



Phantasmata: Techniken des Unheimlichen, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, Cultural Inquiry, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 95–111

MICHAELA WÜNSCH 

Mediale Techniken des Unheimlichen und der Angst

ZITIERVORGABE:

Michaela Wünsch, »Mediale Techniken des Unheimlichen und der Angst«, in *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, Cultural Inquiry, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 95–111 <https://doi.org/10.25620/ci-03_06>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© by the author(s)
This version is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

SCHLAGWÖRTER: Freud, Sigmund – Das Unheimliche; Psychoanalyse; Affekt; Angst; Stalking; Filmtechnik; Carpenter, John – Halloween (1978); Medientheorie; Lacan, Jacques

MEDIALE TECHNIKEN DES UNHEIMLICHEN UND DER ANGST

Michaela Wunsch

Im Horrorfilm zählen das Unheimliche und die Angst zum Gefühlsrepertoire, mit dem das Publikum permanent konfrontiert wird. Beide können mit filmischen Motiven und Figuren oder mittels filmtechnischer Verfahren und der *Mise-en-scène* erzeugt werden. In allen drei Fällen wird der Rahmen – sowohl als Motiv des häuslichen Raumes, als Begrenzung des Filmbilds wie auch in der Gestaltung und Inszenierung von Filmszenen – oft genutzt, um Gefühle des Unheimlichen oder der Angst zu erzeugen. Im Anschluss an Noël Carroll, wonach es im Horrorfilm vor allem um den Modus des Erzählens und Zeigens, das Verdecken und Sichtbarmachen innerhalb des Mediums Film selbst geht, müssten Rahmen und Rahmung zentrale Elemente des Horrorfilms sein.¹ Im Folgenden soll am Beispiel von John Carpenters *Halloween* (1978) untersucht werden, in welchem Zusammenhang die Inszenierung des Rahmens zur Medialität von Film und Fernsehen steht und wie sich die Erzeugung des Unheimlichen von jener der Angst unterscheidet.²

1 Vgl. Noël Carroll, *The Philosophy of Horror* (London: Routledge, 1990), S. 181.

2 *Halloween* steht dabei beispielhaft für jene Filme, die dem Stalker- oder Slasherfilm zugeordnet werden können, wie z.B. die zahlreichen Remakes von *Halloween*, *Friday 13th* oder *Scream*. Vera Dika, die die Bezeichnung Stalkerfilm bevorzugt, sieht in dem Point-of-View-Shot und der Betonung des Blicks die wichtigsten Kriterien, die diese Filme auszeichnen. Siehe Vera Dika, *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990). Carol Clover, die hingegen vom Slasherfilm spricht, hat die Bedeutung des ›final girls‹, jenes Mädchens, das als einzige bis zum Ende des Films überlebt, herausgearbeitet. Siehe Carol J. Clover, *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film* (Princeton: Princeton University Press, 1993).



Abb. 1 Rasterförmige Kadrierung, Halloween

1. DIE GRENZEN DES UNHEIMLICHEN

Neben den Point-of-View-Shots zählen die halbsubjektiven Bilder zu den häufig verwendeten Einstellungen in *Halloween*. Beim Point-of-View-Shot nimmt die Kamera die vermeintliche Perspektive einer im Bild nicht sichtbaren Person ein, im Stalkerfilm meist die des Killers. Zwar soll auch das halbsubjektive Bild die Perspektive eines Protagonisten nachstellen, jedoch nicht unmittelbar seine Sicht, denn häufig ist ein Teil dieser Person mit im Bild. Zudem gibt es in diesen Einstellungen durch Objekte wie Fenster oder Türrahmen oft einen zweiten Rahmen innerhalb des Filmrahmens. Zu einer solchen Verdoppelung des Bildrahmens kommt es in der Szene, in der der Serienkiller Michael Myers mit dem Auto ein Kind verfolgt: Die Kamera ist hinter Michael im Auto platziert, so dass sein Rücken durch ein quadratförmiges Maschennetz zu sehen ist. Anschließend schwenkt die Kamera zum hinteren Seiten-



Abb. 2 Das Autofenster als Rahmen innerhalb des Rahmens, Halloween (1978)

fenster, so dass das Bild durch die kleinen Quadrate des Netzes und die verschiedenen Autofensterrahmen in mehrere Rahmen unterteilt ist (Abb. 1 und 2).

Steve Neale schreibt über die Verwendung von Rahmen innerhalb des Filmrahmens in *Halloween*, dass diese Einstellungen den Raum, das Sehfeld und die Kadrierung betonen,³ wobei die Point-of-View-Shots den ersten Teil des Films dominieren, während im zweiten Teil das »framing system« vorherrscht. Für Neale suggeriert der Point-of-View-Shot dem den Blick des Killers einnehmenden Publikum Kontrolle und Macht,

3 Steve Neale, »Halloween: Suspension, Aggression and the Look«, in *Planks of Reason*, hg. v. Keith Barry Grant (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1984), S. 331-45 (S. 335).

während die halbsubjektiven Bilder und die mehrfache Rahmung des Bildes in der *Mise-en-scène* das Publikum frustrieren, weil es scheinbar die Kontrolle über den Bildrahmen verliert.⁴ Frustration mag sich auch deswegen einstellen, weil das Filmbild von Charakteren und manifesten Inhalten gelöst und so eine Identifikation mit einer Person generell erschwert wird.

Laut Christian Metz erfolgt bei einer solchen Mehrfachrahmung im Film auch ein Übergang zum Reflexiven.⁵ Der Rahmen im Filmrahmen ist demnach ein Mittel des Selbstaudrucks des Kinos und also immer »metakinematographisch«.⁶ Verdoppelt sich in der *Mise-en-scène* der Rahmen, sei es durch ein Fenster, einen Türrahmen oder ein Fernglas, beginnt der Film von den »Elementen und Eigenschaften, die zum Kino und seinem Apparat gehören« zu erzählen. Metz bezeichnet diese Filmtechnik als Diegetisierung des Dispositivs, in diesem Fall des Dispositivs der Leinwand und ihrer Rahmung: Die Leinwand ist sowohl Kader als auch Ort des Gezeigten, »sie gibt zur Ansicht preis und schließt auch wieder von dieser aus; sie zeigt und versteckt«.⁷ *Halloween* erzählt damit auch vom Zeigen und Verstecken, vom Sichtbarmachen und Unsichtbarsein der kinematographischen Techniken selbst. Und zugleich nutzt der Film die Diegetisierung dieser Techniken, um Angst und Unheimlichkeit zu erzeugen.

Der Rahmen tritt besonders in denjenigen Szenen in den Vordergrund, die Spannung hinsichtlich der Frage aufbauen, ob und wann der Killer im Bild erscheinen wird. Die Kadrierung zeigt nicht nur das, was auf der Leinwand passiert, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auch auf das Off. Deleuze bemerkt dazu: »Jede Kadrierung determiniert ein Off. [...] Das Off verweist auf das, was man weder hört noch sieht und was trotzdem völlig gegenwärtig ist.«⁸ Nach Arno Meteling hat die Kadrierung im Horrorgenre eine besondere Funktion: Sie verdeckt »immer einen Teil des Raums, um Platz für Phantasien von schrecklichen Monstern zu lassen und damit das Einfallstor für den kinematographischen

4 Ebd., S. 337.

5 Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* (Münster: Nodus, 1997), S. 58f.

6 Ebd., S. 60.

7 Ebd., S. 61.

8 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997), S. 32.

Schrecken offen zu halten, der immer plötzlich und von außen in die Kadrage des Filmbildes eindringt«. ⁹

Eine andere häufige Einstellung in *Halloween*: ein Haus ist in einer Totalen zu sehen, bis Michael Myers zumeist in Rückenansicht aus dem Off am Rand des Bildrahmens auftaucht. Oder ein potentiell Opfer wie Laurie Strode schaut aus dem Fenster, weil sie vermutet, Myers könne dort sein. In diesen Einstellungen blickt auch der Zuschauer durch den Fensterrahmen. Häufig ist Michael für einen kurzen Moment zu sehen; nach einem Schuss, der dem Gegenschuss auf die Schauende folgt, jedoch nicht mehr. Der Killer wird nicht nur durch eine Gesichtsmaske verdeckt, wie im Stalkerfilm üblich, sondern auch durch den Bildrahmen und den Schnitt. Doch seine Abwesenheit vom Bildfeld impliziert seine Anwesenheit im Off.

Nach Deleuze bedeutet ›obsessives Kadrieren‹ das ›Warten‹ der Kamera, dass eine Person ins Bildfeld tritt und etwas tut. ¹⁰ Der Rahmen dynamisiert einerseits den Raum jenseits des Rahmens und baut andererseits die Erwartung auf, dass etwas im vom Bild erfassten Raum geschehen wird.

Sigmund Freud schreibt in seiner Abhandlung über die Angst, sie habe eine »unverkennbare Beziehung zur *Erwartung*; sie ist Angst *vor* etwas. Es haftet ihr ein Charakter von *Unbestimmtheit* und *Objektlosigkeit* an«. ¹¹

Gerade im Horrorfilm, der mit der Erzeugung von Angst arbeitet, ist die Erwartungsangst ein wichtiges Element: Jeder Rahmen im Bild verweist auf ein unbestimmtes Kommendes. Nach Freud löst allein diese Unbestimmtheit Angst aus. Auch ohne sichtbares Objekt kann durch die Kadrierung Angst erzeugt werden. Hinzu tritt durch die Genrekonventionen des Horrorfilms, die bereits selbst eine Rahmung bilden, die Erwartung, das Kommende werde schrecklich sein, auch wenn seine Gestalt zunächst offen bleibt. Samuel Weber hat eine Verbindung zwischen Rahmen, Angst und Erwartung hergestellt. Er schreibt über E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1816):

9 Arno Meteling, *Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm* (Bielefeld: Transcript, 2006), S. 19.

10 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 107.

11 Sigmund Freud, »Hemmung, Symptom und Angst«, in *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, 11 Bde. (Frankfurt/Main: Fischer, 1969-75), VI (1971), S. 227-308 (S. 302).

The Sandman *is* insofar as he is *coming*. Nathanael's problem is related precisely to the ubiquitous possibility of this coming, an eventuality that cannot be foreclosed by any of the borders with which we seek to wall in our spaces and control access to them.¹²

In Hoffmanns Erzählung, die Weber in Anlehnung an Freud interpretiert, wird dem jungen Nathanael erzählt, dass Kinder, die nicht schlafen wollen, von einem Mann heimgesucht werden, der ihnen Sand in die Augen streut, so dass sie blutig herauspringen. Weber betont, die Bedrohlichkeit des Sandmannes bestehe darin, dass er ›im Kommen‹ sei – Nathanaels Angst entsteht in der Erwartung, der Sandmann werde kommen und seine Augen verletzen. Im Unterschied zu *Halloween* wird diese Tat jedoch nie begangen: Der Sandmann bleibt ›im Kommen‹. Doch die Geschichte ist insofern mit *Halloween* vergleichbar, als dort immer wieder vom Bogeyman die Rede ist, der ›kommen wird‹. Besonders zu Beginn der Filme, solange der Bogeyman noch nicht zum ›realen‹ Michael Myers geworden ist, wird er immer wieder auf diese Weise aufgerufen.

Wie der Sandmann ist der Bogeyman eine Figur, die ihre Opfer vor allem zu Hause aufsucht und deren Bedrohlichkeit darin besteht, dass man nie weiß, ob und wann dies geschehen wird. Diese Unsicherheit macht die Figur ubiquitär, zugleich aber auch das Heim als abgeschlossenen Raum durchlässig und unsicher. Die Erwartungsangst, die der Killer auslöst, lässt sich demnach damit begründen, dass er Rahmen überschreitet. Neben der dargestellten filmtechnischen Dimension und den Genrekonventionen kann man auch die politische Ebene der Grenzziehung, die sich im Motiv des Hauses manifestiert, als ›Rahmen‹ interpretieren: Nach Weber lässt sich das Kommende nicht durch die häuslich gezogenen Grenzen abhalten. Auch Michael Myers tötet seine Opfer meist in ihren Häusern. Weber schreibt weiter zum Sandmann: »The power of the Sandman, then, inheres in his ability to invade and occupy what in the modern period is considered the most sacred of spaces: the private space of the family, the *home*.«¹³

Weder Sandmann noch Bogeyman lassen sich von Mauern abhalten: Sie überqueren und durchbrechen Grenzen. Dadurch verlieren diese ihre Abgeschlossenheit und werden durchlässig bzw. weisen auf das, was

12 Samuel Weber, »Uncanny Thinking«, in *The Legend of Freud* (Stanford: Stanford University Press, 2000), S. 1-31 (S. 9).

13 Ebd., S. 9.

sich jenseits der Grenze befindet. Verweist der Filmrahmen auf das Off, referieren in *Halloween* die Grenzen des Innenraums auf ihr Außen.

Gerade amerikanische Vorstädte mit ihren Einfamilienhäusern stehen für diesen Versuch einer Abschottung der privaten, familiären Sphäre.¹⁴ Am Ende des *Halloween*-Prequels flüchtet Laurie aus dem Haus, in dem sie ihre toten Freundinnen gefunden hat und in dem sie von Michael Myers verfolgt wurde, auf die Straße. Sie ruft um Hilfe und klopft an verschiedene Türen, doch die Bewohner löschen das Licht und ziehen die Gardinen vor die Fenster. In das Haus, in dem sie auf den kleinen Tommy aufgepasst hat, kommt sie fast nicht mehr hinein, weil sie ihm eingeschärft hat, sich einzuschließen, und er Schwierigkeiten hat, die Tür zu öffnen: Während Laurie sich mühevoll Zugang in ein Haus erkämpfen muss, dringt Michael Myers fast immer unbemerkt und lautlos in die Häuser ein; er steht dann plötzlich in einem Türrahmen oder hinter einem Sofa. *Halloween* beginnt bereits mit einer Szene, in der Michael ein Haus umkreist und in das er durch ein Fenster hineinblickt. Dieses gerahmte Fenster ist selbst schon ein Ort der Durchlässigkeit von innen und außen. Es ist eigentlich dazu bestimmt, seinen BewohnerInnen von einer sicheren Position aus einen Blick auf das Außen zu ermöglichen, wird hier jedoch zu einem Raum der Invasion und der Inversion des Blicks. Statt dass das Fenster einen Ausblick ermöglicht, dringt ein Blick in den Innenraum ein.

In anderen Filmen der Reihe bleibt dieser Blick verborgen, weil sich die Menschen im Haus am Halloween-Abend Horrorfilme anschauen: im *Halloween*-Prequel Howard Hawks' *The Thing* (1951), in *Halloween II* George Romeros *The Night of the Living Dead* (1968). In diesen Fällen bietet nicht das Fenster einen gerahmten Blick auf die Außenwelt, sondern der Fernseher. Das Fernsehen wie der Serienkiller dringen jedoch zugleich in den Innenraum ein: Der Fernseher ist nicht nur »Fenster zur Welt«, die Welt hält auch Einzug in das Wohnzimmer.¹⁵ Als die kleine Lindsey fernsieht, heißt es in einem Vorspann zum anschließenden Horrorfilm: »Lock your door, close your windows and turn off the lights.« Als Laurie Strodes Freundin Annie dazukommt, klagt Lind-

14 Vgl. Weber, *Mass Mediauras. Form, Technics, Media*, hg. v. Alan Cholodenko (Stanford: Stanford University Press, 1996), S. 122.

15 Vgl. dazu u. a. Lynn Spigel, »The Suburban Home Companion. Television and the Neighborhood Ideal in Postwar America«, in *The Feminism and Visual Culture Reader*, hg. v. Amelia Jones (London: Routledge, 1994), S. 329-37.

sey, sie habe Angst; denn obwohl Türen und Fenster verschlossen sind, dringt doch etwas in den Raum ein, nämlich das Filmgeschehen. Das Fernsehen überträgt nicht nur physikalische Wellen, sondern auch das narrative Geschehen in die häusliche Umgebung.¹⁶ Und selbst nachdem der Fernseher ausgeschaltet wurde, bleibt ein Rest dieses Filmgeschehens im Raum.¹⁷

Dass mit dem Fernsehen der Horror(-film) Einzug in das Wohnzimmer gehalten hat, wird in vielen Horrorfilmen thematisiert. Die Invasion des Serienkillers in den häuslichen privaten Raum kann analog zur Verunheimlichung des Innenraums durch den Fernseher interpretiert werden. Auch geht das vom Fernsehen übertragene Geschehen immer über seinen Rahmen hinaus:¹⁸ Fernsehen ist unheimlich, weil tendenziell unkontrollierbar ist, was übertragen wird und wo die Grenzen der Übertragung liegen:

It renders them [the borders, M.W.] invisible, paradoxically, by transposing them *into* the vision it transmits. Transmitted vision and audition ›contain‹, as it were, distance and separation while at the same time confounding the points of reference that allow us to determine what is near and what is far, what is connected and what is disconnected.¹⁹

Fenster wie Fernseher bilden nicht nur einen Rahmen für den Ausblick auf das Außerhäusliche, sondern gefährden auch die Grenzen zwischen innen und außen. Das Fernsehgerät verändert nicht allein durch seine gegenständliche Anwesenheit die Ordnung im häuslichen Raum.²⁰ Wesentlicher ist, dass es nicht nur über die außerhäusliche Welt infor-

16 Vor allem in *Poltergeist* (USA 1982) wurde dies expliziter Gegenstand des Horrorfilmgeschehens.

17 Vgl. zur Angst vor negativen, übersinnlichen Einflüssen auf den häuslichen Raum Jeffrey Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television* (Durham: Duke University Press, 2000).

18 Nach Samuel Weber erweist sich der Fernseher als ein trojanisches Pferd, der den Raum der häuslichen »Festung« neu definiert. Vgl. Samuel Weber, *Mass Mediauras*, S. 122.

19 Ebd.

20 Als die ersten Fernsehgeräte auf den Markt kamen, gab es ausführliche Diskussionen darum, wo das Gerät am besten aufgestellt wird. Eine Rolle spielte dabei u. a. die Integrität des Familienlebens und die Vereinbarkeit von Hausarbeit und Fernsehkonsum (vgl. dazu David Morley, »Television. Not So Much a Visual Medium, More a Visible Object«, in *Visual Culture*, hg. v. Chris Jenks (London: Routledge, 1996), S. 170-90.

miert, sondern auch eine bestimmte Sicht auf die Welt vermittelt. Weber betont, Fernsehen transportiere eine Sicht (*vision*) als solche: Man sehe beim Fernsehen nicht in erster Linie Bilder, sondern schaue auf eine bestimmte Art und Weise, man nehme die Sicht eines anderen auf einen anderen ein.²¹ Wiederholte Point-of-View-Shots und beständige Perspektivwechsel erfahren die ZuschauerInnen als Unentscheidbarkeit und Konfusion.

Das Fernsehen wappnet jedoch auch gegen diese Konfusion und Grenzüberschreitung. Die englische Bezeichnung für fernsehen, »to watch«, bedeutet weniger »sehen« als »Ausschau halten«. Dies impliziert eine Wachsamkeit und Alarmbereitschaft, die der dem Fernsehen verwandten Videoüberwachung ähnelt.²² Diese Wachsamkeit wird im Horrorfilm auch durch den Killer geweckt: Ist der erst einmal im Haus – wobei fast nie zu sehen ist, wann und wo genau er die Schwelle übertritt –, erscheint nichts mehr wie zuvor: Die Vorhänge, die als Sichtschutz aufgehängt wurden, sind nun potentielle Verstecke. Überall scheint er zu lauern, unter Betten, in Schränken, hinter Türen. Abgeschlossene Türen werden zu möglichen Fallen oder vom Eindringling mit der bloßen Faust zerschlagen. Carol Clover bemerkt dazu: »The house [...] may at first sight seem a safe heaven, but the same walls that promise to keep the killer out quickly become, once the killer penetrates them, the walls that hold the victim in.«²³

Diese Bedeutungsverschiebung resultiert in einer veränderten Perspektive auf die scheinbare Normalität des häuslichen Raums der Mittelschichtfamilie. Das feindliche Außen befindet sich nicht jenseits, sondern im Innern der Normalität. Der Serienkiller ist zwar im Innern des Hauses und der Familie, zugleich ist er weder sichtbar anwesend noch als sichtbares Objekt zugänglich oder erfassbar.

21 Weber, *Mass Mediauras*, S. 116.

22 Außer von Weber wird diese Verbindung prominent erläutert von Stanley Cavell, »Die Tatsache des Fernsehens«, in *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, hg. v. Ralf Adelman u. a. (Konstanz: UVK, 2001), S. 125-65.

23 Clover, *Men, Women, and Chain Saws*, S. 31.

2. DER RAHMEN DER ANGST

Somit scheint die Angst vor dem Killer aus der Unbestimmtheit gespeist, die mit der Erwartungsangst zusammenhängt, nach Freud eine Angst vor der Wiederholung einer traumatischen Situation der Hilflosigkeit. Freud unterscheidet zwischen Realangst und neurotischer Angst: Letztere zeichnet sich, wie bereits erwähnt, durch Objektlosigkeit und Unbestimmtheit aus. Die Unbestimmtheit ergibt sich daraus, dass die Ursache der Angst zunächst unbekannt erscheint. Freud vermutet, dass es sich um eine vergessene oder verdrängte Situation der Hilflosigkeit handelt und dass die Erwartung einer Wiederholung ein erster Schritt ist, in dem »eine solche traumatische Situation der Hilflosigkeit nicht abgewartet, sondern vorhergesehen, erwartet, wird«. ²⁴ Die Angst ist zugleich ein Signal und eine »Art, von der Passivität zur Aktivität hinüberzugehen«, um die traumatische Situation zu bewältigen. ²⁵

Jacques Lacan wendet dagegen im Seminar über die Angst ein:

Wir können uns nicht zu sehr mit den Nuancen dieser Einrahmung der Angst aufhalten. Werden Sie einwenden, ich ginge sie in dem Sinne an, dass ich sie auf die Erwartung, auf die Vorbereitung, auf einen Alarmzustand, auf eine Antwort zurückführe, die bereits Abwehr ist gegenüber dem, was geschehen wird? Dies, ja, das ist die *Erwartung*, die Konstitution des Feindlichen als solches, die erste *Zuflucht* jenseits der *Hilflosigkeit*. Auch wenn die Erwartung unter anderen Mitteln in der Tat zur Einrahmung der Angst dienen kann, ist sie nicht unwegdenkbar. Man braucht keine Erwartung, die Einrahmung ist immer da. Doch die Angst ist etwas anderes.

Die Angst, das ist, wenn in dieser Einrahmung das erscheint, was bereits da war, viel näher, dem Haus, *Heim*. ²⁶

Für Lacan ist die Angst immer mit einem Rahmen oder einer Einrahmung verbunden, allerdings nicht, weil jenseits des Rahmens etwas erwartet werde. Die Erwartungsangst ist für ihn Eindämmung oder Kontrolle der Angst und damit verbunden, die Angst auf etwas Äußeres zu lenken, auf einen fremden Eindringling, der jedoch durch die Erwartung als Verarbeitung der Angst erst konstituiert wird. Für Lacan gehört

24 Freud, »Hemmung, Symptom, Angst«, S. 303.

25 Ebd., S. 304.

26 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch X. Die Angst*, übers. v. Hans-Dieter Gondek (Wien: Turia + Kant, 2010), S. 99-100. Hervorhebungen im Original und im Original deutsch.

der unbekannte feindliche Gast in das Register des Unheimlichen und nicht so sehr in das der Angst, da er durch »die Erwartung gut voreingeführt ist. Dieser Gast, im gewöhnlichen Sinne, ist nicht der *Heimliche*, es ist nicht der Bewohner des Hauses, sondern ist sich geneigt gemachtes, befriedetes, zugelassenes Feindliches«. ²⁷ Die Erwartung lenkt davon ab, dass das Angstausslösende dem Heim sehr viel näher war und dass Angst durch das schon Anwesende, nicht durch das Feindliche ausgelöst wird.

Während die Konstitution des Feindlichen eine Besänftigung der Angst bedeutet, richtet sich die Angst tatsächlich auf das »Auftauchen des *Heimlichen* in dem Rahmen«. ²⁸ Der Ausdruck »heimlich« weist darauf, dass sich die Angst nicht auf etwas Fremdes, sondern auf etwas Vertrautes, aber Verdecktes oder nicht Benennbares bezieht. Wenn die Angst, wie Lacan betont, nicht ohne Rahmen entsteht, dann stellt sich die Frage, ob es nicht der Rahmen selbst ist, und nicht dessen Überschreitung, was Angst auslöst. Lacan führt aus, dass die Rahmung der Angst in der Weise etwas mit dem Verhältnis von Bühne und Welt zu tun hat, wie sich die Bühne in der ihr eigenen Dimension darstellt.

Heute möchte ich einzig hervorheben, dass das Grauenhafte, das Undurchsichtige, das Beunruhigende, all das, wodurch wir im Französischen das meisterliche *unheimlich* des Deutschen übersetzen, [...] sich durch Fensteröffnungen präsentiert. Eingerahmt ist das Feld der Angst zu situieren. Sie finden das so wieder, womit ich die Diskussion eingeleitet habe, nämlich das Verhältnis des Schauplatzes [der Bühne] zur Welt.

Plötzlich, auf einen Schlag, stets werden Sie dieses Wort im Moment des Eintretens des Phänomens des *Unheimlichen* finden. Sie werden stets den Schauplatz [die Bühne] finden, der sich in seiner eigenen Dimension vorlegt und der es ermöglicht, dass das auftaucht, was in der Welt *nicht* gesagt werden *kann*. ²⁹

Die Fensteröffnung, auf die Lacan sich hier bezieht, ist das sich öffnende Fenster in Freuds Fallgeschichte vom Wolfsmann. Der Patient, den Freud aufgrund dieses Traums ›Wolfsmann‹ nennt, träumte, wie er bewegungslos im Bett liegt, während das dem Bett gegenüberliegende Fenster »plötzlich« wie von selbst aufgeht und er »mit großem Schrek-

27 Ebd., S. 100.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 99. Hans-Dieter Gondek übersetzt *scène* an diesen Stellen mit Schauplatz, während Gerhard Schmitz in einer unveröffentlichten Übersetzung das Wort Bühne wählt, das mir in diesem Zusammenhang passender erscheint.

ken« Wölfe auf einem Baum sitzen sieht, die ihn anschauen. Seit diesem Erlebnis habe er immer Angst, etwas Schreckliches im Traum zu sehen.³⁰

Die Unbewegtheit des Wolfsmanns, das sich öffnende Fenster und der Blick hindurch erinnert an das Verhältnis zwischen Publikum und Leinwand. Lacan schreibt, dass es im Augenblick des sich öffnenden Vorhangs immer einen kurzen Moment der Angst gibt.³¹ Diese Angst bezieht sich jedoch nicht auf das, was möglicherweise im Bild zu sehen ist, sondern darauf

nicht zu sehen, was durch das Fenster zu sehen ist. [...] Was sehen wir in diesem Traum? Das plötzliche Aufgehen (*béance*) – die beiden Wörter sind angezeigt – eines Fensters. Das Phantasma ist jenseits einer Glasscheibe zu sehen und zwar durch ein aufgehendes Fenster. Das Phantasma ist eingeraht.³²

Der Traum des Wolfsmannes zeigt, so Lacan, nicht den Inhalt, sondern die Szene, den Schauplatz des Phantasmas. Wenn Vorhang oder Fenster sich öffnen, entsteht ein Moment der Ungewissheit. Während Freud diese Ungewissheit oder Unbestimmtheit auf ein in der Vergangenheit erlebtes Trauma bezieht, verortet sie Lacan im Begehren (des Anderen). Der Wolfsmann bemerkt beim Blick durch das Fenster, dass er zugleich selbst angeschaut wird. Dieses Angeschautwerden ist aus zweierlei Gründen bedrohlich: Zum einen zeigt sich im Blick des Anderen die symbolische Situiertheit des Subjekts, das nicht »Herr im eigenen Hause« sei. Statt sich die Welt mit dem Blick anzueignen, fühlt es sich von allen Seiten angeblickt. Das bedeutet, dass dem Subjekt der Blick nicht gehört, sondern dass es auch immer Objekt des Blicks ist. Zum anderen hängt damit Lacans Aussage zusammen, dass auch das Begehren immer das Begehren des anderen ist. Vereinfachend gesagt, begehrt das Subjekt das, von dem es glaubt, der andere würde es begehren oder an ihm begehren. Kurz: das Subjekt ist abhängig davon zu wissen, was der andere sieht und begehrt.

Im Traum des Wolfsmanns ist für den Träumer nun gar nicht zu erkennen, was die Wölfe von ihm wollen, denn sie sitzen nur schweigend da. Lacan schildert in einem Apolog zu Beginn des Angst-Semi-

30 Vgl. Sigmund Freud, »Aus der Geschichte einer infantilen Neurose« [Der Wolfsmann], in: *Studienausgabe*, VIII (1969), S. 125-231 (S. 149).

31 Vgl. Lacan, *Das Seminar, Buch X. Die Angst*, S. 99.

32 Ebd., S. 98.

nars eine ähnliche Situation: Er stellt sich vor, selbst eine Tiermaske zu tragen und einer riesenhaften Gottesanbeterin gegenüberzustehen. Da sich deren Augen seitlich am Kopf befinden, kann er sich nicht in ihnen spiegeln. Er selbst weiß nicht, was für eine Maske er trägt und kann die Gottesanbeterin auch nicht fragen, da sie kein sprachbegabtes Wesen ist. Für Lacan stellt sich in diesem Moment die Frage »*Che vuoi?*« – »*Was willst du?*« – auf gesteigerte Weise: Da sie unbeantwortet bleibt, ist er dem Tier völlig ausgeliefert. Es könnte ihn nicht nur fressen,³³ durch seine Stummheit und Andersheit stellt es auch Lacans Ich in Frage. Für Lacan verdeutlicht diese Fabel das grundlegende Verhältnis zwischen der Angst und dem Begehren des Anderen. Die Frage des »*Was willst du?*« stellt sich als Frage nach dem, was der andere in einem sieht. Die Maske stellt das Ich als ›*Moi*‹ dar, als das Ich, mit dem sich das Subjekt identifiziert und als die Erscheinung, mit der es anderen gegenübertritt. Wenn es jedoch keinerlei ›*Verständigung*‹ darüber gibt, was das Subjekt für den Anderen darstellen könnte, entsteht Angst. Es ist eine Konfrontation mit dem Begehren des Anderen im Hinblick darauf, wie sich das Subjekt auf dieses Begehren hin konstituiert. Fehlt die Artikulation des Begehrens völlig, droht das Subjekt zu verschwinden. Die Angst richtet sich insofern auf eine Unbestimmtheit und ein Verhältnis von innen und außen, als es um die Beziehung zwischen Ich und Anderem geht, das als Ungeklärtes immer Ursache von Angst sein kann. Das Phantasma ist nun der Versuch einer Antwort auf das »*Che vuoi?*«, wie Žižek schreibt: »[F]antasy is an *answer* to this ›*Che vuoi?*‹; it is an attempt to fill out the gap of the question with an answer.«³⁴ Die Frage nach dem Begehren des Anderen wird durch eine Projektion beantwortet, die wie eine Leinwand die Leere maskiert.³⁵

Der Moment, da sich das Fenster oder der Vorhang für den Blick des Anderen öffnen, enthält stets die aus der unbeantworteten Frage resultierende Angst, was das Begehren des Anderen sei: Sein Blick wird in jenem Bild gesucht, das vom Vorhang oder vom Fenster gerahmt wird. An einer weiteren Szene aus dem *Halloween-Prequel* soll gezeigt werden, wie sich dies im Horrorfilm darstellt.

33 Die weibliche Gottesanbeterin ist bekannt dafür, dass sie das Männchen nach der Begattung verspeist.

34 Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), S. 114.

35 Vgl. ebd., S. 126.

Die junge Linda liegt nach dem Sex mit ihrem Liebhaber Bob im Bett, während er in die Küche geht, um Bier zu holen. Von Linda unbemerkt wird er dort von Michael erstochen. Während Linda im Bett auf Bobs Rückkehr wartet, sieht man aus ihrer Perspektive das Fußende des Bettes am unteren Bildrand und die Zimmertür, die sich langsam, scheinbar von selbst öffnet. Im Türrahmen steht eine in ein weißes Bettlaken gehüllte Gestalt, die Bobs riesige Brille trägt, hinter der jedoch keine Augen zu sehen sind. Während Linda die Gestalt für Bob hält, weiß das Publikum, dass sich unter dem Bettlaken Michael Myers verbirgt. Er steht schweigend im Türrahmen und Linda fragt ihn, was er denn wolle. Sie zeigt ihm ihre Brüste und sagt: »Is there anything you like?«. Als er darauf nicht antwortet, insistiert sie: »What's the matter? Can I get your ghost, Bob?« und lacht. Als ihr Gegenüber noch immer nicht reagiert, wird sie zunächst ärgerlich und dann unsicher. Sie fragt, ob er ihr nicht antworten könne. Während dieses Monologs ist ihr Gesicht im Bild, worauf ein Gegenschuss auf die weiße Gestalt folgt, dessen Atmen man hört. Diese Szene, in der eine Tür wie von selbst aufgeht und im Rahmen ein stummer, starrender Blick auftaucht, lässt an den Traum des Wolfsmannes denken. Ähnlich den Wölfen schaut Michael stumm und regungslos durch diesen Rahmen auf eine im Bett liegende Gestalt. Die Angst entsteht schon während des Öffnens der Tür, wird aber zunächst beruhigt, da Linda annimmt, sie kenne die verhüllte Gestalt. Die Unsicherheit, ob es vielleicht doch jemand Fremdes sei, kann mit Lacan dem Unheimlichen zugerechnet werden, der ja das Unheimliche dem fremden Eindringling zugeordnet hat. Angsteinflößend ist für Linda jedoch, dass sie dieser ›Eindringling im Rahmen‹ anstarrt, es aber keine sprachliche Kommunikation gibt: Sie spricht, bekommt aber keine Antwort. Für sie bleibt völlig unklar, was der Andere von ihr will. Zwar trägt hier der Andere eine Maske, doch Lindas Angst entsteht aus einem ähnlichen Grund wie in Lacans Fabel. Sie denkt zunächst, es handele sich bei der verhüllten Gestalt um ihren Freund Bob. Durch die Verkleidung jedoch ›enthüllt‹ sich diese Gestalt plötzlich als jemand Unbestimmtes. In dieser Situation bietet Linda ihm zunächst ihre Brüste als Objekte an. In der Kleinianischen Psychoanalyse gelten Brüste als (Partial-)Objekte des Begehrens, die mit der Trennung von der Mutterbrust verloren gingen. Dieser Verlust schafft einen Mangel auf Seiten des Subjekts, der aber am Ort des Anderen lokalisiert wird. In der Lacanschen Lehre wird dieses Partialobjekt umfassender zum »Objekt a« als (mangelnde) Ursache des Begehrens schlechthin, das entweder dem Anderen zugeschrieben wird

oder zu dem sich das Subjekt selbst als Objekt des Begehrens des Anderen zu machen versucht. Weber führt dazu aus:

Das Begehren aber, worauf das *a* hier verweist, wird einem Anderen zugeschrieben, dessen Anderssein sich nicht weiter ableiten lässt. [...] Das, worüber die Angst nicht täuscht, ist, dass man *nichts wissen kann* über das bestimmte *a*, welches das Subjekt für das Begehren des Anderen darstellt.³⁶

Da Lindas Gegenüber jedoch nicht darauf reagiert, dass sie ihm etwas anbietet, was ihm (und ihr selbst) mangelt, scheint es diesen Mangel nicht zu kennen. Stattdessen scheint an ihm dieses »Objekt a«, das als immer schon verloren gilt, in verhüllter Form auf. Das »Objekt a« verkörpert und entstellt zugleich den Mangel, »daher erfüllt es seine Funktion nur, indem es ›sich entzieht‹, ›sich verbirgt‹ [...]». Deshalb bestimmt Lacan die Angst zunächst als das, was entsteht, wenn *der Mangel mangelt*«. ³⁷ Der Mangel mangelt, wenn sich das »Objekt a« zeigt. Dies wäre an sich unmöglich, da das »Objekt a« den Mangel ja nur als sich Entziehendes verkörpern kann.

Wodurch stellt sich jedoch der Mangel des Mangels in diesem Moment her? Und wie ist dieser angstausslösende Moment an die filmische Inszenierung und an den Rahmen gekoppelt? Lacan folgend müsste es der Augenblick sein, in dem das »Objekt a« nicht fehlt, sondern in dem es hervortritt. Weber schreibt über das »Objekt a«, dass es nicht in ein Bild eingeht, sondern dass es dessen Rand darstellt³⁸ bzw. dass es aufgeht – wie der Rahmen eines Fensters oder der Vorhang eines Theaters.³⁹ Das »Objekt a« ist auf ein gerahmtes Bild bezogen demnach das, was im Bild zugleich fehlt und was es rahmt. Dieser Rahmen wird zwar von Weber wie von Lacan buchstäblich als Fensterrahmen oder Vorhang benannt, der Rahmen umschreibt aber nur insofern das »Objekt a«, als dieses sich selbst dem Dargestellten entzieht. Man muss es vielmehr als Leerstelle denken, als eine Aussparung. Gerhard Schmitz, der sich mit dem Verhältnis von Maske und Angst auseinandergesetzt hat, bemerkt dazu:

36 Samuel Weber, *Rückkehr zu Freud* (Wien: Passagen, 1999), S. 193.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 192.

39 Ebd., S. 196.

Damit wir uns als Subjekt des Sehens setzen können, muß in dem von uns Gesehenen an der Stelle, an der der Blick sitzt [...] gleichsam ein Loch sein, eine Aussparung, die wie ein blinder Fleck funktioniert – ein Nicht-Sehen, das aber seinerseits zu sehen sein muß. In diesem Nicht-Sehen setzen wir uns als Subjekt des Sehens.⁴⁰

Dementsprechend wäre der Rahmen die Leerstelle in einem Bild: das, was das Sehen selbst ermöglicht, den Blick des Subjekts, der natürlich in jedem Bild ausgespart bleiben muss. Laut Schmitz wirft die Maske nun dem Subjekt seinen eigenen Blick zurück. Dies geschieht oft dadurch, dass bei der Maske die Leerstelle, an die sich der Blick des Subjekts platziert, durch ein Auge verdeckt wird, das dem Betrachter seinen eigenen Blick spiegelt: »Die Folge davon ist, dass das Sehen sich selbst sieht. In dieser Begegnung gerät unser Subjekt-Sein ins Schwinden, wir werden zum Objekt des von uns Gesehenen – und eben dies löst Angst aus.«⁴¹

In der *Halloween*-Szene wird dies nicht nur an der Brille deutlich, die Michael trägt und die die Dimension des Blicks betont. Während seine Augen durch das Tuch nicht zu sehen sind, spiegelt die Brille Lindas eigenen Blick. Damit wird Linda zum Objekt ihres eigenen Blicks. Michael dagegen ist Träger dieses Blicks, jedoch nicht im Sinne eines begehrenden Blicks, wie ihn Schmitz beschreibt: »Der begehrende Blick zeigt dem, dem er zu sehen gegeben wird, die Bedingung seines Seins als die Leerstelle, der der uns Anblickende sich als Begehrender selbst verdankt: In ihm ist ein Mangel anwesend.«⁴² Michaels Blick setzt sich hingegen an die Stelle des Mangels. Dieser Blick ist jedoch nicht in seinen Augen zu verorten, sondern in der Maske, die den Blick rahmt, indem sie das Theatrale und Bühnenhafte der Situation betont. Zudem erscheint die maskierte Gestalt in einem Türrahmen, so das Kinematografische, die mediale Inszeniertheit betonend. In beiden Fällen, Maske wie Rahmen, fehlt der Blick als Leerstelle.

Die Angst bezieht sich nicht auf das, was kommen könnte oder was Grenzen überschreitet: sie bezieht sich nicht auf etwas Fremdes. Diese Phänomene wären dem Unheimlichen zuzuordnen. Sie bezieht sich auf die Ungewissheit des Begehrens des Anderen, die nur dann ›gelöst‹ wer-

40 Gerhard Schmitz, »Maske und Angst. Bemerkungen aus psychoanalytischer Sicht«, in *Masken und Maskierungen*, hg. v. Albrecht Schäfer u. Michael Wimmer (Opladen: Leske + Budrich, 2000), S. 225-50 (S. 238).

41 Ebd.

42 Ebd., S. 239.

den kann, wenn eine Leerstelle die Projektionen des Phantasmas ermöglicht. Die Angst, die entsteht, wenn sich ein Fenster oder ein Vorhang öffnet, besteht nun darin, dass die Leerstelle verdeckt ist, sei es durch eine Maske oder eine andere Form des ›toten‹ Blicks. Die gerahmten Bilder des Films sind wie das Theater ein privilegierter Ort, an dem sich diese Angst situiert.

Michaela Wunsch, »Mediale Techniken des Unheimlichen und der Angst«, in *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, *Cultural Inquiry*, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 95–111 <https://doi.org/10.25620/ci-03_06>

QUELLENANGABEN

- Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror* (London: Routledge, 1990)
- Cavell, Stanley, »Die Tatsache des Fernsehens«, in *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, hg. v. Ralf Adelman u. a. (Konstanz: UVK, 2001), S. 125-65
- Clover, Carol J., *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film* (Princeton: Princeton University Press, 1993)
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997)
- Dika, Vera, *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990)
- Freud, Sigmund, »Aus der Geschichte einer infantilen Neurose« [*>Der Wolfsmann<*], in: *Studienausgabe*, VIII (1969), S. 125-231
- »Hemmung, Symptom und Angst«, in *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, 11 Bde. (Frankfurt/Main: Fischer, 1969-75), VI (1971), S. 227-308
- Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989)
- Lacan, Jacques, *Das Seminar, Buch X. Die Angst*, übers. v. Hans-Dieter Gondek (Wien: Turia + Kant, 2010)
- Meteling, Arno, *Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm* (Bielefeld: Transcript, 2006) <<https://doi.org/10.14361/9783839405529>>
- Metz, Christian, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* (Münster: Nodus, 1997)
- Morley, David, »Television. Not So Much a Visual Medium, More a Visible Object«, in *Visual Culture*, hg. v. Chris Jenks (London: Routledge, 1996), S. 170-90
- Neale, Steve, »Halloween: Suspension, Aggression and the Look«, in *Planks of Reason*, hg. v. Keith Barry Grant (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1984), S. 331-45
- Schmitz, Gerhard, »Maske und Angst. Bemerkungen aus psychoanalytischer Sicht«, in *Masken und Maskierungen*, hg. v. Albrecht Schäfer u. Michael Wimmer (Opladen: Leske + Budrich, 2000), S. 225-50 <https://doi.org/10.1007/978-3-663-10752-1_11>
- Sconce, Jeffrey, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television* (Durham: Duke University Press, 2000)
- Spigel, Lynn, »The Suburban Home Companion. Television and the Neighborhood Ideal in Post-war America«, in *The Feminism and Visual Culture Reader*, hg. v. Amelia Jones (London: Routledge, 1994), S. 329-37
- Weber, Mass Mediauras. *Form, Technics, Media*, hg. v. Alan Cholodenko (Stanford: Stanford University Press, 1996)
- Weber, Samuel, *Rückkehr zu Freud* (Wien: Passagen, 1999)
- »Uncanny Thinking«, in *The Legend of Freud* (Stanford: Stanford University Press, 2000), S. 1-31