

Manfred Riepe

Der unmögliche Blick. Medientechnik und inszenierte Weiblichkeit in Michael Powells PEEPING TOM

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18418>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Riepe, Manfred: Der unmögliche Blick. Medientechnik und inszenierte Weiblichkeit in Michael Powells PEEPING TOM. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Angst, Jg. 0 (2009), Nr. 1, S. 151–165. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18418>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Der unmögliche Blick

Medientechnik und inszenierte Weiblichkeit in
Michael Powells PEEPING TOM

Manfred Riepe

DER SKANDAL, den Michael Powells Thriller PEEPING TOM von 1959 auslöste, ist aus heutiger Sicht kaum mehr nachvollziehbar. Der Film kam 1960, kurze Zeit nach Hitchcocks PSYCHO, in die Kinos, wurde jedoch nach kaum einer Woche abgesetzt. PEEPING TOM unterlag keiner Zensur, sondern der Film wurde von den ängstlich gewordenen Verleihern rasch wieder aus dem Programm genommen. Erst knapp 20 Jahre später, nachdem sein voyeuristisches Sujet zu einem Gemeinplatz der Filmsprache geworden ist, wurde Powells Film 1979 von Martin Scorsese auf dem New Yorker Filmfestival als »vergessenes« Kunstwerk präsentiert. Der Film erzielte dann immerhin noch einen beachtlichen *Arthouse*-Erfolg.

1960 bewirkte PEEPING TOM jedoch einen erheblichen Karriereknick des namhaften Regisseurs Michael Powell, der mit Technicolor-Ausstattungsfilmen wie DER DIEB VON BAGDAD (1940), DIE ROTEN SCHUHE (1948) oder HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN (1951) kommerzielle und künstlerische Erfolge gefeiert hatte, aber nach PEEPING TOM fast nur noch fürs Fernsehen arbeiten sollte. Ähnliches gilt für Karlheinz Böhm, der an den internationalen Starruhm, den er als herziger Franzl aus den *Sissi*-Heimatfilmen erreichte, nicht mehr anknüpfen konnte. Böhm erinnert sich an die Premiere, die im April 1960 im Londoner Plaza-Kino stattfand:

»Während der Film lief, herrschte Totenstille im Kino. Kurz vor Schluss verließen wir den Saal. Strahlender Laune und in Erwartung der Ovationen, stellten wir uns am Fuße der Wendeltreppe auf, von der das illustre Publikum herabsteigen würde. Wir rückten ein wenig in eine Ecke, plauderten vergnügt und waren gespannt. Doch als der Film zu Ende war, hörten wir keinen Applaus. Es blieb totenstill. Die Türen gingen auf, und die Leute kamen heraus. Mit verstörten Gesichtern. All die geladenen Gäste, die Creme der englischen Gesellschaft und der Film- und Theaterszene, auch Journalisten und Kritiker natürlich, stiegen nun diese Treppe herunter. Ich sehe Michael Powell noch die Hand ausstrecken. Aber niemand erwiderte die Geste. Niemand gab ihm die Hand. Niemand ging auf uns zu. Wir standen da, und es wurde immer peinlicher. Niemand

begrüßte uns auch nur, und sei es mit einem Kopfnicken. Die Leute gingen einfach wortlos hinaus.«¹

Entsprechend verheerend waren die Filmkritiken: »Die einzig befriedigende Weise, »PEEPING TOM« zu beseitigen«, schrieb etwa die *Daily Tribune* nach der Londoner Premiere, »wäre, ihn zusammenzukehren und so schnell wie möglich in der nächsten Toilette hinunterzuspülen. Selbst dann würde der Gestank zurückbleiben«². Besonders die Auseinandersetzung des Films mit dem Voyeurismus wurde von der Kritik als gefahrvoll eingestuft: »Was mir Sorgen macht«, schrieb der Kritiker des *New Statesman*, »ist die Tatsache, dass sich überhaupt jemand mit diesem Dreck beschäftigte und ihm eine kommerzielle Form gab«³. PEEPING TOM ist ein Machwerk, so der *Katholische Filmdienst*, bei dem »unter all der formalen Politur der Schmutz nur zu Schauzwecken schwärt«⁴. Und im *Mannheimer Morgen* war zu lesen: »Nur ein krankes Gehirn kann sich diese Handlung ausgedacht und geglaubt haben, man könne damit Geschäfte machen«⁵. »Warum dieser große Könnner seine oft erstaunlichen Fähigkeiten hier in den Dienst einer so übel beratenen Angelegenheit gestellt hat«, fragte sich der Kritiker der *Stuttgarter Nachrichten*, »ist ein [...] Mysterium [...] Einen peinlicheren, schmierigeren, ekelhafteren Film als diesen jetzt in London uraufgeführten kann man sich kaum denken [...]«⁶

Was genau hat das zeitgenössische Publikum derart schockiert? Der Film erzählt die Geschichte eines so genannten »Lustmörders«. Doch Mark bringt seine weiblichen Opfer nicht einfach um – er ersticht sie mit einem Messer, das er in den Fuß des Kamerastativs eingebaut hat, während er ihren vor Todesangst entsetzten Blick zugleich filmt. Der Mörder wird dabei als verlorene Seele gezeichnet, die an ihrer Leidenschaft leidet. Schon Fritz Lang hatte einen Film gedreht, in dem man Mitleid mit einem Serienmörder haben konnte. Und Hitchcocks FENSTER ZUM HOF von 1954 handelte unverhohlen von einem Voyeur, der auch mehrfach als solcher bezeichnet wird. Aber noch nie wurde Filmen, Schauen und Töten so direkt miteinander assoziiert wie in PEEPING TOM.

In dieser Assoziation bestand, so der Kritiker Peter Buchka bei der Wiederaufführung 1980 in der *Süddeutschen Zeitung*, die »Hauptsünde« des Films, der »sein Thema nicht hinter einer Parabel versteckte, sondern das gleißende Licht des Projektors auf den Zuschauer selber richtete«. Ganz anders verfährt hier Hitchcocks beinahe zeitgleich entstandener Thriller PSYCHO, in dem es auch um den

¹ Friedemann Beyer: Karlheinz Böhm. Seine Filme – sein Leben, München 1992, S. 138.

² Zit. n. ebd.

³ Ebd.

⁴ Bas (= Günther Bastian): FD-Nr.: 9948, in: *Film-Dienst* (15.02.1961).

⁵ Pem: Peinlich und geschmacklos, in: *Mannheimer Morgen* (23.04.1960).

⁶ G. F.: Karlheinz Böhm schlecht beraten, in: *Stuttgarter Nachrichten* (22.04.1960).

Zusammenhang zwischen Schauen und Stechen geht: Auch Norman Bates ist ein Spanner, der sein Opfer Marion Crane durch ein Loch in der Wand zunächst aus der Position des Voyeurs beobachtet. Unmittelbar danach steht Norman – in den Kleidern seiner Mutter – Marion gegenüber und sticht in der berühmten Duschszene auf sie ein.

In *PEEPING TOM* geht Powell jedoch einen Schritt weiter. Er zeigt, dass die voyeuristische Obsession des Frauenmörders ein genuin filmischer Prozess ist. Das Tötungsritual, das der Film in Szene setzt, erscheint als logische Verlängerung jener Schaulust, die das Kino selbst provoziert. Die Denunziation der unterschweligen Komplizenschaft des (männlichen) Kinozuschauers mit jenem dem Film selbst innewohnenden Voyeurismus erfolgt auf mehreren Ebenen. Die Hauptfigur Mark Lewis ist von Beruf Kameramann bzw. *focus puller*. Er arbeitet in einem Filmstudio – in dem genau jene Art von Filmen hergestellt werden, die dem zeitgenössischen Zuschauer von *PEEPING TOM* nur allzu vertraut sind. Nach Beendigung seiner täglichen Arbeit schießt er pornographische Fotos im Hinterzimmer eines Tabak- und Zeitungsladens. Durch die Positionierung seiner Figur in dieser Schnittstelle suggeriert der Film einen fließenden Übergang zwischen dem seriösen Filmgeschäft, Hinterzimmer-Voyeurismus und Marks mörderischer Obsession. Powell wirft einen neugierigen Blick sowohl hinter die Kulissen des Filmgeschäfts als auch hinter die Kulissen des guten Geschmacks.

In einer der humorvollsten Szenen betritt ein gediegener Herr im Mantel den Schreibwarenladen und frag verschämt nach »some views« – nach »Ansichten«, wie es in der deutschen Fassung heißt. Gemeint sind Pornobilder. Doch dieser vergleichsweise harmlose Konsument von Pornobildern ist kein Frauenmörder. Worin genau besteht also die motivische Verbindung zwischen der Schaulust und der Mordlust, die der Film uns zeigt?

Die Verknüpfung zwischen dem Thema des Voyeurismus und des Tötens scheint auf der Hand zu liegen: Marks verstorbener Vater war ein berühmter Verhaltensforscher. Die Bücherregale des einsam und abgeschottet lebenden Mark sind voll mit gelehrten Werken, in denen dokumentiert wird, wie der Vater die Ursachen der Angst ergründen wollte. Zu »Forschungszwecken« ängstigte er auch seinen eigenen Sohn, ja traumatisierte er den kleinen Mark systematisch, indem er ihn nachts aus dem Schlaf riss und ihn beispielsweise mit einer Eidechse schockierte. Außerdem nötigte er den Jungen, seine tote Mutter anzusehen, und er filmte den Sohn auch, während dieser ein Liebespaar beobachtete. Anschließend drückt der Vater seinem Sohn als Vermächtnis eine Filmkamera in die Hand, mit welcher der konditionierte Junge später seine skoptophilen Morde begehen wird.

Die explizite »Erklärung«, Marks Vater sei eine Art *mad scientist*, der seinen Sohn im Zuge von pseudowissenschaftlichen Experimenten zu jener Mordlust konditionierte, die der Film uns vorführt, wirkt mechanisch und plakativ; sie ist auf alt-

backene Weise »psychologisch« im Sinne eines simplen Ursache-Wirkungs-Schemas und daher nicht überzeugend. Mit dieser »Erziehung zum Voyeurismus« bleibt PEEPING TOM hinter seinem eigentlichen Sujet zurück. Zur Erschließung einer anderen Ebene des Films möchte ich einige Beobachtungen von Elisabeth Bronfen heranziehen, die in ihrem Aufsatz *Bilder, die töten – Tod im Bild*⁷ Mark Lewis' Familiengeschichte differenziert beleuchtet. Diese Familien-

geschichte ist leicht zu übersehen, weil sie sehr komprimiert durch effektvolle Rückblenden in Form von alten Schwarz-Weiß-Familienfilmen dargestellt wird, die Mark seiner neugierigen Freundin Helen vorführt. Durch diesen Film-im-Film, eine Art bewegtes Fotoalbum, erfahren wir nicht nur, wie Mark seine Mutter verliert. Wir sehen auch, dass Marks Vater nur sechs Wochen nach dem Tod seiner Gattin bereits eine andere Frau heiratet. Die Attraktivität dieser mütterlichen Nachfolgerin wird unterstrichen in einer Szene, die einen Badeurlaub dokumentiert, in dem die Geliebte des Vaters, wie Bronfen richtig anmerkt, »venusartig aus dem Meer heraustritt« (BTB, S. 215). Bronfen argumentiert, dass Mark sich an dieser Nachfolgerin der Mutter rächen wollte und bezeichnet dies als sein »strafendes Projekt«. Da er sich aber an dieser »falschen Mutter« nicht direkt rächen konnte, weil er damals noch zu klein war, bestraft er »ihre Nachfolgerinnen als Kompensation« (BTB, S. 214). Diese Argumentation leuchtet bis zu einem gewissen Grad ein, zeigt der Film doch, wie der Serientäter zunächst eine Prostituierte und später ein Model tötet, genauer: ein *body-double*, ein so genanntes *stand-in*, das beim Ausleuchten die Position des Stars einnimmt. Bronfen erklärt hierzu: »Wurde die Hure für ihr Metier bestraft, [so] wird das *stand-in* für [seine] Eitelkeit betraht« (BTB, S. 212). Warum aber filmt der Täter die Frauen während ihrer Ermordung, und warum zwingt er sie mittels einer merkwürdigen Spiegelapparatur, sich ihre eigene Todesangst anzusehen? Warum müssen die Frauen ihren vor Angst verzerrten Blick während des Sterbens ansehen? »Hiermit«, so Elisabeth Bronfen weiter, »verweist Powell natürlich auch auf die Ikonographie der Vanitas im europäischen Barock, genauer auf die Allegorie der sieben Todsünden, in der die Eitelkeit im Spiegelbild den eigenen Tod erblickt« (BTB, S. 215). Auch diese Lesart erscheint plausibel, denn



Abb. 1: Die Stiefmutter: »Geburt der Venus«

⁷ Elisabeth Bronfen: *Bilder, die töten – Tod im Bild*. Michael Powells PEEPING TOM [BTB], in: Gertrud Koch / Sylvia Sasse / Ludger Schwarte (Hg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*, München 2003, S. 207–226.

indem Mark seine Opfer während ihrer Ermordung zu einem Blick in den Spiegel zwingt, verwandelt er die vormals attraktiven Frauen in grauenhafte Fratzen. Einer der Polizisten erklärt, er habe nie zuvor einen solchen angstverzerrten Ausdruck gesehen wie der auf dem Gesicht des weiblichen Opfers.



Abb. 2: *Die Angst im Blick des Opfers*

Nach Bronfen bestraft Mark die Frauen, weil sie sich ihrem weiblichen Narzissmus hingeben. Diese Bestrafung sei einerseits eine Wiederholung jener Bestrafung, die Mark an seiner schönen Stiefmutter nicht vollziehen konnte. Andererseits sei Marks Dokumentation des Todes auch eine Fortführung des väterlichen Projekts: »Denn seine Dokumentation des perfekten Abbildes der Todesangst stellt eine perverse Antwort auf das Lebensprojekt des toten Vaters dar, der seinerseits als Verhaltensforscher versucht hatte, eine vollkommene Dokumentation des Lebens eines Kindes herzustellen« (BTB, S. 212).

Neben dieser Erklärung, die der Film selbst auch anbietet, findet sich in *PEEPING TOM* noch eine implizite Analyse der Leidenschaft des Sehens. Diese implizite Analyse hängt damit zusammen, dass Mark Lewis seine Opfer nicht nur filmt, während er sie tötet – er zwingt sie auch, sich selbst dabei zuzusehen, während sie sterben. Genau diese makabere Selbstwahrnehmung der Opfer im Angesicht des Todes bildet sein gesuchtes Motiv. Wir stoßen hier auf das Dispositiv einer rätselhaften »Rückkopplung« des Opferblicks mittels einer eigens konstruierten technischen Apparatur, einer Rückkopplung, die für Mark wichtiger zu sein scheint als das Töten selbst, das ihm offenbar nur Mittel zum Zweck ist. Denn wie wir im Verlauf des Films immer deutlicher erfahren, tötet Mark nicht um zu töten, sondern allein wegen dieser speziellen *Blicke*, die er dabei in den Augen seiner Opfer evoziert. Dieser Blick – und das ist das entscheidende – interessiert ihn aber nicht unmittelbar, sondern *nur als filmische Aufzeichnung*. In dieser buchstäblichen Objektivierung der Angst findet sich eine Spur des väterlichen Projekts, das Phänomen der Angst in den Wissenschaftsdiskurs einzuschreiben. Marks Vater steht somit in der Reihe jener »Lustingenieure« bei David Cronenberg, die das menschliche Triebleben mit dem Wissenschaftsdiskurs kompatibel zu machen versuchen.⁸

Mark hat für sein Projekt einen speziellen Mechanismus ersonnen, der sukzessive vorgestellt wird und den der Zuschauer erst ganz am Ende des Films komplett

⁸ Vgl. Manfred Riepe: Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs, Bielefeld 2002.



Abb. 3: Der rückgekoppelte Blick des Entsetzens im Hohlspiegel: »Brennglas der Angst«

Abb. 4: »Filmen heißt dem Tod bei der Arbeit zusehen.«

kennenlernt. Mit einem Hohlspiegel, den er über seiner Kamera angebracht hat, nötigt er seine Opfer dazu, ihren eigenen, vor Angst verzerrten Blick buchstäblich im Angesicht des Todes zu sehen. Mit Mark Lewis' eigenen Worten: »I did something very simple ... I made them watch their own death«.

Aber so »simple« ist diese Situation nicht. Denn das Projekt scheitert ein ums andere Mal. »The light was fading too soon«, klagt Mark. Das metaphorische ›Lebenslicht‹ der gepeinigten Opfer erlischt offenbar jedes Mal zu früh. Dieses Scheitern lässt Mark beinahe verzweifeln. Wenn wir ihn sehen, wie er in seiner Dunkelkammer mit großen Erwartungen die gerade entwickelten Filme ansieht, dann sehen wir, dass er zutiefst enttäuscht ist, dass gerade das, was er auf Zelluloid bannen wollte, wieder nicht zu sehen ist. Genau deshalb muss er das Ritual wiederholen: Das Gesetz der Serie ›Töten. Sichten. Wiederholen‹ resultiert aus eben jenem Scheitern.

Es stellt sich die Frage, ob dieses Scheitern des Projekts nicht in der Natur der Sache liegt? Was genau will Mark denn auf seinem Film eigentlich sehen? Ist das überhaupt eine sinnvolle Frage? Oder ist der Film in diesem Punkt einfach nur »spekulativ«?

In einer ersten Annäherung können wir sagen, dass das gewünschte Motiv nicht auf dem Dokumentarfilm erscheint, weil die Frauen zu früh sterben. Deshalb können sie nicht, wie Mark es eigentlich geplant hat, sich selbst beim Sterben zusehen. Was Mark filmisch festhalten will, ist also paradox: Seine weiblichen Opfer sollen noch leben, um sich selbst nicht nur beim Sterben zuzusehen – sie sollen sich selbst tot sehen. Scheinbar mit Händen zu greifen ist hier die Verbindung zwischen einer unbewussten Phantasie und dem technischen Dispositiv entsprechend Jean Cocteaus Bonmot: »Filmen heißt dem Tod bei der Arbeit zusehen.«

Doch dieser Satz ist zunächst nicht mehr als eine Redewendung, deren Sinn bei genauerer Befragung diffus bleibt. Was genau mit ›Tod‹ und ›Arbeit‹ gemeint ist,

wird erst klarer, wenn wir die Verknüpfung zwischen einer unbewussten Phantasie und der technischen Apparatur genauer hinterfragen. Dabei fällt auf, dass Mark Lewis diesen authentischen, diesen ›live‹ erlebten Tod seiner Opfer als Aufzeichnung besitzen will, um sich das grausige Szenario beliebig oft ansehen zu können. Das sich Entziehende des Todes, das sich im Fluss der Zeit und der Bilder ausdrückt, soll in einem ›Standbild‹ gebannt werden.

Die eigentliche Logik dieses ›Projekts‹ wird jedoch erst deutlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass dieser mediatisierte Tod in *PEEPING TOM* keineswegs eine Konfrontation mit dem abstrakten Nichts ist. In diesem Zusammenhang drängt sich eine der Grundüberlegungen Freuds auf, der in seinem späten Aufsatz über *Hemmung, Symptom und Angst* jede Form von Angst auf Kastrationsangst zurückführte: »Im Unbewussten ist [...] nichts vorhanden, was unserem Begriff der Lebensvernichtung Inhalt geben kann [...] Ich halte darum an der Vermutung fest, dass die Todesangst als Analogon der Kastrationsangst aufzufassen ist«⁹. Wenn wir uns nun daran erinnern, dass Marks Opfer nicht zufällig alle weiblich sind, so zeichnet sich ab, dass jenes rätselhafte Motiv, das er auf Zelluloid bannen will, nur indirekt mit dem Tod und hauptsächlich etwas mit Weiblichkeit zu tun.

Diese Beobachtung passt scheinbar auch zu Bronfens These, nach deren Ansicht Mark Lewis Frauen umbringt, weil sie illegitime Nachfolgerinnen seiner Mutter sind; er bestraft diese Frauen, indem er ihre Schönheit in eine Grimasse verwandelt. Nun gibt es aber eine Schlüsselszene, die in dieses Deutungsmuster nicht so ganz hineinpasst und von Bronfen nicht erwähnt wird. Gemeint ist jene Szene in dem Porno-Studio im Hinterzimmer des Zeitungsladens, in der Mark großes Interesse zeigt an einem missgebildeten Model – das er aber nicht umbringen will. Doch diese Szene steht im Zusammenhang einer subtilen Abfolge, die zunächst rekonstruiert werden muss:

Sie beginnt mit dem bereits erwähnten vornehmen Herrn mittleren Alters, der den Zeitungsladen betritt und dem Ladenbesitzer erst im zweiten Anlauf verschämt mitteilt, dass sein Interesse nicht so sehr auf die *Times* abzielt, die er pro forma ordert, als auf »some views«. Der schwarze Humor dieser Szene besteht darin, dass dieser unscheinbare ältere Herr mit Hut, Mantel und Schlips ein Repräsentant des ›normalen‹ Kinozuschauers ist. Sprich: des Zuschauers, der *PEEPING TOM* im Jahr 1959 sieht. Wie oben bereits angedeutet, ironisiert der Film also ganz bewusst ein geheimes Bündnis zwischen dem Voyeurismus des gemeinen Kinozuschauers und einem Bild- bzw. Filmproduzenten, der diesen Voyeurismus bedient und hierfür einen scheinbar ganz normale Zeitungs- und Tabakladen als Tarnung benutzt.

⁹ Sigmund Freud: *Hemmung, Symptom und Angst*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 14, London / Frankfurt/M. 1948, S. 160.

Besagte Szene gipfelt darin, dass der Konsument beim Verlassen des Geschäfts vor lauter ›Vorlust‹ gar seine Zeitung vergisst. Während der Ladenbesitzer die Pornobilder in einen Umschlag mit der Aufschrift »Educational Books« packt, betritt ein junges Mädchen den Laden, um Süßigkeiten zu kaufen: Böser geht es nicht. Im Anschluss sehen wir, wie im Hinterzimmer des Zeitungsladens genau jene Bilder produziert werden, die der ältere Herr gerade für vier Pfund kaufte, ein Preis, der 1959 eine stattliche Summe war. Nach einigen konventionellen Sex-fotos mit dem Model namens Milly – von dem wie nebenbei erfahren, dass sie den Mann heiraten wird, der sie so sehr geschlagen hat, dass der Fotograf die blauen Flecken retuschieren muss – entdeckt Mark ein neues Model namens Lorraine, das zum ersten Mal für die Kamera posiert. In dieser dramaturgisch zugespitzten Situation sehen wir, wie ungemein *fasziniert* Mark ist, als er jene auffällige Narbe bzw. Hasenscharte sieht, die Lorraines Gesicht entstellt. Sogleich vertauscht er den Fotoapparat mit seiner privaten Filmkamera, die wir nur in dieser Szene kurz in Großaufnahme sehen, so dass wir Typenbeschriftung erkennen: Mark benutzt eine *Bell & Howell 70 DR*, also eine 16-mm-Kamera.

Angesichtes dieser ausdrücklichen Verknüpfung zwischen Marks Faszination für die Todesangst und dem entstellten Gesicht Lorraines greift die Deutung, Mark wolle die Frauen bestrafen, nicht mehr. Mark sieht nämlich bei dieser Lorraine etwas, was er bei den anderen Frauen vergeblich sucht. Doch dafür braucht er sie nicht umzubringen, und er ist auch nicht befriedigt dadurch, dass die Natur diese Frau gewissermaßen ›bestraft‹ hat. Im Gegenteil: Da Mark offenbar ein recht zärtliches Gefühl für diese Lorraine hat, bei der er etwas sieht, was er bei den anderen Frauen, die er beim Töten filmt, vergeblich sucht, lässt sich das voyeuristische Motiv nur sehr unbefriedigend aus der Hypothese der Bestrafung ableiten.

Zwischen dem entstellten Gesicht Lorraines und jenen vor Angst verzerrten Blicken, die Mark in seinem Dokumentarfilmprojekt auf Zelluloid bannen will, gibt es in *PEEPING TOM* noch eine weitere, charakteristische Szenenfolge, die hier gewissermaßen als ›Vermittlung‹ dient und durch welche die These der Bestrafung



Abb. 5: Das Model
mit der Hasenscharte

vollends fragwürdig wird. In dieser Szene wird noch deutlicher, was Mark bei seinen weiblichen Opfern sehen und filmen will und was ihr angsterfüllter Blick für ihn bedeutet. Der subtile Witz dieser Szene besteht darin, dass wir Marks »perverse« Leidenschaft hier erneut in einem Kontext professioneller Filmproduktion sehen, bei welcher der angsterfüllte Schrei einer Frau als ganz und gar alltäglicher Genretopos fungiert.

In dieser humorvollen Szene im Filmstudio, die am Tag nach Marks zweitem Mord spielt, sehen wir, wie der Regisseur eines x-beliebigen Trash-Films auf dem Gesicht seiner weiblichen Hauptdarstellerin genau jenen Ausdruck des Entsetzens sehen will, an dem auch Mark so brennend interessiert ist. Dieser Ausdruck des Entsetzens entspricht einem ganz und gar konventionellen, im Kino tausendmal gesehenen Effekt, den der Regisseur natürlich auch in seinen Film ganz selbstverständlich einbauen will. Der Witz von Michael Powells Film – der das zeitgenössische Publikum wohl eher verstörte – besteht nun gerade darin, dass die unfähige Darstellerin, die Angst darstellen soll, zunächst hochtrabend erklärt: »I can't feel it«. Mit dieser klischeehaften Floskel zitiert Powell die unter anderem durch James Dean berühmt gewordene *method* von Lee Strassberg, nach der die Darstellung im emphatischen Sinn authentisch wird, wenn der Akteur das Dargestellte in sich selbst leibhaftig »spürt«. Wer einmal in einem Theaterworkshop mitgemacht hat, weiß, was gemeint ist. Die Pointe dieser Szene in *PEEPING TOM* besteht nun darin, dass die Darstellerin das authentische »Gefühl« tatsächlich erlebt: Sie bekommt den gewünschten Ausdruck zur Zufriedenheit des Regisseurs hin, als sie jenen großen Koffer öffnet, in der Mark die Leiche jenes Opfers versteckte, das er vergangene Nacht getötet hatte.

Wenn Mark nun ihren nicht gespielten, sondern authentisch entsetzten Blick für seine »Sammlung« filmt, so lässt sich das Motiv des Voyeurs auch in dieser Szene nicht mehr unproblematisch als Bestrafungsphantasie deuten. Es geht Mark in seiner skopischen Leidenschaft offenbar um etwas anders. Doch dieses andere – und darin liegt die Subversion von *PEEPING TOM* – besteht offenbar genau darin, dass Marks obsessiver Voyeurismus mit der Schaulust des »normalen« Kinozuschauers, der in der Studioszene karikiert wird, kurzgeschlossen werden kann. In gewisser Weise »lesbar« wird so das abgegriffene Genremuster, gemäß dem Frauen im konventionellen Spielfilm beim Anblick eines Messers, eines Monsters, eines Totenkopfs, einer Spinne, des Mörders – oder einfach nur der Katze – immer wieder jenen sprichwörtlich gewordenen »markerschütternden« Schrei ausstoßen. Ob in *KING KONG*, *CAT PEOPLE*, *PSYCHO* oder *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* – wo Tobe Hooper den Schrei der Frau auf über 20 Minuten dehnt –: dieses jedem Zuschauer bekannte Genremotiv wird für den männlichen Blick inszeniert. Mit Freud und Lacan werden die Frauen hier mit ihrer eigenen Kastration konfrontiert. Durch den angstverzerrten Blick und den stereotypen Schrei bekundet die

Frau, dass ihr etwas »fehlt«. Der männliche Zuschauer befindet sich dabei in einer geteilten Position. Einerseits partizipiert er an der Position, aus der dieses Angst erzeugende Objekt »exhibitioniert« wird. Und gleichzeitig schaut er voyeuristisch zu, wie die schreiende Frau auf dieses »Ding« reagiert.

Mark Lewis' paradoxes Projekt entspricht einer verdichteten Analyse dieses alltäglichen Kino-Voyeurismus. In der Tötungssituation und in der Apparatur, mit der Mark mordet, verschmelzen voyeuristische und exhibitionistische Motive auf eine nicht einfach zu differenzierende Weise. Die Kamera ist ein voyeuristisches und das Messer im Fuß des Stativs ein exhibitionistisches Motiv. Das Schauen und das Entblößen werden im Verlauf des Films jeweils anders akzentuiert. In der berühmten ersten Szene sehen wir aus Marks Perspektive, die mit der Sicht der subjektiven Kamera koinzidiert, wie eine Prostituierte zunächst bis in eine Absteige verfolgt und dann überraschend ermordet wird. Dass der Kinozuschauer hier zum Komplizen von Marks voyeuristischem Kamerablick wird, ist häufig angemerkt worden. Nach einem Schnitt sehen wir den eben aufgenommenen Film, der diese Ermordung dokumentiert. Da die Tote, wie Bronfen richtig anmerkt, dabei förmlich wieder aufersteht, kommen wir im Anschluss an Freuds These, wonach Todesangst eigentlich Kastrationsangst ist, erneut zur Folgerung, dass Mark Lewis am Tod nur indirekt interessiert ist. Dass die Opfer sterben, ist sozusagen nur ein unvermeidbarer Nebeneffekt.

Zu Beginn des Films wissen wir noch nicht, wie Mark die Frauen tötet. Erst in der nächtlichen Studioszene, als Mark das *stand-in* (das *body double*) Viv umbringt, sehen wir zum ersten Mal, dass er in sein Kamerastativ ein Stilet eingebaut hat, das er förmlich »exhibitioniert«, um sein Opfer damit zu erstechen. In der konventionellen Deutung steht das penetrierende Messer für den Penis (BTB, S. 208). Obwohl diese Deutung nicht ganz falsch ist, versperrt sie den Blick auf den Zusammenhang zwischen dem Messer als einem phallischen *Symbol* und dem voyeuristischen Motiv, das der Film auf komplexe Art darstellt. Diesen Zusammenhang bekommen wir in den Blick, wenn wir uns die dramatische Schluss-Szene anschauen, in der dem Kinozuschauer die gesamte Tötungsapparatur enthüllt wird. In dieser Szene, in der Mark erneut die Kamera laufen lässt und das Messer im Fuß des Stativs entblößt hat, erklärt er Helen den Sinn seines Projekts. Mit einem Hohlspiegel, den er über seiner Kamera angebracht hat, nötigt der Mörder seine Opfer dazu, ihren eigenen, vor Angst verzerrten Blick im Moment ihres Todes zu sehen. Wir haben aber bereits gesehen, dass es Mark nur indirekt darauf ankommt, seine Opfer zu töten. Er möchte in ihrem angstverzerrten Blick etwas ganz Bestimmtes sichtbar machen. Dieses rätselhafte Motiv hat, wie ich weiter angedeutet habe, etwas mit der Narbe bzw. der Hasenscharte des Models Lorraine zu tun, die Mark in dem kleinen Studio über dem Tabakladen liebevoll und fasziniert beobachtet. Was er in ihrem Gesicht, ihrem schamhaften Blick sieht, hat einiges mit jenem »magischen

Etwas« zu tun, das er bei der Ermordung seiner Opfer bislang erfolglos auf Zelluloid zu bannen versuchte. Man kann nun diese Narbe im Freudschen Sinn als Verschiebung des weiblichen Genitales deuten. Doch diese Deutung ist noch nicht ganz korrekt. Denn gemäß der Logik unbewusster Prozesse, die Lacan im Rückgriff auf Freud analysierte, steht das weibliche Genitale nicht für ein empirisches Ding unter anderen, sondern für dessen repräsentationslogische Abwesenheit. Insofern wäre also diese Hasenscharte eine Repräsentation der weiblichen Kastration. Aber auch diese Deutung bedarf noch einer Ergänzung.

Die faszinierte Bewunderung, mit der Mark Lorraines Hasenscharte betrachtet und filmt, erinnert an die Verehrung eines Fetischs. Fassen wir diesen Begriff nicht nur umgangssprachlich auf, so stoßen wir auf einen überraschenden Zusammenhang zwischen der psychoanalytischen Erklärung des Fetischs und Mark Lewis' technischem Dispositiv in *PEEPING TOM*: Freud erklärt, dass die Entdeckung, dass es Wesen ohne Penis gibt, für den Knaben einer Kastrationsdrohung gleichkommt. Obwohl diese Drohung nicht real ist, situiert sich im Psychischen eine Angst vor der Kastration. Diese Angst an sich ist nichts Pathologisches; sie ist, ganz im Gegenteil, die Triebfeder des Lustempfindens, weil sich in jedem sexuellen Akt die Kastration auf symbolische Weise wiederholt. Der so genannte »Perverse« nimmt hier eine Sonderstellung ein. Für ihn ist der sexuelle Akt etwas Bedrohliches, weil, wie Lacan in seinem Seminar über die Angst ausführt, das Abschwellen des männlichen Geschlechtsorgans in der Psyche als symbolisches Äquivalent der Kastration fungiert.¹⁰ Um der im heterosexuellen Akt drohenden Kastration auszuweichen, ersinnt der so genannte Perverse Szenarien unterschiedlichster Art, bei denen der Akzent verschoben wird auf Stimulation und die Vorlust. Inwiefern das Medium Pornographie idealiter einen unendlichen Aufschub der Kastration inszeniert, habe ich in einem Aufsatz über Richard Kern und das »Cinema of Transgression« zu zeigen versucht.¹¹

Der Fetisch ist nun eine besondere Art, die Kastration anzuerkennen und gleichzeitig, wie Freud sagt, zu »verleugnen«. Der Fetisch ist ein imaginiertes Phallus der Mutter, der durch einen Schuh oder, wie in David Lynchs *BLUE VELVET*, ein Stück Samt symbolisiert wird, das für weibliche Genitalbehaarung steht. Freud beschreibt hierzu eine nicht zufällig wie ein Film strukturierte Szenenfolge, bei welcher der forschende Blick des Knaben die Beine der Mutter hinauf wandert: »Pelz und Samt fixieren – wie längst vermutet wurde – den *Anblick* der Genitalbehaarung, auf den der ersehnte [*Anblick*] des weiblichen Gliedes hätte folgen

¹⁰ Jacques Lacan: *Le séminaire Livre X. L'Angoisse*, Paris 2004, S. 197.

¹¹ Vgl. Manfred Riepe: *New York Underground: Von Hardcore zu Artcore*. Lydia Lunch, Richard Kern und das *Cinema of Transgression*, in: Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger (Hg.): *Pop und Kino. Von Elvis bis zu Eminem*. Mainz 2004, S. 137–145.

sollen; die so häufig zum Fetisch erkorenen Wäschestücke halten den Moment der Entkleidung fest, den letzten, in dem man das Weib noch für phallisch halten durfte.«¹² Was Freud hier mehr andeutet als beschreibt, ist jene Struktur die wir auch in PEEPING TOM wieder finden. Wie der Fetischist inszeniert auch Mark Lewis eine repetitive Suchbewegung, bei der es auf die sukzessive Annäherung an den von Freud so genannten »letzten Moment« geht, bevor der Schleier endgültig gelüftet wird. Das zum Fetisch erkorene Wäschestück entspricht dabei ebenso wie der gesuchte Blick der sterbenden Frau einer Art »Standbild«, auf dem der imaginierte weibliche Phallus sichtbar gemacht werden soll. Da der so genannte Perverse aber weiß, dass dieser weibliche Phallus nicht existiert, liegt der Akzent seiner Suchbewegung auf der Wiederholungsstruktur, die man im Kino Pedro Almodóvars häufig beobachten kann.¹³ Der Fetisch entspricht also einer paradoxen Anerkennung bei gleichzeitiger Verdeckung der Kastration. Das Besondere am Fetisch ist, dass er eine repräsentationslogische Abwesenheit als gegenwärtiges Objekt darstellt, das der Fetischist besitzen will. Obwohl Marks Dokumentationen nichts mit einem Schuh oder Wäschestück gemein haben, erfüllt ihr Status als Objekt, das er besitzen will, eine dem Fetisch analoge Funktion.

Fassen wir die eigentümliche Struktur von Marks Filmprojekt zusammen: Mark tötet die Frauen mit einem Messer in der Spitze seines Kamerastativs. Der Anblick dieses Messers bringt die Frauen zum Schreien, ihr Blick ist vor Angst verzerrt. Bis hierher ist Marks Projekt mit dem konventionellen, gesellschaftlich tolerierten Kino-Voyeurismus kompatibel. Doch nun kommt der Hohlspiegel ins Spiel. Dazu Bronfen: »Die schönen Frauen, die sich willig dem Blick des Voyeurs angeboten haben, werden [durch die Spiegelapparatur] selbst in die Position des Voyeurs gezwungen« (BTB, S. 209). Das ist richtig, beantwortet aber nicht die Frage, was genau Mark in ihrem auf sich zurückgespiegelten Blick des Todes sehen will. Die Erklärung: »Dies ist – sozusagen – ihre Strafe für den Narzissmus« (ebd.) greift zu kurz. Die Pointe des Films besteht darin, dass nicht das Messer, sondern der Blick, der gemäß Marks Phantasie durch die Widerspiegelung von den Frauen selbst ausgeht, das Opfer tötet. »Wenn Blicke töten« – ganz im Sinne des Sprichwortes sterben die Frauen, so Marks Phantasie, nicht durch sein Stilett, sondern *durch ihren eigenen Blick*. Das real tötende Messer leistet dabei nur »Hilfestellung«. Marks paradoxes Filmprojekt besteht darin, dass das Stilett, mit dem er die Frauen rein physisch tötet, in die Position jenes durch die Rückkopplung entstehenden »phallischen Blickes« gebracht wird. Diesen Moment will er konservieren.

¹² Sigmund Freud: Fetischismus, in: Gesammelte Werke, Bd. 14, London/ Frankfurt/M. 1948, S. 314f. (Herv. v. Verf.)

¹³ Vgl. Manfred Riepe: Intensivstation Sehnsucht. Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs, Bielefeld 2004.

Gelänge es Mark Lewis, den imaginären Phallus auf der Leinwand sichtbar zu machen, so entspräche dies einer virtuellen sexuellen Begegnung, die nicht von der Konsequenz des Abschwellens des männlichen Organs betroffen wäre, die mit der Kastration assoziiert ist. Einen strukturell ähnlichen Versuch, die Kastration zu umgehen, zeigt Tarsem Singhs artifizierter Thriller *THE CELL* aus dem Jahr 2000, in dem Mark Lewis' medientechnische Phantasie zu Ende gedacht wird. Der Film wurde von der Kritik für seine ästhetisch beeindruckenden Szenen gelobt, in denen die Seelenlandschaft eines Mörders im Stil einer surrealen Szenerie abgebildet wird. Weniger Beachtung geschenkt wurde dabei jenem medientechnischen Verfahren, mit dem der Serienkiller seine weiblichen Opfer mortifiziert und für seine sexuelle Obsession kommensurabel macht. Die ›Versuchsanordnung‹ dieses Killers erinnert an ein bizarres Kunstwerk: Der Serienmörder entführt seine weiblichen Opfer in einen Keller, der sich unterhalb einer verlassenen Scheune mitten in der Wüste befindet. Hier lässt er die Frauen in einem vollautomatisch gefluteten Panzerglas-Aquarium langsam ertrinken. Ihren qualvollen Todeskampf zeichnet er mit einer Videokamera auf. Der Mörder selbst ist in dieser grausamen Szene gar nicht anwesend, was wie eine logische Konsequenz aus Mark Lewis' Arrangement erscheint, in dem es, wie ich zu zeigen versuchte, nicht auf das Töten, sondern auf die medientechnische Aufzeichnung des Mords ankommt.

Anschließend bleicht der Mörder in *THE CELL* die Leiche in einer Lauge, um sie optisch einer Spielzeugpuppe anzuverwandeln. Diese mortifizierte Puppe legt er auf einen stilisierten OP-Tisch, über den er sich mit hydraulisch gesteuerten Ketten aufhängt, die mittels Metallringen in der Haut seines Rückens befestigt sind. Man denkt unwillkürlich an die meditative Übung eines Fakirs, der sich auf ein Nagelbrett legt oder die Zunge mit einem Schwert durchsticht. Die Anordnung dient dazu, dass der Killer sich waagrecht über seinem mortifizierten Opfer aufhängt. Dabei beobachtet er die abgespielte Videoaufzeichnung, die den angstverzerrten Blick seines langsam ertrinkenden Opfers zeigt: Eine videotechnische Variation zu Mark Lewis' Dokumentarfilmen.

Die groteske Hebevorrichtung, mit welcher der Mörder in *THE CELL* sich in einen genau dosierten waagerechten Abstand zu seinem mortifizierten Opfer bringt, drückt seine Angst vor einer lebendigen Frau aus. Sein artifizielles Arrangement dient ihm einerseits dazu, den angstverzerrten Blick der sterbenden Frauen auf dem Monitor als Reaktion auf seinen Phallus zu interpretieren. Seine Selbstbefriedigung ist dabei inszeniert wie ein sexueller Akt auf Distanz. Um die trotz allem von einer Frau ausgehende Gefahr der Kastration vollkommen zu bannen, verwandelt er die weibliche Leiche in eine Puppe, d.h. in das Äquivalent eines perfekten Fetischs, mit dem er, wie Freud schreibt, über die Kastration triumphiert. Seine groteske Selbstbefriedigung erlebt der Mörder so als euphorischen Triumph über die Kastration, der sich in einem Freudenschrei entlädt. Wenn wir

uns an Mark Lewis erinnern, der vor der Leinwand schier verzweifelt, so wird deutlich, dass der Killer in *THE CELL* das logische Gegenstück verkörpert. Während in *THE CELL* die Triebökonomie in Szene gesetzt wird, betont *PEEPING TOM* die Logik des Scheiterns und der Wiederholung.

In Powells Film habe ich noch zwei Figuren unkommentiert gelassen, Marks Freundin Helen und deren blinde, trinkende Mutter. Die rührende Beziehung, die Mark zu Helen aufzubauen versucht, entspricht einem dramaturgischen Kunstgriff, um den Zuschauer in Marks voyeuristisches Universum hineinzuführen. Helens Figur soll vermitteln, dass Mark an der mörderischen Schaulust leidet. Interessanter ist die Figur der blinden Mutter, die Mark auf seinem ureigenen Terrain begegnet. In der bemerkenswerten Szene, in der sie sich in Marks Labor versteckt, als er den Film mit der ermordeten Viv aus dem Filmstudio ansieht, fühlt der Voyeur sich von der Blinden auf eine paradoxe Art ertappt und »gesehen«. Nicht auf der Leinwand, sondern in den Augen der Blinden sieht Mark endlich eine Spur dieses »unmöglichen Blicks«, den er vergeblich auf Zelluloid zu bannen versuchte. Als Mark daraufhin seine Kamera auspackt und das Messer im Stativ auf die blinde Mutter richtet, bemerkt er, wie lächerlich dies wirkt. Mrs. Stephens kann nicht sehen, dass er sie mit dem Messer bedroht, die mediale Rückkopplung funktioniert nicht, Helens blinde Mutter kann keine Angst vor ihrem eigenen panikartigen Blick bekommen. Aber sie kann Mark trotzdem »sehen«. In Gestalt ihres Gehstocks, an dessen unterem Ende sich auch eine scharfe Spitze befindet, trifft Mark Lewis auf ein Äquivalent seines »blickenden« Messerstativs. Mit ihrem Stock, mit dem sie Mark sogar bedroht, »blickt« die Blinde gewissermaßen zurück. Die Korrespondenz zwischen seinem und ihrem Messer zeigt der Film in dieser Szene zweimal.

Mark dämmert hier, dass sein Filmprojekt nur gelingen kann, wenn er sich selbst in die Position der aufgespießten weiblichen Opfer begibt. In der furiosen Schluss-Szene stürzt er sich vor laufender Kamera in das Messer seines Kamera-stativs und begeht Selbstmord. Dieser Akt, durch den seine Mordserie ihr Ende



Abb. 6: Endlich sieht Mark den unmöglichen Blick.

findet, erscheint als logische Konsequenz seines paradoxen Filmprojekts. Der unmögliche Blick, den Mark immer wieder in den Augen seiner Opfer suchte, wird möglich in Gestalt des Messers, das ihn nun real durchbohrt. Das Filmende erscheint stimmig, denn der Mörder stirbt durch die Geister, die er rief. Die paradoxe Struktur seines Filmprojekts besteht also darin, jenem unmöglichen Objekt, das er auf Zelluloid zu bannen versuchte, im Realen zu begegnen. Wenn Mark sich am Ende mit seinem eigenen Stilett durchbohrt, so begibt er sich damit keineswegs in die weibliche Position seiner Opfer. Vor dem Hintergrund, dass Todesangst ein Analogon der Kastrationsangst ist, erscheint Marks dramatischer Suizid als konkretistisches Äquivalent zu jener symbolischen Kastration, die der Vater ihm schuldig geblieben ist.