

Ursprünglich als Bachelor-Arbeit verfasst (eingereicht am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München), wurde der vorliegende Aufsatz für CINETEXT überarbeitet.

Der gespaltene Blick

Rezeption und Psychologie des Horrorfilms in NOSFERATU, PSYCHO und THE HILLS HAVE EYES

von Jerome Philipp Schäfer

„Man kann sagen, dass der Reiz des Verbotenen immer schon vorhanden war; insbesondere die Lust an Grausamkeiten übte zu jeder Zeit eine gewisse Faszination aus“¹. Was Stefanie Melz in dem Aufsatz *Die Faszination des Verbotenen* beschreibt, ist ein Phänomen, das die Filmgeschichte seit den Anfängen begleitet. Von den Vorläufern des Horrorfilms – erwähnt seien in diesem Zusammenhang die berühmten Puppenspiele, die Laurent Mourquette Ende des 19. Jahrhunderts auf Jahrmärkten aufführte und „in deren Zentrum ein gewisser Guignol stand, ein sadistischer Gewalttäter, der seine destruktiven Impulse unter dem Beifall des Publikums an seinen Mit-Puppen ausagierte“² – über frühe Meisterwerke wie *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*³ und *NOSFERATU. EINE SYMPHONIE DES GRAUENS*⁴ bis hin zu den blutigen Zombiefilmen eines George A. Romero und den von Wes Craven wiederbelebten *Teenage Slasher Movies*, hat sich der Horror als eigenständiges Genre fest etabliert und sich seine Faszinationskraft dank stetiger Aktualisierung bis heute bewahrt.

Wenn Ursula Vossen unter dem Horrorfilm das versteht, „was im Kino und auf dem Bildschirm beim Zuschauer gezielt Angst, Panik, Schrecken, Gruseln, Schauer, Ekel, Abscheu hervorrufen soll – negative Gefühle in all ihren Schattierungen“⁵, dann stellt sich die bekannte und noch immer nicht gelöste Frage, warum der Zuschauer denn Lust bei der Rezeption von etwas empfindet, das er in der Wirklichkeit kaum würde ertragen können, weder am eigenen Leib noch bei den Mitmenschen.

Während Inhaltsanalysen und tiefenpsychologische Erklärungsmodelle zum gängigen Inventar der psychoanalytisch informierten Filmwissenschaft zählen, liegt der Schwerpunkt der (empirischen) Medienwissenschaft auf der Wirkung von Horrorfilmen, auf den physischen wie psychischen Reaktionen des Rezipienten, den Ängsten und deren Überwindung. Vor allem jedoch geht es um Aggressionen und ob diese auf- oder abgebaut werden. Erstaunlicherweise bereitet der Medienwissenschaft gerade der richtige Umgang mit dem filmischen Material große Schwierigkeiten, wie der über die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien verbreitete Projektbericht *Medien und Gewalt. Befunde der Forschung seit 1998*⁶ der Universität Mainz verdeutlicht: „Insbesondere in Bezug auf die Inhaltsvariablen besteht noch ein erheblicher Forschungsbedarf. Obwohl einige grundsätzliche Fragen noch ungeklärt sind,

¹ Vgl. Melz 2000.

² Seeßlen/Jung 2006: 95.

³ *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*. Regie: Robert Wiene. D 1920.

⁴ *NOSFERATU. EINE SYMPHONIE DES GRAUENS*. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. D 1922.

⁵ Vossen 2004: 10.

⁶ Vgl. Kunczik/Zipfel 2004.

werden hier z. T. äußerst spezielle Studien durchgeführt, deren Aussagekraft als eher gering zu betrachten ist“⁷.

Beide Ansätze bemühen sich entweder um das Entschlüsseln oder Ordnen von Inhaltsvariablen, vernachlässigen dabei jedoch, dass der Zuschauer nicht einfach die Inhalte und Bedeutungen in sich aufnimmt, sondern ihm diese erst durch die Filmtechnik vermittelt werden müssen. Dabei verfolgen Filme eine jeweils eigene Identifikationsstrategie: manche betonen die Täter-, andere die Opferperspektive, hier werden Verfremdungseffekte eingebaut, dort hält *Suspense* (wie von Alfred J. Hitchcock in vielen seiner Filme erzeugt) die Spannung hoch, und der „gute“ Horror weiß all diese Strategien zu vereinen. Allerdings haben weder Psychoanalyse noch Medienwissenschaft diesem vorstrukturierenden Teil des Rezeptionsprozesses große Aufmerksamkeit gewidmet. Die Filmwissenschaft, anstatt sich in diesem Bereich auf grundlegende Theoriebildungen zu konzentrieren, die eben das hätten verhindern können, verlor sich in den letzten Jahren vielfach im Dschungel der interdisziplinären Studien und orientierte sich besonders im angelsächsischen Raum stark an der verheißungsvollen Objektivität kognitiver Theorien, wodurch versäumt wurde, eine mögliche Brückenfunktion einzunehmen.

Was es in diesem Bereich nachzuholen gilt, lässt sich bündig zusammenfassen: es wird einerseits ein für den Film allgemein gültiges und als Verbindungsstück zwischen Bedeutung und Wirkung funktionierendes Identifikationsmodell benötigt, mit dem sich das Vorstrukturieren des Rezeptionsprozesses entziffern lässt, andererseits muss gezeigt werden, dass die Lust am Horror kein rein inhaltliches Phänomen ist, sondern in vielen Bereichen über die Vermittlungsebene hervorgerufen wird. Der vorliegende Aufsatz widmet sich nicht nur einer solchen filmtheoretischen Grundsteinlegung mit Anschauungsmaterial aus *NOSFERATU*, *THE HILLS HAVE EYES*⁸ und weiteren Horrorfilmen, sondern wird auch dieses Modell mit psychoanalytischen Ansätzen in Verbindung bringen, wobei die abschließende Analyse am Beispiel der oft zitierten berühmt-berüchtigten Dusch-Szene in *PSYCHO*⁹ zeigen soll, bis zu welchen Details sich mit dieser Handhabe in eine Sequenz eindringen lässt.

1 Der gespaltene Blick

Die filmgeschichtliche Entwicklung des Horrorgenres verläuft entlang zweier paralleler Stränge, die untrennbar miteinander verbunden sind und stetig ineinander spielen: der Konzeption vom „Bösen“ und dessen technischer Umsetzbarkeit. Während dämonische und übernatürliche Gestalten wie *Nosferatu* Untersicht und Chiaroscuro-Beleuchtung konventionalisierten, *Slasher Movies* die schleichende Kamerafahrt und den Einsatz von Musik perfektionierten und der *Gore Film* mit *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*¹⁰ die Unmittelbarkeit und Authentizität des dokumentarischen Stils entdeckte, bemühen sich zeitgenössische Filme wie *THE HILLS HAVE EYES* dank Computertechnologie um einen maximalen Realismus mithilfe von Spezialeffekten. Dabei ergeben sich mit einer Erweiterung des filmtechnischen Inventars immer neue Möglichkeiten, die Identifikation des Rezipienten zu steuern.

⁷ Ebd.: 205.

⁸ *THE HILLS HAVE EYES*. Regie: Alexandre Aja. USA 2006.

⁹ *PSYCHO*. Regie: Alfred Hitchcock. USA 1960.

¹⁰ *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*. Regie: Tobe Hooper. USA 1974.

Trotz des vordergründigen Anspruchs auf Innovation – die den Horror konsumierenden Zuschauer verlangen nach immer neuen Formen des Schreckens, lassen sich die wenigsten Horrorfilme als experimentell bezeichnen, denn ihre Autoren erzählen Geschichten und die Regisseure setzen diese ganz in der Tradition des Hollywoodschen Erzählkinos mit all seinen Effektheischungen um, die den heutigen Sehgewohnheiten entsprechend jedoch nicht die gewünschte Wirkung ohne computergestützte Nachbearbeitung erzielen können. Denn trotz all der vorzüglichen technischen Voraussetzungen macht es nach wie vor erst die organische Montage möglich, dass „der Zuschauer die Technik und die Vielzahl von Operationen, die die Abbildung überhaupt nur möglich machen, vergisst“¹¹. Schließlich hat der „Film [...] die besondere Eigenschaft, seine Glaubwürdigkeit herzustellen, indem er sich selbst entmaterialisiert; er macht dem Zuschauer das Angebot, ‚seinen eigenen Augen zu trauen‘ und durch die gesamte Maschinerie hindurchzuschauen, als sei sie entweder nicht vorhanden oder aber ‚transparent‘“¹². Andere Wege der Montage des Films wie die des sowjetischen Regisseurs Sergej Eisenstein mit seinem Konzept der Dialektischen Montage vermochten sich auf lange Sicht nicht durchzusetzen, denn das zahlende Publikum verlangte weder nach der Darstellung der eigenen Realität im Kino noch nach einer intellektuellen Botschaft zwischen den Zeilen, sondern nach „guter“ Unterhaltung, d. h. nach Illusion und Handlung. Trotz dieses scheinbaren Widerspruchs werden Illusionsbrüche, wie diese durch die Dialektische Montage erzeugt werden, noch immer im zeitgenössischen (Horror-)Film genutzt, wenn auch auf eher integrative Weise, d. h. ohne zumeist den tatsächlichen Versuch, den Zuschauer aus der Handlung herausreißen zu wollen.

Die Filmtechnik, im Hollywood-Kino für die Vermittlung der Binnenfiktion zuständig, kann dabei niemals wirklich „neutral“ oder „objektiv“ sein, denn was als transparent inszeniert wird, ist es nicht von vornherein. Eine Reihe linker Filmtheoretiker wandte sich im Frankreich der frühen 1970er-Jahre mit der *Apparatus and Ideology*-Debatte dieser Frage zu. Auch wenn es ihnen vor allem darum ging „nach der Ideologie zu fragen, die die Apparatur (die Kamera) produziert, die das Kino determiniert“¹³, bemühten sie sich bald um die Identifikation in ihrer Rolle als Schaltstelle zwischen Rezipient und Film. Diesbezüglich gab Jean-Louis Baudry mit seinem Aufsatz *Effets idéologiques* den Auftakt: „Die Brücke hin zum Leinwandgeschehen [...] schlägt der Zuschauer durch zwei Arten der Identifikation: der Identifikation mit dem Protagonisten und, konstitutiv für das Kino, der Identifikation mit dem Blick der Kamera“¹⁴. Zwar begrüßte auch Jean-Louis Comolli diese Aufteilung der Identifikationsebenen, doch kritisierte er wenig später in einer Serie von Artikeln in der *Cahiers du Cinéma* die Fixierung auf die Kamera und verlangte in diesem Zusammenhang von der Filmtechnik als Ganzem zu sprechen, d. h. auch Bereiche wie Montage und Ton mit einzubeziehen.

Für die Analyse von Horrorfilmen sind diese Feststellungen insofern von Bedeutung, als sie eine Identifikation des Zuschauers auch mit dem Antagonisten wahrscheinlicher machen – Angebote zur Identifikation mit dem *villain* werden als Folge eines intuitiven Glaubens an die Neutralität der Technik wohl eher vermittlungsbezogen angenommen als handlungsbezogen. Etwa zeitgleich zur *Apparatus and Ideology*-Debatte entwickelte Jean-Pierre Oudart die an Jacques Lacan und der von diesem beschriebenen Spaltung des Subjekts orientierte *Suture*-Theorie, mit der er Fragen der Filmtechnik, Identifikation und Zuschauerposition in einen breiteren, psychoanalytischen Kontext stellte. Ihm sind einige fundamentale Beobachtungen

¹¹ Winkler 1992: 23.

¹² Ebd.: 33.

¹³ Ebd.: 20.

¹⁴ Ebd.: 26.

zu verdanken, etwa, dass „der Zuschauer sich fragen [muss], mit wessen Augen er eigentlich sieht“¹⁵, weshalb der „Film, will er sich retten, [...] Gegenmaßnahmen treffen“¹⁶ muss, was durch „die Konvention der ‚subjektiven‘ Kamera“¹⁷ häufig geschehe und dass der Blick der Kamera nämlich auf diese Weise motiviert werde. Diese filmtheoretischen Grundlagen, die heute immer wieder verkürzt dargestellt werden, bieten ein grobes Raster, das sich mit Hilfe theaterwissenschaftlicher Ansätze gut und verständlich ausdifferenzieren lässt. Dass dabei nur an wenigen Stellen auf neuere filmwissenschaftliche Modelle eingegangen wird, liegt darin begründet, dass fachspezifische Diskussionen und die damit verbundenen Verstrickungen in Details vermieden werden müssen, um eine interdisziplinäre Konnektivität gewährleisten zu können.

1.1 Der handlungsbezogene Blick

Was Jean-Louis Baudry als die „Identifikation mit dem Protagonisten“ bezeichnete, kann nur unter Einschränkungen übernommen werden, denn dem Ausdruck mangelt es an theoretischer Tiefenschärfe und einer entsprechenden Bandbreite. Zwar versteht es sich von selbst, dass die „Identifikation mit dem Protagonisten“ jenen Teil der Rezeption ausmacht, der sich bei jeder Form von Erzählung findet, ob in der Literatur, beim Theater oder im Film, doch wird dadurch das gesamte inhaltliche Spektrum ebenso wenig erfasst wie bei der „Identifikation mit der Kamera“ im Hinblick auf die Filmtechnik, weshalb es sinnvoll erscheint, den Abstraktionsgrad zu erhöhen und als übergeordneten – filmtheoretisch kaum vorbelasteten Begriff – den „handlungsbezogenen Blick“ des Rezipienten einzuführen. Ein damit korrespondierendes Modell liefert Wolfgang Matzat in *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*¹⁸, wobei er als Theaterwissenschaftler in diesem Zusammenhang von der „dramatischen Perspektive“ spricht:

Wenn der Zuschauer durch die dramatische Situation in eine binnenfiktionale Perspektive hineingespielt wird, so handelt es sich dabei um einen Vorgang, der gemeinhin mit den Begriffen Illusion und Identifikation umschrieben wird. [...] Für die Illusion ist nach E. Lobsien merkmalshaft, dass „der Unterschied zwischen fiktiven und realen Personen und Vorgängen, so wie sie im Bewusstsein des Lesers aufgefasst werden, verschwimmt“. Übertragen auf die Situation des Theaterzuschauers bedeutet das, dass er im Falle der Illusion das Bewusstsein des fiktiven Charakters der dargestellten Vorgänge verliert und glaubt, einem tatsächlichen Vorgang beizuwohnen. Identifikation hat zunächst mit dieser Verwischung der Grenzen verschiedener Sinnbereiche nichts zu tun, sondern besteht darin, dass man sich in die Rolle eines anderen versetzt und die Situation aus dessen Perspektive betrachtet. Identifikation heißt also Übernahme einer bestimmten personal gebundenen Perspektive, wobei dies durchaus ein bewusster Vorgang sein kann. [...] Die dramatische Perspektive ist nun dadurch zu charakterisieren, dass beide Vorgänge zusammenkommen. Sie entsteht, wenn sich der Zuschauer einerseits mit den handelnden Figuren identifiziert und wenn er andererseits zumindest in einem gewissen Maß das Bewusstsein des fiktiven Charakters der dargestellten Vorgänge verliert. Nur wenn beide Bedingungen erfüllt sind, kommt es zu der Zuschauerhaltung, die als spezifische Leistung der dramatischen Vermitt-

¹⁵ Ebd.: 56.

¹⁶ Ebd.: 57.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Matzat 1982.

lungsebene gelten kann: dass dem Zuschauer die dargestellte Geschichte unmittelbar gegenwärtig scheint und dass er sich persönlich betroffen fühlt¹⁹.

In eben diesem Sinne bedeutet der handlungsbezogene Blick, dass sich der Rezipient in die Figuren, die Handlungszusammenhänge und die Handlungswelt hineinversetzt, dass er Spannung empfindet und Entwicklungen antizipiert, d. h. eine Perspektive einnimmt, die ihn die Binnenfiktion als „wirklich“ und ohne Filmtechnik vermittelt empfinden lässt. Auch wenn die handlungsbezogene Identifikation mit Figuren eine zentrale Stellung im Rezeptionsprozess einnimmt und häufig konventionalisiert ist, so variieren doch deren Ausprägungen je nach Genre und Film. Während Liebeskomödien, Action- und spannungsgeladene Horrorfilme eine kaum flexible, dafür aber umso stärkere Identifikation mit dem Protagonisten erfordern, neigen *Gore*, *Splatter* und *Slasher Movies* zu einer möglichst schwachen Bindung, da zu viel Empathie eine u. a. von Zynismus geprägte Rezeption der blutigen Handlung verhindern würde.

Auch ein Vergleich der Filme *NOSFERATU*, *PSYCHO* und *THE HILLS HAVE EYES* verdeutlicht, wie sehr die Zugänge zur handlungsbezogenen Identifikation, allerdings bei sehr unterschiedlichen filmtechnischen Voraussetzungen – der zeitliche Abstand zwischen Erst- und Letztgenanntem beträgt 84 Jahre, variieren können: während *NOSFERATU* zwar den Antagonisten in den Vordergrund rückt, doch jede Identifikationsmöglichkeit mit diesem unterbindet, wechseln in *PSYCHO* nicht nur die Protagonisten, auch der Antagonist Norman Bates hat eine sympathisch schüchterne Art, die einer zumindest latenten Identifikation entgegenkommt. *THE HILLS HAVE EYES* wiederum bietet ein typisches Beispiel für die Gnadenlosigkeit modernen Horrors: während die Protagonistengruppe als amerikanische Klischee-Familie derart stereotypisiert wird, dass Empathie zu Beginn unmöglich ist, zeichnet sich die Antagonistengruppe, bestehend aus einer provinziellen Bergarbeiter-Familie, die Opfer der in den 1950er-Jahren durchgeführten Atomtests wurde, wenigstens durch konkrete historische Bezüge aus, die zur Plausibilität der Story beitragen. Gleichzeitig lassen sich Opfer- und Täterrolle nicht eindeutig trennen, denn obwohl die Antagonisten als Aggressoren auftreten, tun sie dies doch allein aus Hass gegenüber jenem Amerika, das die Atombombe warf und nun von Big Bob und seiner Familie repräsentiert wird. Die Rückkehr des Verdrängten, kombiniert mit einem Übermaß an Stereotypie, lässt kaum handlungsbezogene Identifikation aufkommen – die Nähe zum *Gore* wird offensichtlich.

1.2 Der vermittlungsbezogene Blick

Wie jede Handlungsebene bedarf auch die filmische Binnenfiktion der Vermittlung. In Anlehnung an Jean-Louis Comollis Kritik an der Fokussierung auf die Kamera lassen sich vier filmtechnische Bereiche unterscheiden: *Mise-en-scene*, *Cinematography*, *Editing* und *Sound*, wobei diese unter dem Begriff des „vermittlungsbezogenen Blickes“ zusammengefasst werden sollen. Die Nähe zu Wolfgang Matzats „theatralischer Perspektive“ ist sicherlich gegeben, denn auch beim Film handelt es sich im weiteren Sinne um „eine Veranstaltungssituation“, die „auf der Verabredung des Als-ob“²⁰ beruht und sich damit immer wieder mit dem handlungsbezogenen Blick überlagert, aber auch Distanz erzeugen kann. Akzeptiert der Zu-

¹⁹ Ebd.: 25.

²⁰ Ebd.: 44.

schauer dieses „Als-ob“, begibt er sich in jene Position, die sowohl die *Apparatus and Ideology*- und *Suture*-Theoretiker als auch zeitgenössische Filmwissenschaftler wie Stephen Lowry²¹ als „vorgezeichnete“ bzw. „implizite Zuschauerposition“ gekennzeichnet haben. Wird diese nun vom Rezipienten eingenommen, ergeben sich zwei divergierende Möglichkeiten des vermittlungsbezogenen Umgangs mit der Binnenfiktion: entweder wird Illusion aufgebaut und stabilisiert (der Zuschauer wird in die Diegese geführt) oder es findet eine Störung statt (er wird auf seine Position als Zuschauer verwiesen).

Erstaunlich bei *NOSFERATU* ist, dass der Film trotz seiner festen Kameraeinstellungen und dem Zwang, Bewegung fast nur im Bild selbst durch Inszenierung oder die Aufnahme von sich Bewegendem wie brandenden Wellen herstellen zu können, also ohne die Anwendung von außen durch den Einsatz von Schwenks, die technisch zwar schon möglich waren, doch aufgrund ihrer schweren Umsetzbarkeit nur selten genutzt wurden, sowie durch Kamerafahrten oder mit Hilfe von Zooms, die filmische Binnenfiktion trotz der historischen Ferne auch noch dem heutigen Rezipienten vermitteln kann. Bei *PSYCHO* werden die für das heutige Auge als mangelhaft erscheinenden Rückpro-Aufnahmen durch Hitchcocks Erzählweise mit der Erzeugung von *Suspense* kompensiert, wohingegen sich in *THE HILLS HAVE EYES* zeigt, wie auf den Sehgewohnheiten des heutigen Rezipienten aufgebaut und dieser in eine ihm vorstellbare Welt versetzt werden kann, resultierend aus seiner Erfahrung mit der täglichen Flut von Bildern mit getöteten Soldaten und Kindern, verzweifelten Müttern und schwarz verummten *villains* in den Abendnachrichten. Die drei ausgewählten Filme sind trotz der äußerst verschiedenen filmhistorischen und filmtechnischen Voraussetzungen Beispiele dafür, wie implizite Zuschauerpositionen von höchst unterschiedlichen Rezipientengenerationen besetzt werden können.

1.2.1 Die Stabilisierung der Illusion

Wenn sich die Filmtechnik den Erfordernissen der Binnenfiktion unterordnet und auf diese Weise eine Transparenzillusion entsteht, dann handelt es sich um die gängige Praxis des von Hollywood geprägten Erzählkinos. Obwohl die von den *Suture*-Theoretikern diagnostizierte Frage „Who is watching this? Who is ordering these images?“²² auf diese Weise nicht beantwortet werden kann, d. h. das Fehlen der Instanz eines visuellen Erzählers vorhanden bleibt, so wird diese Bedrohung der Illusion doch durch eine Transparenz der Vermittlungsebene weitestgehend abgewendet – symptomatisch hierfür ist, dass kaum ein Laie fragen würde, welche Stilmittel etc. in einem Film angewendet wurden, vielmehr kann davon ausgegangen werden, dass der, der keinerlei filmtechnisches Wissen mitbringt, sich nur für die Story interessiert, d. h. für die Handlungsebene.

Die Stabilisierung der Illusion wird dabei – neben handwerklichem Können – auch durch eine konsequente Nutzung vermittlungsbezogener Identifikationsstrategien erreicht. Wer sich in Figuren hineinversetzt, wird kaum die Diegese in Frage stellen. Während eine handlungsbezogen bereits verankerte Identifikation mit dem Protagonisten vermittlungsbezogen im weiteren Verlauf nur unterstützt und verstärkt werden muss, macht die Filmtechnik in Horrorfilmen dem Zuschauer meist auch ein „unmoralisches“, wenn auch nur vorübergehendes Angebot:

²¹ Lowry 1992: 124.

²² Winkler 1992: 56f.

das Einnehmen der Perspektive des Antagonisten. Wie dies umgesetzt werden kann, lässt sich anhand einiger Beispiele aus *THE HILLS HAVE EYES* verdeutlichen:

- *Point-of-view-Shots* versetzen den Rezipienten perspektivisch in die Binnenfiktion und nicht selten wird auch die Position des Antagonisten eingenommen. Obwohl diese Form der Identifikation mehr räumlich denn emotional ist, kann bei entsprechender Inszenierung eine verstörende Wirkung hervorgerufen werden. Regisseur Alexandre Aja nutzt hierfür POVs auch zu Täuschungsstrategien: In einer Einstellung ist der Kopf der schlafenden Brenda in Nahaufnahme zu sehen und es wird dem Rezipienten ausreichend Gelegenheit gegeben, das Gesicht der attraktiven Schauspielerin zu betrachten. Doch verdeutlicht eine plötzlich nach vorne greifende Hand, dass es sich hier keineswegs um eine neutrale Einstellung handelt, sondern um den POV eines der Täter, d. h. dass der Blick des Zuschauers nicht weniger lüstern bzw. fasziniert war als derjenige des Antagonisten. In solchen Fällen kann es bereits zu ersten Störungen der Illusion kommen.
- Zu den beliebtesten Mitteln des Horrorgenres zählt der Einsatz der *subjektiven Kamera*, denn sie vermittelt den Eindruck „mittendrin statt nur dabei“ zu sein, um den bekannten Werbespruch eines deutschen TV-Senders aufzugreifen. Als Pluto und Lizard sich darüber streiten, wer bei der Vergewaltigung Brendas nun das Vorrecht hat, und Lizard Pluto niederschlägt, inszeniert die Kamera nicht nur den Vorgang an sich auf suggestive Weise (Nahaufnahmen, verwackelte Handkamera und rasche Montage), sondern ahmt auch beide Perspektiven nach (Aufsicht und Untersicht). Die Position des baldigen Opfers wird in diesen Einstellungen in keiner Weise angeboten, so dass der „subjektive“ Fokus klar auf den „zwischenmenschlichen“, oder besser: „innerfamiliären“ Streitereien der Täter liegt.
- Die sublimsten Effekte lassen sich durch die *Kombination mehrerer filmtechnischer Elemente* erzielen, da hier Identifikationsmöglichkeiten angeboten werden, die der Zuschauer allerdings nur in den seltensten Fällen als solche versteht und deshalb arglos annimmt. Ein eindrucksvolles Beispiel findet sich in jenen Einstellungen, wo Lizard die sich verzweifelt wehrende Brenda überwältigt. Zwar ist die Kameraführung subjektiv, d. h. sie könnte mit beiden Akteuren in Verbindung gebracht werden, doch verhindert der Kontext eine solche Wahlfreiheit. Die Kombination aus Dialog einerseits (Lizard: „Was hast du da drunter an?“) und Schwenk bzw. Rahmung andererseits – fünf Einstellungen nehmen in schneller Schnitffrequenz, innerhalb von sieben Sekunden, Brendas Unterwäsche ins Bild – führt zu einer „Sexualisierung“ der Szene, die eine, wenn auch unfreiwillige Identifikation mit Lizards Perspektive wahrscheinlich werden lässt.

Die hier angeführten Beispiele sind nur ein marginaler Teil der filmischen Möglichkeiten, die Teil der Strategien zur Beeinflussung des Rezipienten sind. Weitere zentrale Elemente in diesem Sinne sind der Ton, bestehend aus Musik und Geräuschen, das Licht und die Montage, wobei in Murnaus Stummfilm – neben den Lichteffekten – die (original gespielte) Musik (im Orchestergraben) zur Dramatisierung der Handlung eine sehr wichtige Rolle spielt, wohingegen es in *THE HILLS HAVE EYES* gerade die Geräusche sind, die in vielen Szenen einen bedrohlichen Realismus vermitteln. Wohl eine der perfektsten Kombinationen aus all diesen wichtigen filmischen Elementen, vom Ton über das Licht und die Montage, ist in der Dusch-Szene in Hitchcocks *PSYCHO* zu sehen, in der die Stabilisierung der Illusion durch *Suspense* so effektiv vorbereitet worden ist, dass sich der Rezipient dieser Szene nicht entziehen kann.

1.2.2 Die Störung der Illusion

Während der vermittlungsbezogene Blick im Sinne des Erzählkinos die Illusion stabilisieren und den Zuschauer in die Binnenfiktion hineinziehen soll, gibt es zahlreiche Möglichkeiten, eben diese Illusion zu stören und den Rezipienten auf seine Position als Zuschauer zu verweisen. Auch wenn dies selten in extremen Ausformungen genutzt wird, da das Publikum die Bindung zur Binnenfiktion nicht verlieren darf, besteht doch eine gewisse Ähnlichkeit mit Bertolt Brechts Begriff der „Verfremdung“:

Das Hineinlöffeln der Handlung geschieht nicht mehr unbewusst, gleitend, mechanisch, sobald der V-Effekt auftaucht, der „Bann“ bricht, die Kunst hat versagt. Aus dem Vorgang ist die Absicht der Darstellung frech hervorgetreten, im primitiven Fall hervorgestolpert. Nun, wo das mechanische Hineinlöffeln unterbrochen wurde, trat das Mechanische der Handlung in Erscheinung²³.

Gesucht wurde eine Art der Darstellung, durch die das Geläufige auffällig, das Gewohnte erstaunlich wurde. Das allgemein Anzutreffende sollte eigentümlich wirken können, und vieles, was natürlich schien, sollte als künstlich erkannt werden. Wurden die darzustellenden Vorgänge nämlich fremd gemacht, so verloren sie nur eine Vertrautheit, die sie der frischen, naiven Beurteilung entzogen²⁴.

Filmgeschichtlich gesehen gibt es vor allem in den 1970er-Jahren zahlreiche Werke, die sich dem klassischen Erzählkino entgegenstellten und die Störung der Illusion zum zwar nicht durchgängigen, aber doch gewichtigen Prinzip erhoben. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang französische Filme wie *LE MOUTON ENRAGÉ*²⁵, bei denen in Shot-/Countershot-Dialogen politisierend und desillusionierend wirkende Achsensprünge eingesetzt werden, und auch die zur damaligen Zeit mit Kultstatus umgebenen *Midnight Movies*, die etwa bei dem parodistischen Musical *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW*²⁶ Figuren in die nicht als POV eingesetzte Kamera blicken und sprechen lassen. In Zwischensequenzen des Films wird zudem ein nicht in das Geschehen integrierter „Moderator“ präsentiert, der Handlungsstränge und Tanzschritte weiterführend erklärt, was u. a. eine Hommage an die wie in *NOSFERATU* häufig mehr literarisch denn filmisch formulierten Zwischentitel des Stummfilms ist.

Derartige Illusionsstörungen sind im Horrorfilm oder einer Parodie davon eher selten, und wenn, dann treten sie zumeist weniger offensichtlich auf, werden dort aber immer noch häufiger verwendet als etwa bei Actionfilmen und Thrillern.

- In älteren europäischen Horrorfilmen wie *NOSFERATU* waren leichte Illusionsstörungen durch Verweise auf andere visuelle Künste üblich – während Murnau den Großteil seines Films nach den Regeln des Erzählkinos gestaltete, inszenierte er am Ende des Films zwei augenscheinliche Brüche: als Graf Orlocks Schatten die Wand entlang gleitet um schließlich Ellens Schlafzimmertür zu öffnen, ist die Nähe dieses Schattenspiels zur *Laterna Magica* als Vorgänger des Films gerade in den 1920er-Jahren offensichtlich. Auch die wenig später folgende Aufnahme des Grafen, der nun über Ellen kauert um sein Werk als Vampir zu vollenden, erinnert frappierend an die Komposition eines Gemäldes, was einerseits mit der „unfilmischen“ Bildaufteilung (der Vampir

²³ Brecht 1981: 314.

²⁴ Ebd.: 323.

²⁵ *LE MOUTON ENRAGÉ*. Regie: Michel Deville. F/I 1973.

²⁶ *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW*. Regie: Jim Sharman. UK/USA 1975.

befindet sich am äußersten linken Rand) und Chiaroscuro-Beleuchtung, und andererseits mit der aus aufnahme- und lichttechnischen Gründen statischen Kamera zusammenhängt.

- In *PSYCHO* wirkt nach dem Mord unter der Dusche das Überblenden vom Abflussrohr in Marions lebloses Auge verfremdend. Es handelt sich hier sowohl um eine dialektische Montage (Abfluss, der Schmutz aufnimmt + Auge einer Toten = der tote Körper als Abfall) als auch eine direkte Thematisierung des Blickens durch dessen Abwesenheit, so dass der Zuschauer auf sich selbst verwiesen wird.
- Eine weitere Möglichkeit, die Illusion zu stören, besteht darin, die Kamera als blickende Instanz tatsächlich in den Vordergrund zu rücken. Wie dies durch einen unkonventionellen Blickwinkel geschehen kann, demonstriert Hitchcock bei der Ermordung des Detektivs Milton Arbogast in *PSYCHO*: als dieser die Stufen zum ersten Stockwerk im „Haus der Mutter“ hinaufgeht, wechselt die Kamera in die Vogelperspektive, die dem Raum den Charakter eines geometrischen Grundrisses verleiht, so dass der anschließende Mord verfremdet und artifiziell wirkt. Auch lösen spektakuläre Kamerafahrten und Zooms diesen störenden Effekt aus, wie zu Beginn von *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*²⁷, wo sich eine hinter der Kamera befindliche Figur erschießt, was durch eine Fahrt zurück mit gleichzeitigem Zoomen durch das von der Kugel verursachte Loch im Schädel inszeniert wird. Oder es wird eine „materielle“ Beeinflussung des Kameraauges durch diegetische Elemente wie etwa Blut, das an die Kameralinse spritzt, vorgenommen.
- Das eigentliche Spezialgebiet des modernen Horrors findet sich jedoch in der Inszenierung des Blickes durch die Vermengung von POV und neutraler Einstellung. Während dies in *PSYCHO* mehr psychologisierend mit der Opfer-Perspektive geschieht (ein POV Marions auf den Duschkopf wird kurz nach dem Mord 1:1 wiederholt, so dass es sich beim zweiten Mal zwar um eine neutrale Einstellung handeln muss, doch diese zuerst als POV wahrgenommen wird), bauen beinahe alle *Slasher Movies* auf einer imaginären und mit der Täter-Perspektive verknüpften Ur-Szene auf: langsam schleicht die Kamera in der Dunkelheit den Gang entlang, nähert sich dem Rücken der jungen, um ihr Leben bangenden Protagonistin, die gerade vorsichtig um die Ecke späht und sich (vielleicht fatalerweise) nicht um das kümmert, was hinter ihr geschieht – als Zuschauer ist eine eindeutige Zuordnung bei solchen Inszenierungen anfangs zumeist unmöglich: handelt es sich um den POV des Täters oder „nur“ um eine Spannung erzeugende Kamerafahrt? Die Stärke dieser Thematisierung des Blickes besteht darin, dass die Illusion zwar gestört wird, doch die Furcht, dass es tatsächlich ein POV sein könnte, eben diese Störung beinahe unsichtbar werden lässt.

Welche Bedeutung solche Inszenierungen haben, wohin das Forcieren verschiedener Identifikationsmöglichkeiten den Rezipienten führt und was die Betonung des Blickens durch Illusionsstörungen für eine Rolle spielt, wird im folgenden Abschnitt durch den Übergang zur Psychoanalyse weiter beleuchtet.

²⁷ *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*. Regie: Marcus Nispel. USA 2003.

2 Psychoanalyse und Horrorfilm

Die psychoanalytisch orientierte Filmwissenschaft kennt viele Zugänge zum Horrorgenre, doch bewegt sie sich mit diesen meist im Rahmen von Interpretation und Analyse. Bisherige Versuche mit Jacques Lacans Theorien solche Fragen des Inhalts zugunsten eines höheren Abstraktionsgrades hinter sich zu lassen, gaben zwar mit Aufsätzen wie Laura Mulveys *Visuelle Lust und narratives Kino*²⁸ zahlreiche Anreize, doch blieben die meisten Versuche fruchtlos – zu oft verstrickte man sich wie die *Apparatus and Ideology*-Theoretiker im Netz der Spiegeltheorie. Trotz solcher Schwierigkeiten lässt sich mit der Lacan'schen Psychoanalyse arbeiten, wenn mit dem Blick als Objekt des Triebes ein sehr spezieller Aspekt von dessen Theorie herausgegriffen wird, ohne dabei Anspruch auf ein ganzes und umfassendes System für den Film erheben zu wollen. In diesem Bereich wäre in Zukunft vielleicht auch die Bezugnahme zur klinischen Psychologie ratsam, um einer Hermetisierung der psychoanalytisch informierten Filmwissenschaft gegenüber der empirischen Medienwissenschaft entgegenzuwirken.

Wenn der Blick des Zuschauers im (Horror-)Film durch Illusionsstörungen betont wird, so muss dies irgendeine Funktion haben. Es muss einen „Gewinn“ geben – und könnte in diesem nicht zumindest eine Antwort auf die Frage nach der Lust am Horror liegen? Eine mögliche Wirkung auf den Rezipienten lässt sich in diesem Fall nur dann beurteilen, wenn zuerst die Rolle des Blickes in der Psychoanalyse geklärt wird.

Lacan verankert den Blick in seiner Triebtheorie, denn der zählt neben der Brust, dem Kot und der Stimme zu den vier Objekten des Triebes, die er als „Objekt *a*“ bezeichnet: „Das Objekt *a* ist nicht das, was wir begehren, auf das wir aus sind, sondern dasjenige, was unser Begehren in Gang setzt, im Sinne des formalen Rahmens, der unserem Begehren Konsistenz verleiht“²⁹. Dabei vermittelt das Objekt *a* zwischen dem Begehren und der *jouissance*, denn die „*jouissance* [ist] in dem Teufelskreis der Zirkulation um die Leere des (fehlenden) Objekts“³⁰ gefangen. Schließlich handelt es sich beim Menschen um ein Mangelwesen, das auf der Suche nach Objekten ist, die ihm Befriedigung ermöglichen oder ihm diese zumindest versprechen. Diese Objekte dienen demnach „als Quelle der Aktivität des Subjekts“³¹.

Handelt es sich beim Blick also um eine „Erscheinungsform des Objekts *a* im Feld des Sehens“³², wäre es verwunderlich, wenn er im Film nicht auf irgendeine Art inszeniert werden würde. Genau dies untersuchte nun Slavoj Žižek in *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*³³:

Die Verlagerung oder Rotation [...] kann auch als Übergang vom Blick als Ort der symbolischen Identifikation (*I*) zum Blick als Objekt (*a*) definiert werden. Das heißt, noch vor der Identifikation des Zuschauers mit einer Person der diegetischen Realität identifiziert er sich mit sich selbst als reiner Blick, d. h. mit einem abstrakten Punkt, der auf die Leinwand blickt. Dieser Idealpunkt ermöglicht eine reine Form von Ideologie, insofern er vortäuscht, frei in einem leeren Raum zu strömen, ohne durch irgendein Begehren aufgeladen zu sein – als ob der Zuschauer reduziert werden könnte auf eine Art absolut unsichtbaren, sub-

²⁸ Vgl. Mulvey 1994.

²⁹ Žižek 1999: 73.

³⁰ Ebd.: 62.

³¹ Widmer 2004: 89.

³² Žižek 2002: 147.

³³ Vgl. Žižek 2002.

stanzlosen Zeugen von Ereignissen, die „ganz von selbst“ und ohne Rücksicht auf die Gegenwart seines Blicks vor sich gehen. Durch die Verlagerung von *I* zu *a* ist der Betrachter jedoch gezwungen, sich dem in seinem anscheinend so „neutralen“ Blick wirkenden Begehren zu stellen. [...] Im Augenblick der Entidealisierung seines Blicks wird dessen Reinheit durch einen pathologischen Makel beschmutzt, so dass das Begehren zum Vorschein kommt, das den Blick aufrechterhält: Der Zuschauer wird zum Eingeständnis gezwungen, dass die Szene, deren Zeuge er ist, einzig und allein für seine Augen inszeniert wurde, dass sein Blick von Anbeginn in der Szene mit enthalten war³⁴.

Das Modell des gesplaltenen Blicks lässt sich problemlos auf diese Kategorien anwenden:

- Die „symbolische Identifikation (*I*)“ als handlungsbezogene und durch den vermittlungbezogenen Blick gestützte Identifikation.
- Das Bewusstwerden des „Blickes als Objekt (*a*)“ als die Illusion störender, vermittlungbezogener Blick.

Wie dies zusammenhängt, lässt sich noch einmal anhand jenes POV-Shots in *THE HILLS HAVE EYES* verdeutlichen, der bereits oben beschrieben wurde: zuerst eine scheinbar neutrale Nahaufnahme vom Kopf der schlafenden Brenda (Illusion stabilisierend – Identifikation mit der Handlungswelt – symbolische Identifikation), dann die Hand, die nach vorne ins Bild hineingreift (Illusion störend – Bewusstmachung des Blickes als Objekt *a*). In eben diesem Moment des Umschlags von *I* zu *a* realisiert der Zuschauer, dass es sein Begehren ist, das in diesem Blick liegt:

Während wir uns selbst für zufällige, außenstehende Zuschauer halten, die nur einmal – heimlich und verstohlen – einen Blick in ein majestätisches Mysterium, das uns überhaupt nicht beachtet, werfen wollen, sind wir blind für den Umstand, dass das gesamte Spektakel des Mysteriums sich im Angesicht unseres Blickes vollzieht, dass es erfolgt, um unseren Blick anzuziehen und zu faszinieren. [...] Der tatsächliche Adressat hält also seine eigene Position fälschlich für die eines Außenstehenden³⁵.

Damit lässt sich das bislang Gesagte bündig zusammenfassen: der Rezipient beobachtet ein „Spektakel“, das vorgibt, unabhängig von ihm zu funktionieren, weshalb der Zuschauer sich in die Handlungswelt hineinversetzt (*I*) ohne zu bemerken, dass dieses Spiel nur für ihn aufgeführt wird. In dem Moment aber, wo Verfremdungseffekte entstehen und die Illusion gestört wird (*a*), spürt der Zuschauer, dass der Film für seinen Blick inszeniert wurde und es sein Begehren ist, „das den Blick aufrechterhält“³⁶. Inwiefern aber erklärt das einen Teil der Lust am Horror und wo müssen Einschränkungen gemacht werden?

3 Die Lust am Horror

Auch wenn der Blick als Objekt *a* eine nicht zu unterschätzende triebtheoretische Rolle spielt, bleibt zu fragen, ob wirklich jeder Verfremdungseffekt den Zuschauer auf das in seinem Blick wirkende Begehren aufmerksam macht. Eine solche Generalisierung wäre mit Sicherheit falsch, denn gerade im Cinema der 1970er-Jahre ließen sich genügend Beispiele im Brecht-

³⁴ Ebd.: 204f.

³⁵ Ebd.: 207.

³⁶ Ebd.: 204f.

schen Sinne finden, wo die Wirkung einfach nur politischer oder (Hollywood-)kritischer Natur war. Demnach spielt also der jeweilige filmische Kontext eine zentrale Rolle für die spezifische Wirkung von Verfremdungseffekten.

Dass in Horrorfilmen eher das Begehren als die zeitgeschichtliche Ideologie aufgedeckt wird, hängt sicherlich eng mit dem Gegensatz Emotion (Horror) vs. Intellekt (politisches Kino) zusammen, allerdings ist dies mehr noch der psychoanalytisch aufgeheizten Atmosphäre und Thematik der Horrorfilme zu verdanken – alles dreht sich hier um Begehren und Trieb, Genießen und Befriedigung, Trauma und Phantasie, Perversion und Komplex. Biastophilie (ausschließliche Lust an der Vergewaltigung) und Autopädophilie (als Trinken von Muttermilch) in *THE HILLS HAVE EYES*, transvestitischer Fetischismus in der *ROCKY HORROR PICTURE SHOW*, Voyeurismus in *PSYCHO*, Sadismus in den *Slasher Movies* usw.³⁷, das Horrorgenre versteht sich selbst nicht umsonst als ein Sammelsurium aller möglichen Ausweichstrategien im Triebleben, die der Rezipient durch Identifikation auf „neutralem“, d. h. nicht in seiner eigenen Psyche liegendem Grund durchspielen kann.

Die Lust am Horror begründet sich deshalb zu einem nicht geringen Teil in jenem Umschlag von *I* zu *a*, den Žižek trefflich beschrieben hat. Während sich der Zuschauer durch die symbolische Identifikation *I* in mehr oder weniger alle Perversionen und traumatischen Erlebnisse, die vorstellbar sind, hineinversetzen kann, stellt der Wechsel zu *a*, d. h. das Bewusstwerden der eigenen Begierde im Blick, eine Versicherung der eigenen Normalität dar, denn der *scopic drive* an sich ist in keiner Weise pervers. Dem entsprechend lässt sich die Lust am Horror bei Verfremdungseffekten auch als eine Lust an der eigenen Begierde erklären, da diese, anders als jene der Mörder, nicht von krankhaften Ausweichstrategien geprägt ist.

Die „schleichende“ Kamera in *Slasher Movies* vermag dies zu verdeutlichen: wenn das Publikum sich während des langsamen Herannahens an die Protagonistin fragt: „Sehe ich hier mit den Augen des Mörders oder durch eine dramatisierende Kamera hindurch?“, dann oszilliert es zwangsläufig zwischen *I* und *a*, d. h. der möglichen Perspektive eines zynisch-sadistischen Gewalttäters und dem Wissen, „nur“ Zuschauer zu sein und die Begierde „normal“ durch den Blick, anstatt krankhaft in den Ausweichstrategien zu finden. Es handelt sich um eine Lust, die durch Abgrenzung vom Antagonisten entsteht, doch im modernen Horror meist durch eine gleichzeitige Identifikation mit dem Mörder intensiviert wird.

Dieses abstrakte Schema sollte jedoch nicht über die Notwendigkeit zeitgeschichtlicher Bezüge hinwegtäuschen: in *villains* funktioniert der psychoanalytische Gehalt niemals ahistorisch. Es braucht eine ständige Aktualisierung für immer neue Zuschauergenerationen, denn auch psychische Deviationen ändern sich, man denke hier nur an die Hysterie-Welle des frühen 20. Jahrhunderts, die vor allem Sigmund Freuds Arbeiten prägte:

[...] in the context of the American horror film, it could be argued that different sources of anxiety have been represented (or rather hidden behind the film's manifest content) throughout the genre's history. The Bomb and Communism marked the 1950s. Wood's so-called return of the repressed (feminism, the sexual revolution, Black Power) stamped the 1970s. And [...] the risk of bodily and social fragmentation is easily recognizable as our very own contemporary form of anxiety. This, of course, is where psychoanalysis meets cultural history³⁸.

Wie reibungslos das Zusammenspiel solcher Komponenten funktioniert, demonstriert *THE HILLS HAVE EYES* in paradigmatischer Weise: während die Ängste vor atomarer Technik mit

³⁷ Vgl. 2002.

³⁸ Schneider 2004: 28f.

der Furcht vor körperlicher Fragmentierung und vor Anomalien zusammenlaufen, öffnet sich in der Trailer-Sequenz durch Aspekte wie Vergewaltigung und das Trinken von Muttermilch nicht nur der Bereich der Perversion und der für Frauen typischen Traumata, sondern auch jener des Anti-Feminismus.

Während in *NOSFERATU* ein Adel (Graf Orlock), der sich, obwohl veraltet, weigert abzutreten (der Vampir als Untoter), die von der Volkskrankheit Hysterie befallene Gesellschaft (Ellen) aussaugt, findet sich in *PSYCHO* mit Norman Bates ein paradigmatisches Opfer der Prüderie, wie sie in den USA der 1950er-Jahre herrschte. In dieser Hinsicht werden mannigfache Interpretationen vorgelegt, die sich vor allem auf interdisziplinäre Ansätze stützen und immer weitere Dimensionen des Horrorfilms offen legen, die in ihrer Breite und Vernetzung als Sonderbereich den Blick beinhalten, der wohl nie intensiver als in der Dusch-Szene von *PSYCHO* inszeniert worden ist, bei dem Hitchcock zum damaligen Zeitpunkt alle Konventionen im Hollywood Ende der 1950er-Jahre beiseite geschoben bzw. durchbrochen hatte. Von den heute kaum noch wahrnehmbaren und gesellschaftlich begründeten Provokationen, wie der Nahaufnahme einer Toilettenschüssel, bei der die Spülung betätigt wird, einmal abgesehen, berührt die Dusch-Szene nicht nur Filmhistorisches, sondern zwingt auch, zusammen mit ihren Nachahmungen, zu immer neuen Bewertungen.

4 Die Dusch-Szene in Psycho

„Alfred Hitchcocks *PSYCHO* wurde für Generationen von Kinogängern zum Synonym für Angst und Schrecken. Bis heute hat er sich als der wirkmächtigste Horrorfilm aller Zeiten erwiesen“³⁹ – die Ursache dieser erstaunlichen Aktualität von Hitchcocks Werk findet sich vor allem darin, dass er Gewalt nicht explizit in Bildern zeigt, sondern sie der Vorstellungskraft des Zuschauers überlässt. So gehört es zu den sublimen Strategien des Films, die Bereiche Gewalt und Nacktheit zwar dezent in das Off zu verlagern, doch gleichzeitig den Blick als Institution in allen Schattierungen herauszuarbeiten.

Dass Hitchcock dabei (sicherlich nicht unbeabsichtigt) einen Schritt zu weit ging und den Blick als Objekt *a* immer wieder in den Bereich der Perversion verlagerte, bestätigt nicht nur François Truffaut, der in einem Gespräch mit Hitchcock äußerte: „The killing is pretty much like a rape“⁴⁰, auch Norman Bates lässt in jenem Gespräch mit Marion Crane, an das die Dusch-Szene anschließt, Verräterisches fallen: „... allerdings stopfe ich am liebsten Vögel aus. Ich hasse den Blick von großen und wilden Tieren, wenn sie tot sind. Manchmal stopfen Menschen sogar Hunde und Katzen aus. Das könnte ich nicht. Die großen, aufgerissenen, leeren Augenhöhlen. Vögel sind viel netter und nicht so menschenähnlich“⁴¹. Dabei geht Hitchcock bedeutend weniger zimperlich als Norman Bates mit Augen und Blicken um, denn was der Regisseur an direkter Gewaltdarstellung zurückhält, holt er in diesem Bereich ohne Scheuklappen nach. Truffaut vermag einen ersten Ansatzpunkt zu liefern, um zu verstehen, welche Methoden Hitchcock in *PSYCHO* anwendet:

Was Hitchcocks Stil von dem anderer großer Regisseure „gewalttätiger Aktionen“ wie Fritz Lang oder Howard Hawks unterscheidet, das ist sein ganz persönlicher Umgang mit

³⁹ Vossen 2004: 147.

⁴⁰ Truffaut 1969: 338.

⁴¹ *PSYCHO*: 0:34:15

Langsamkeit und Schnelligkeit, sein Einsatz von vorbereitenden Szenen mit plötzlichem Umschlag in Aktion, seine Antizipationen und Ellipsen. [...] Hitchcocks Regieweise verweigert sich der simplizistischen Aufzeichnung von Action und wendet sich einer Handschrift (*écriture*) zu, die darin besteht, in den Mittelpunkt die Person zu stellen, durch deren Augen die Dinge gesehen werden (und durch die hindurch wir, das Publikum, sie begreifen). [...] In einer komplizierten, subtil angelegten Szene kann der Blickwinkel sich ändern, und in diesem Falle verlagern wir unser gefühlsmäßiges Involviertsein von einer Person auf eine andere. Das Wesentliche für Hitchcock ist es, uns, die Zuschauer, in seine Geschichte einzubeziehen und nie zuzulassen, dass die Handlung im Morast dokumentarischer Objektivität oder im Sand ungeordneter Reportage stecken bleibt, denn er hält Dokumentation und Reportage für die immanenten Feinde des erzählerischen Kinos⁴².

Für eine Analyse bietet es sich demnach an, von der symbolischen Identifikation (*I*) auszugehen und zuerst die Inszenierung der Täter- und Opferperspektive zu untersuchen, da hier die Grundlagen für den Umschlag zu *a* und der Perversion gelegt werden.

4.1 Perspektive des Opfers: Marion Crane

Der erste Teil von *PSYCHO* ist handlungsbezogen ganz Marion Crane gewidmet: sie wird als Sekretärin eingeführt, die Geld eines Geschäftspartners veruntreut und nun in die Heimatstadt ihres Freundes Sam Loomis fährt, um mit diesem gemeinsam zu fliehen. Spannungsmomente wie die drohende Gefahr durch einen Polizisten, der auf die nervöse Frau aufmerksam wird, verdeutlichen, dass es sich bei Marion Crane, über den reinen *Suspense*-Effekt hinaus, um eine klassische Protagonistin handelt, in die der Rezipient sich ohne Umschweife und ohne Hinterfragen hineinversetzt, denn auch wenn sie eine Verbrecherin, eine Diebin ist, so hat sie ihre Tat doch aus Liebe begangen und dieser dadurch den Status eines „Kavalierdelikts“ verliehen.

Die Dusch-Szene lässt sich ohne eine solche handlungsbezogene Identifikation nicht denken. Betrachtet man die ersten Einstellungen, wo Marion Crane im Bad zuerst ein paar Papierschnitzel hinunterspült und dann, während sie den Morgenmantel fallen lässt, in Richtung der Dusche geht, so fällt auf, dass der vermittlungsbezogene Blick sich mit dem handlungsbezogenen weitestgehend überlagert. Um den Status dieser Protagonistin zu unterstreichen, passen sich Kamera, Montage und der Rest der Filmtechnik ganz ihren Bewegungen und Aktionen an, d. h. die Filmtechnik unterstützt die handlungsbezogene Identifikation mit einer entsprechend organischen Inszenierung.

Die folgende Montage unter der Dusche scheint an dieses Verfahren anzuknüpfen. Zwar wirken die verschiedenen und sich rasch abwechselnden Einstellungen ihres Kopfes befremdlich, doch der Bildinhalt, der einen gelösten, entspannten und freudigen Gesichtsausdruck des Opfers vor der Tat wiedergibt, kombiniert mit einem kurzen POV auf den Duschkopf, erweckt den Eindruck, als handele es sich hier um eine Katharsis. Die Interpretation dieser Montage als im Dienste eines handlungsbezogenen Reinigungsprozesses stehend, wird noch einmal dadurch gestärkt, dass Marion kurz vorher in einem Gespräch mit Norman Bates den Vorsatz äußerte, ihre noch junge kriminelle Karriere beenden und das Geld zurückgeben zu wollen, sich also möglichst von aller Schuld wieder „reinzuwaschen“.

⁴² Truffaut 1999: 119ff.

Als sich die Kontur des Mörders schließlich auf dem Duschvorhang abzeichnet, zieht Hitchcock alle Register um die Identifikation mit dem Opfer auch vermittlungsbezogen möglichst intensiv zu gestalten: der Zuschauer sieht mehr als die Protagonistin, die mit dem Rücken zur Tür steht, was dadurch verstärkt wird, dass diegetische Geräusche – wie vordergründig das Rauschen des Wasserstrahls – das Herannahen der Gefahr für das Opfer akustisch nicht wahrnehmbar machen, d. h. dass beim Zuschauer durch ein Mehr an Information der Impuls zum Warnen ausgelöst wird. Dass das Aufreißen des Duschvorhangs den Zuschauer trotz seines (Vor-)Wissens in „Angst und Schrecken“ versetzt, ist vornehmlich der abrupt einsetzenden Filmmusik geschuldet, die das Gefühl der Plötzlichkeit, wie Marion es erlebt, auch für den Rezipienten aktualisiert.

Auch wenn diese Sound-Strategie im Horrorfilm oft benutzt wird und häufig zentral für das Erzeugen von Angst und Schrecken ist – im Stummfilm *NOSFERATU* spielt der Einsatz der Musik diesbezüglich eine tragende Rolle, verharmlost sie aufgrund der heutigen Seh- und Hörgewohnheiten oftmals die entsprechenden Szenen. Ein Blick auf *THE HILLS HAVE EYES* verdeutlicht, dass eine Filmmusik, die zugunsten einer realistischen Geräuschkulisse in den Hintergrund tritt, in Gewaltsequenzen negative Folgen haben kann, wenn dadurch die Spannung verloren geht, andererseits forcieren (oft künstlich verstärkte) Geräusche die physische Massivität der Gewalt, mit der Folge, dass die Bilder grausam und gnadenlos wirken, während sie in *PSYCHO* „nur“ Angst und Schrecken verbreiten.

Während des Mordes unter der Dusche nimmt die Opferperspektive eine zwar nicht dominierende, aber doch zentrale Rolle ein: subjektive Nahaufnahmen ihres Gesichts provozieren eine Identifikation mit ihrem Leiden und Schrecken, die Hand mit dem Messer, die durch den Wasserstrahl hindurch sticht, betont ihre Position und ihren Blickwinkel, was durch die schnelle Schnittfrequenz und eine hohe Unschärfe unterstützt wird. Es handelt sich damit um eine typisch suggestive Mordszene, in der das Opfer zwar betont, doch auch der Täter vermittlungsbezogen nicht vernachlässigt wird.

Während die anschließenden letzten Sekunden in Marions Leben filmtechnisch wieder im Protagonistinnen-Stil umgesetzt werden, d. h. die Filmtechnik sich ihr anpasst, bleibt der subjektive Charakter der Szene selbst in den ersten Einstellungen nach ihrem Tod noch erhalten, da jener POV Marions auf den Duschkopf, den der Zuschauer bereits vor dem Mord sah, direkt wiederholt wird, nun jedoch die Leere der handlungsbezogenen Identifikation repräsentiert – schließlich ist die blickende Instanz, hier durch eine binnenfiktionale Figur begründet, verloren gegangen.

Doch damit wäre die intensive und ambivalente Wirkung der Dusch-Szene noch lange nicht erklärt – um ein Gefühl der Mittäterschaft seitens des Rezipienten zu erzeugen, worauf sich nicht nur Seeblen und Jung beziehen⁴³, ist es notwendig, auch die Gegenseite, d. h. die Perspektive des Antagonisten mit einzubeziehen.

4.2 Perspektive des Täters: Norman Bates

Weil die handlungsbezogene Identifikation an Marion Crane gebunden ist und auch der vermittlungsbezogene Blick weitestgehend dieser Fokussierung folgt, bedarf es sublimen Mittel, um der Sequenz einen ambivalenten Charakter zu geben. Wie Hitchcock diese vordergründige

⁴³ Seeblen/Jung 2006: 37.

Dominanz unterwandert, lässt sich nur durch zwei Stilmittel des Regisseurs verstehen, die auch Truffaut betonte: Antizipation und Repetition.

Bei der Betrachtung des direkten Umfeldes der Dusch-Szene fällt eine kurze Zwischensequenz auf: während Marion sich in ihrem Motelzimmer umzieht, beobachtet Norman Bates sie durch ein kleines Loch in der Wand. Einerseits wird hier der POV Normans durch die Ränder des Gucklochs als „authentisch“ und „unmittelbar“ gekennzeichnet, andererseits schaltet Hitchcock zwischen die beiden POV-Shots ein Close-up des beobachtenden Auges, was den Voyeurismus dieser Einstellungen offenkundig werden lässt. Spätestens seit *REAR WINDOW*⁴⁴ war Hitchcock zu einem Spezialisten auf dem Gebiet des Blickens und Beobachtens geworden – er schien zu wissen, dass sich dieser Thematik kaum ein Mensch würde entziehen können: „I’ll bet you that nine out of ten people, if they see a woman across the courtyard undressing for bed, or even a man puttering around in his room, will stay and look; no one turns away and says, ‚It’s none of my business.‘ They could pull down their blinds, but they never do, they stand there and look out“⁴⁵.

Dass Hitchcock eine solche Explizierung des Voyeurismus an eben diese Stelle in *PSYCHO* einbaut, ist selbstverständlich kein Zufall, denn es antizipiert, was in der Dusch-Szene bald folgen wird. Wenn Truffaut gegenüber Hitchcock äußert „We’re all voyeurs to some extent, if only when we see an intimate film“⁴⁶, dann bedeutet die Dusch-Szene nichts anderes als den in seiner Zeit maximal möglichen Voyeurismus, den ein Regisseur dem Publikum auferlegen kann, denn was hier geschieht, ist ein Eindringen des Zuschauers in den intimsten Bereich der Marion Crane. Als die Protagonistin in die Dusche steigt, zieht sie den Vorhang vor der Kamera zu, was nichts anderes bedeutet als ein Betonen der Trennlinie zwischen dem Innen und Außen, zwischen Intimität und Öffentlichkeit. Und wenn die Kamera nun als unsichtbare Instanz auf die andere Seite wechselt, d. h. die Linie des „guten Geschmacks“ übertritt, so nur, um der Neugier des Publikums entgegenzukommen. Tatsache ist, dass dies den Rezipienten nicht auf die Kamera oder auf sich selbst als Voyeur verweist, sondern in erster Linie auf Norman Bates, da dieser kurz vorher als voyeuristische Instanz der Binnenfiktion eingeführt wurde.

Weil eine solche Strategie noch bedeutend zu schwach wäre, muss der Blick des Täters, bislang als voyeuristisch eingestuft, mit weiteren Merkmalen versehen werden, wie mit jenen, die ganz offensichtlich fetischistisch eingefärbt sind, so, als Marion in die Dusche steigt und ein Zwischenschnitt in Nahaufnahme ihre Beine festhält. Und auch während der Durchführung der Mordtat wechseln sich die Großaufnahmen ihrer Füße und des Bauchnabels ab. Eine extreme Close-up-Aufnahme von Mund und Zähnen ist darüber hinaus ein eindeutiges Statement, dass es sich hier um typisch fetischistische Motive handelt, die zu einer Erotisierung bzw. Sexualisierung des Mordes beitragen, der Grund, weshalb Truffaut von der Tat als „pretty much like a rape“ sprach.

In eben diese Richtung zielt ein weiterer Aspekt, der in der weiter oben als „kathartisch“ beschriebenen Montage kurz vor dem eigentlichen Mord zu finden ist. Zwar lässt sich diese Montage als binnenfiktional motivierter und vermittlungsbezogen entsprechend inszenierter Reinigungsprozess interpretieren, doch zeigen einige verdächtige Besonderheiten, dass hier eine allzu eindeutige Interpretation fehl am Platz wäre: Marion Crane wird von der Schulter an aufwärts gezeigt, und, betrachtet man die Art und Weise, wie sie sich vor der Kamera be-

⁴⁴ *REAR WINDOW*. Regie: Alfred Hitchcock. USA 1954.

⁴⁵ Truffaut 1969: 266.

⁴⁶ Ebd.

wegt, fällt auf, dass sie im Gros der Einstellungen den Kopf zurückgeworfen hat und mit der Hand ihre Kehle streift. Man muss weder Anthropologe noch Verhaltensforscher sein, um zu wissen, dass dieses „Anbieten“ der Kehle eine archetypische Unterwerfungsgeste ist. Unterstrichen wird diese Assoziation dadurch, dass Marion aus unterschiedlichen Positionen gezeigt wird, was an psychoanalytische Zusammenhänge bzgl. des Triebes erinnert, an ein „Beschnupern und Umkreisen des Objekts“⁴⁷, das schließlich mit dem Mord „in seinem Verzehren“⁴⁸ endet.

Hitchcocks Leistung in dieser Szene besteht also darin, dass er durch die Mittel der Montage eine Suchbewegung des Täters dergestalt antizipiert, dass diese im Verbund mit fetischistischen und voyeuristischen Motiven zur Etablierung einer vermittlungsbezogenen Identifikation mit dem Mörder beitragen, die vom Rezipienten kaum bewusst wahrgenommen wird, da diese Täterperspektive nicht an eine binnenfiktional anwesende Person gebunden ist, sondern den filmtechnischen Bereich unterwandert hat.

Gleichzeitig beansprucht das Verhältnis des Täters zum Objekt durch diese Strategie auch für den Zuschauer Gültigkeit: „Für den metonymischen Pol gilt, dass das Begehren an die Stelle des Objektes tritt. Oder noch präziser: Das Objekt hält als ungenügendes das Begehren aufrecht“⁴⁹. Obwohl durch den vermittlungsbezogenen Blick des Täters die Szene erotisiert bzw. sexualisiert wird, enthält dieser dem Zuschauer doch gerade das vor, worauf es ihn angesetzt hat: die Brust als zentrales Objekt des Begehrens, die entweder ins Off verlagert oder durch Armbewegungen verdeckt wird, und weder sind die Wunden an Marions Körper zu sehen, noch ist Blut an Normans Messer zu erkennen. Die Neugier des Zuschauers wird zu keinem Zeitpunkt befriedigt, obwohl bzw. weil er in eine voyeuristische Perspektive hineingespielt wird. Es handelt sich hier um die Frustration der Unmöglichkeit, das Begehren zu befriedigen, vielmehr tritt das Begehren, wie für den Täter, an die Stelle des Objekts.

4.3 Der Blick und das Publikum

Der erste offensichtliche Verfremdungseffekt der Dusch-Szene von *PSYCHO* fällt gerade in jene weiter oben beschriebene Montage, in der sich bereits handlungs- und zweifach Illusion stabilisierender, vermittlungsbezogener Blick kreuzten. Auf der einen Seite der kathartische Effekt aus der Story, auf der anderen die Suchbewegung des Täters, und weil eine solche Kombination zu speziell und kompliziert ist, als dass sie konventionalisiert sein könnte, kommt automatisch eine Illusionsstörung hinzu. Dadurch, dass dies gerade durch das filmtechnische Mittel der Montage geschieht, gewinnt die Betonung des Blickes eine ganz eigene Bedeutung, die sich auch bei Jean-Louis Comolli findet: „I am all-perceiving. All-perceiving as one says all-powerful [...]; all-perceiving, too, because I am entirely on the side of the perceiving instance: [...] a great eye and ear“⁵⁰. Und Winkler fügt hinzu, dass es „die Plötzlichkeit des Ortswechsels ist [...], die den Beobachter in Richtung einer masse-enthobenen Allgegenwart stilisiert“⁵¹. Doch damit wird der Zuschauer nicht einfach nur, wie in den üblichen

⁴⁷ Widmer 2004: 91.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.: 78.

⁵⁰ Winkler 1992: 46.

⁵¹ Ebd.: 59.

Fällen von Verfremdung, auf den Blick aufmerksam gemacht, diese Form der Montage fällt auch mit dem Blick des Täters zusammen.

Es wird an dieser Stelle mehr als nur der *scopic drive* des Rezipienten hervorgehoben, denn hat der Zuschauer das Angebot zur Identifikation mit der Perspektive des Täters angenommen, dann gleichzeitig auch diejenige mit seinem Blick, der durch die Illusionsstörung hervortrat. Was das konkret bedeutet, lässt sich mit Lacans Überlegungen zum Voyeurismus beschreiben: „What occurs in voyeurism? At the moment of the act of the voyeur, where is the subject, where the object? I have told you that the subject is not there in the sense of seeing, at the level of the scopic drive. He is there as pervert [...]. The object, here, is the gaze – the gaze that is the subject, which attains it“⁵². Der Zuschauer wird durch seine Identifikation mit dem Blick in die Position des Perversen gesetzt, was auch erklärt, weshalb unter der Dusche und während der Durchführung der Tat nicht das gezeigt wird, was eigentlich „interessant“ wäre: „Up to that point, what is the subject trying to see? [...] What the voyeur is looking for and finds is merely a shadow, a shadow behind the curtain. There he will phantasize any magic of presence“⁵³. Es handelt sich hier um Ausweichstrategien im Triebleben, die durch Fetischismus und Partialisierung in ihrer Ausrichtung filmgerecht zubereitet und auf den Rezipienten übertragen werden.

Der zweite Verfremdungseffekt der Dusch-Szene verankert den Zuschauer dagegen in einer gerade nicht perversen Position. Die Blende vom Abflussrohr in Marions lebloses Auge wird ähnlich wie bei der oben beschriebenen Montage mit Normans voyeuristischem „Vorspiel“ von Hitchcock im Detail vorbereitet. Zentral für das Verständnis der beiden Einstellungen ist diesmal die Repetition: während Marion duscht, wird ein POV auf den Duschkopf gezeigt, der sich zwischen ihrem Tod und der Blende vom Abflussrohr in das Auge wiederholt, d. h. zu einem Zeitpunkt, wo diese Einstellung als POV bereits ungültig geworden ist. Dieser erste Verfremdungseffekt betont den Blick als Objekt *a* also dadurch, dass er das Fehlen einer blickenden Instanz aufzeigt, was zentral für die folgende Blende ist, denn was dieses Mal hineinspielt, ist eben nicht die Perspektive des Täters, sondern diejenige des Opfers.

Wenn hier die „Leere“ des vermittlungsbezogenen Opfer-Blickes präsentiert wird, folgt mit der Blende die „Leere“ eines eng an den Blick gekoppelten Elements: des Auges. Anders ausgedrückt: der Blick ist abwesend, das Auge zum bloßen „Ding“ geworden, was die dialektisch anmutende Blende mit dem Abflussrohr verdeutlicht (Abfluss, der Schmutz aufnimmt + Auge einer Toten = der tote Körper als Abfall). Dass diese Botschaft gerade dort auftaucht, wo der Blick durch Verfremdungseffekte als Objekt *a* deutlich wird, kommt alles andere als einem Zufall gleich. Denn während die Dusch-Montage den Zuschauer in Richtung der voyeuristischen Täterperspektive treibt, konfrontiert die Blende in Kombination mit der POV-Repetition das Publikum mit der Gegenseite, nämlich dem Traumatisierten des Opferblickes, der dadurch unmittelbar wird, dass das Objekt *a* für den Rezipienten dort auftaucht, wo der Blick der Opferperspektive aufgehört hat zu existieren. Der Zuschauer findet hier „einen traumatischen Überschuss des Realen über das Symbolische“⁵⁴, der erneut einen „normalen“ Umgang mit dem *scopic drive* verhindert und stattdessen in Richtung einer traumatischen Seite des Trieblebens führt.

Warum aber wird dann der „schleichenden“ Kamera in den *Slasher Movies* eine „normale“ Wirkung zugestanden, wo doch auch dort der Umschlag zu *a* zeitgleich mit der Täterperspek-

⁵² Lacan 1998: 182.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Žižek 2002: 220.

tive stattfindet? Weil die Filmtechnik hier zwei oszillierende Möglichkeiten anbietet, die schließlich eindeutig aufgelöst werden: entweder die „neutrale“ Kamera oder der POV, während in *PSYCHO* die „neutrale“ Kamera von vornherein parteiisch agiert und zuerst den *perspectiv-voyeuristischen*, dann den *traumatisierten Blick* übernimmt. Es handelt sich dabei um genau das, was Truffaut beschrieb: „Hitchcocks Regieweise verweigert sich der simplizistischen Aufzeichnung von Action und wendet sich einer Handschrift (*écriture*) zu, die darin besteht, in den Mittelpunkt die Person zu stellen, durch deren Augen die Dinge gesehen werden (und durch die hindurch wir, das Publikum, sie begreifen)“⁵⁵.

5 Zusammenfassung

Weil die thematische Fülle und Bandbreite des vorliegenden Aufsatzes ein bündiges Resümee ohne gleichzeitigen Verlust der Zusammenhänge nur schwer möglich macht, bietet es sich an, eine Aufteilung in die verschiedenen Fragenkomplexe vorzunehmen und dabei weitestgehend jener Argumentationslinie zu folgen, die sich bereits in der Praxis als stringent erwiesen hat.

Der Ausgangspunkt

Während der psychoanalytische Zugang zum Horrorfilm die Interpretation der Monster und Serientäter als Projektionen verborgener Wünsche und Ängste bzw. als Rückkehr des Verdrängten in den Vordergrund stellt und die (empirische) Medienwissenschaft Wirkungen des Genres über entsprechende Inhaltsvariablen analysiert, wird der Vermittlungsebene von Horrorfilmen wenig Beachtung geschenkt. Dies entspringt einem weitestgehend undifferenzierten Verständnis von Identifikation, das Empathien durch Handlung, nicht jedoch durch Filmtechnik (und ihren Zeitbezug) forciert sieht – die hier benutzten Filmbeispiele datieren aus den Jahren 1922, 1960 und 2006, mit einer Aufnahme-, Beleuchtungs- und Nachbearbeitungstechnik, wie diese ihrer Zeit entsprachen, vom Stummfilm mit Orchestrierung (*NOSFERATU*) über den SW-Film mit Rückprojektor-Technik (*PSYCHO*) bis zu dem mit moderner Technik produzierten Farbfilm (*THE HILLS HAVE EYES*). Neben einem Modell, das die oben angeführte Lücke schließt und gleichzeitig ein handhabbares Begriffsinventar liefert, sollte paradigmatisch gezeigt werden, wie Filmtheorie auf diese Weise psychoanalytische Ansätze unterstützen und im filmischen Material verankern kann – der Schwerpunkt lag dabei, dem Medium entsprechend, auf dem Blick als einem zentralen Element der Lust am Horror. Im Rahmen dieses Aufsatzes konnten insbesondere die Zeitbezüge hinsichtlich des Einsatzes der Technik nur angedeutet und mussten die zeitbezogenen Zusammenhänge zwischen Filmtechnik und Sehgewohnheiten der Rezipienten vernachlässigt werden.

Das filmtheoretische Modell

Ausgehend von der für das Erzählkino prägenden Transparenzillusion wird über die *Apparatus and Ideology*-Debatte mit Jean-Louis Baudry und Jean-Louis Comolli die Unterscheidung zwischen der „Identifikation mit dem Protagonisten“ und der „Identifikation mit der Kamera“ eingeführt, wobei diese, mit den theaterwissenschaftlichen Modellen Wolfgang Matzats kom-

⁵⁵ Truffaut 1999: 121.

biniert, einen höheren Abstraktionsgrad finden: den handlungs- und vermittlungsbezogenen Blick – Begriffe, die in dieser Arbeit etabliert werden, weil sie theoretisch nicht vorbelastet sind. Während der handlungsbezogene Blick das Hineinversetzen des Zuschauers in die Binnenfiktion bezeichnet – die Identifikation mit dem Protagonisten ist nunmehr ein Teil davon, bedeutet der vermittlungsbezogene Blick, dass der Rezipient sich in eine vorgezeichnete Zuschauerposition begibt, wo die Filmtechnik ihn entweder (Illusion erzeugend und stabilisierend) in Richtung der Binnenfiktion führt oder – Illusion störend – durch Verfremdungseffekte ein Gefühl der Distanz erzeugt. Die Verfremdungseffekte erweisen sich dabei an vielen Stellen als fruchtbare Ansatzpunkte, denn gerade im Horrorfilm finden sie häufiger Verwendung als in anderen Genres des Erzählkinos.

Der psychoanalytische Ansatz

Dass Störungen der Illusion gerade in jener filmischen Gattung gehäuft auftreten, wo psychische Deviationen an der inhaltlichen Tagesordnung sind, erweist sich durch einen Ausflug in die Theorien des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan als logischer Zusammenhang. Wenn der „Blick“ als Objekt des Triebes (Objekt *a*), wie er bei der Rezeption von (Horror-)Filmen wirksam ist, durch Verfremdungseffekte des vermittlungsbezogenen Blickes betont bzw. aufgedeckt wird, dann ermöglicht das Empfinden dieses „normalen“ *scopic drive* dem Zuschauer eine Abgrenzung von der „kranken“ Perspektive der Figuren. Lust am Horror entsteht in diesem Fall vermittlungsbezogen durch das Erkennen des eigenen Begehrens als noch nicht von Ausweichstrategien geprägt, wie diese in der Perversion (Täter) zu finden sind und durch Traumata (Opfer) ausgelöst werden können. Slavoj Žižek bezeichnet diesen Prozess als Verlagerung von der symbolischen Identifikation (*I*) zum Blick als Objekt (*a*).

Die Analyse von PSYCHO

In der Dusch-Szene von PSYCHO findet sich nicht nur ein breites Spektrum jener filmtechnischen Möglichkeiten, die eine vermittlungsbezogene Identifikation mit Protagonist und Antagonist forcieren, es kann auch gezeigt werden, dass Hitchcock über den Blick als Objekt *a* hinausgeht und diesen in das Feld der Perversion und des Traumas führt. Dies geschieht durch ein „Synthetisieren“ von *a* und *I*, d. h. durch einen Verfremdungseffekt, der den Blick als Objekt *a* dort betont, wo der vermittlungsbezogene Blick bereits von der Sichtweise des Protagonisten bzw. Antagonisten unterwandert ist.

Filmwissenschaftliche Relevanz

Damit kann in der vorliegenden Arbeit nicht nur ein filmwissenschaftliches Modell zur Identifikation etabliert und die weitestgehend unterschätzte Vermittlungsebene rehabilitiert werden – mit dem sich entsprechende Strategien und Systeme im Film mit einem festen Begriffsinventar analysieren lassen – es ist auch möglich aufzuzeigen, wie dadurch eine Brückenfunktion zwischen Psychoanalyse und Film eingenommen werden kann, die nicht nur vorhandene Theorien anderer Disziplinen am Beispiel belegbar macht, sondern auch weiterführende Erkenntnisse durch Synergien ermöglicht.

Literatur

Brecht, Bertolt (1981) Neue Technik der Schauspielkunst. In: Schriften 1918 – 1926. Hrsg. v. Werner Mittenzwei. Berlin: Aufbau-Verlag, 285 – 324.

Bordwell, David / Thompson, Kristin (2005) Film Art. An Introduction. New York: McGraw-Hill (Education).

Hickethier, Knut (2001) Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: J. B. Metzler.

Knecht, T. (2002) Die so genannten Paraphilien – Biologisch-psychiatrische Aspekte der sexuellen Deviationen. In: Schweizerisches Medizinisches Forum, 29/5/2002, S. 543 – 549.

Kunczik, Michael / Zipfel, Astrid (2004) Medien und Gewalt. Befunde der Forschung seit 1998. In: Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien. URL: <http://www.bundespruefstelle.de/bpjm/redaktion/PDF-Anlagen/medien-gewalt-befunde-der-forschung-sachbericht-langfassung,property=pdf,bereich=bpjm,rwb=true.pdf> (zit. 18.05.2007).

Lacan, Jacques (1998) The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan – XI. New York / London: W. W. Norton & Company.

Lacan, Jacques (2007) Écrits. New York / London: W. W. Norton & Company.

Lowry, Stephen (1992) Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: montage/av, 1/1/1992, S. 113 – 128.

Matzat, Wolfgang (1982) Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik. München: Wilhelm Fink.

Melz, Stefanie (2000) Die Faszination des Verbotenen. In: *Zensur.org*. URL: <http://zensur.org/01themenSS200004faszination.htm> (zit. 06.06.2007).

Mulvey, Laura (1994) Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. v. Liliane Weissberg. Frankfurt am Main: Fischer, S. 48 – 65.

Pagel, Gerda (2002) Jacques Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius.

Pfister, Manfred (2001) Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink (UTB).

Prince, Stephen (Hrsg.) (2004) The Horror Film. Piscataway: Rutgers University Press.

Royer, Carl / Royer, Diana (2005) The Spectacle of Isolation in Horror Films. Dark Parades. Binghamton: The Haworth Press (Popular Culture).

Schneider, Steven Jay (Hrsg.) (2004) Horrorfilm and Psychoanalysis. Freud's Worst Nightmare. Cambridge: Cambridge University Press.

Seeßlen, Georg / Jung, Fernand (2006) Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms. Marburg: Schüren (Grundlagen des populären Films).

Truffaut, François (1999) Die Lust am Sehen. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren (Filmbibliothek).

Truffaut, François (1969) Hitchcock. London: Panther Books.

Vossen, Ursula (Hrsg.) (2004) Horrorfilm. Stuttgart: Reclam (Filmgenres).

Widmer, Peter (2004) Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk. Wien: Turia + Kant.

Winkler, Hartmut (1992) Der Filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus'-Semantik-'Ideology'. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag (Reihe Siegen. Medienwissenschaft).

Žižek, Slavoj (1999) Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien. Wien: Passagen (XMedia).

Žižek, Slavoj et. al. (2002) Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt am Main: Suhrkamp.