media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Wolfgang Struck

"Als Spanner müssen Sie entspannen" oder: Was macht der Voyeur im Kino? Überlegungen zu einer Figur filmischer Selbstreflexion

2002

https://doi.org/10.25969/mediarep/14183

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Struck, Wolfgang: "Als Spanner müssen Sie entspannen" oder: Was macht der Voyeur im Kino? Überlegungen zu einer Figur filmischer Selbstreflexion. In: Jan Sellmer, Hans Jürgen Wulff (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*. Schüren 2002 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 10), S. 143–151. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14183.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Wolfgang Struck

„Als Spanner müssen Sie entspannen“ oder: Was macht der Voyeur im Kino?

Überlegungen zu einer Figur filmischer Selbstreflexion

> *Gabi Teichert:* Als Spanner müssen Sie entspannen. Wenn Sie als Spanner entspannt sind, können Sie tief blicken, z. B. diese Partie hier (sie zeigt auf seiner Stirn, wo er sich entspannen soll). [...] Machen Sie mal so (sie zwinkert mit den Augen, als wären diese Verschlussklappen von Kamerablenden) ... als ob Sie kleine Aufnahmen machen würden mit der Kamera. (Sie zieht von einer Stelle zwischen den Augen die Energie aus ihrer Stirn in die Mitte des Raumes.) Dann geht die Energie raus (Kluge 1979, 108f).

Dass die Parzellierung des Blicks ein anderes – möglicherweise entspannteres – Sehen ermöglicht, spiegelt sich durchaus in den Ursprungserzählungen des technischen Mediums Film, das mit dem Versprechen antrat, dem menschlichen Bewusstsein neue Wirklichkeiten und in diesen Wirklichkeiten ein neues Bewusstsein vom Menschen zu erzeugen. Davon zeugt etwa das Pathos filmischer Realismustheorien, wie es etwa Walter Benjamins „Kunstwerk“-Aufsatz (1936) prägt:

> *Unter den gesellschaftlichen Funktionen des Films ist die wichtigste, das Gleichgewicht zwischen dem Menschen und der Apparatur herzustellen.* Diese Aufgabe löst der Film durchaus nicht nur auf die Art wie der Mensch sich der Aufnahmeapparatur sondern wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt. Indem er durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch die Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der andern Seite dazu, eines ungeheueren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern. Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so dass

> wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung in ihm. So wird handgreiflich, dass es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. (Benjamin 1974, 461)

Neben dem von Benjamin skizzierten „Optisch-Unbewussten" gibt es jedoch noch andere ‚Unsichtbarkeiten', die stärker sozialen Konventionen verhaftet sind. Mit dem menschlichen Körper gerät nämlich das wohl am stärksten mit kulturellen Tabus behaftete Objekt in den Fokus der optischen Apparatur. Dem korreliert von Beginn an das Interesse, mit diesen Tabus zu spielen oder sie zu brechen. Zugleich aber wird dieser Tabubruch nicht selten selbst zum Gegenstand filmischer Reflexion. Eine nahe liegende Möglichkeit dazu besteht darin, den Beobachter in die Diegese mit hineinzunehmen – als Voyeur. Selten kann der jedoch mit so viel Verständnis rechnen wie in Alexander Kluges PATRIOTIN.

Im Arsenal idealtypischer Aktanten filmischer Narrationen kommt dem Voyeur eine ambivalente Funktion zu. Verfügt er einerseits – als geheimer Beobachter eines von ihm nicht zu beeinflussenden Geschehens – über eine Reihe von Eigenschaften, die ihn als innerdiegetischen Repräsentanten des Kinopublikums erscheinen lassen, so desavouiert er andererseits das Modell eines objektiven, wert- und interessefreien Beobachtens, unter dem sich ‚Film' als Medium eines naturwissenschaftlich-technischen Zeitalters formiert hatte. Wo die Bewegungsstudien eines Marey oder Muybridge den wissenschaftlich vermessenen, berechenbar gemachten (menschlichen) Körper zur Sichtbarkeit bringen (wollen), behauptet die Anwesenheit des Voyeurs die Tabus, die Aura und das Geheimnis, die diesen Körper als Objekt eines kulturellen Systems definieren – ebenso wie den Beobachter selbst. Mit dem Voyeur bekommt das Beobachten einen Körper und ein – sehr spezifisches – Interesse. Es bekommt ein Geschlecht.[1]

Nicht als psychologischer ‚Fall' interessiert mich der Voyeur, sondern als eine Figur medialer Selbstreflexion, die bereits vom Beginn der Filmgeschichte an genutzt wird, um von den im Medium filmischer Narration kanalisierten Interessen zu erzählen.

Einen ihrer frühsten filmischen Auftritte hat sie in dem 1901 von Charles und Emile Pathé realisierten Film PAR LE TROU DE SERRURE / PEEPING TOM, zugleich eines der ersten Beispiele für eine Point-of-View-Montage. Eine Rahmenhandlung zeigt einen Hoteldiener im Treppenflur eines Hotels oder Bordells, der durch die Schlüssellöcher der Zimmertüren späht. Was er dabei zu sehen bekommt, ist jeweils durch eine schlüssellochförmige Vignette gerahmt:

1 Vgl. dazu Williams 1995 und Struck 2002.

hinter der ersten Tür eine verführerische Frau, die sich schminkt, parfümiert und auf ein tête-à-tête vorzubereiten scheint; hinter der zweiten eine Frau, die zunächst in analoger Ausgangspose zu sehen ist wie die erste, aber sich abschminkt und entkleidet und schließlich, nachdem falsche Wimpern und Zähne, Brustpolster und Perücke abgelegt sind, jegliche Weiblichkeit verloren hat; hinter der dritten ein sekttrinkendes Paar in angeregter Stimmung. Als der Diener vor dem Schlüsselloch der vierten Tür Position bezieht, wird diese plötzlich geöffnet, und ein erboster Gast verprügelt den ertappten Spanner und schmeißt ihn schließlich die Treppe hinunter.

Die hier von den Brüdern Pathé verwendete Technik, über eine spezielle Maskierung ein Bild als spezifische, subjektive, Perspektive zu markieren, die dann qua Montage mit dem Blick einer intradiegetischen Figur identifiziert werden kann, taucht ein Jahr zuvor zum ersten Mal auf, als so genannter *instrumental shot* in mehreren Filmen von George Albert Smith: in Grandma's Reading Glass wird eine Reihe von *close ups* dadurch verbunden, dass man einen Jungen durch ein Vergrößerungsglas blicken sieht, in As Seen Through a Telescope dient dann bereits das Teleskop dazu, einen intimen Blick auf Verbotenes – hier: auf einen Damenknöchel – zu erhaschen. Die Narration, die diesen Blick rahmt, ist ebenso elementar und drastisch wie in Par le trou de serrure / Peeping Tom und einer Vielzahl ähnlich konstruierter Filme des frühen Kinos: Der Spanner wird entlarvt und bezieht Prügel.

Das heimliche Eindringen in die Intimsphäre anderer Leute wird also bestraft – und zwar doppelt: intradiegetisch durch die Prügel, die der entlarvte Voyeur bezieht, extradiegetisch, so kann man vermuten, dadurch, dass er der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Verbunden damit ist ein Wechsel des Genre von der Pikanterie zur Humoreske und damit zugleich von einer selbst nicht narrativ organisierten Szenerie zu einer Geschichte. Indem der POV mit der Position des Voyeurs identifiziert wird, geht er über die rein technische Markierung hinaus. Aber es ist weniger eine psychologische Konstellation, auf die er verweist, als eine soziale Norm, derer sich das Publikum im Verlachen des Voyeurs zu versichern scheint.

Das hier entworfene Szenario scheint denkbar einfach, aber es beinhaltet doch ein nachhaltiges Irritationsmoment. Das von der Geschichte adressierte Publikum hat ja die darin eingeschlossenen und doch über den Rahmen hinausgehenden Szenen ebenso gesehen wie der Spanner, und, so kann man vermuten, sehen wollen, und man kann weiterhin vermuten, dass es das nicht im Bewusstsein der eigenen Lächerlichkeit und darüber hinaus der moralischen Verworfenheit getan hat. Nicht der Spanner, sondern das Publikum ist der eigentliche Adressat dieser Szenen, es würde also eine Identifikation mit der Figur zugleich nahegelegt – das Publikum hat das gleiche Interesse wie der ‚Held' – als auch desavouiert – eben dieser ‚Held' wird lächerlich gemacht. Gerade auf Grund

dieser Ambivalenz aber, so möchte ich argumentieren, übernimmt der in die Diegese eingefügte voyeuristische Beobachter eine zentrale Funktion in dem Prozess, in dem der Film (s)ein Publikum konstruiert. Entscheidend ist dabei nicht so sehr die Fähigkeit, zu beobachten, die Voyeur und Publikum in ein Analogieverhältnis setzt, sondern das, was diese Fähigkeit – im Vergleich zu der des Kinopublikums – begrenzt. In erster Linie ist das die Tatsache, dass der Voyeur gerade nicht Adressat des beobachteten Geschehens ist. „Spannen" ist kein Kommunikationsakt, der Spanner ist nicht Empfänger einer für ihn bestimmten Botschaft. Allenfalls ließe sich sein Verhalten so beschreiben, dass er sich, heimlich, gewaltsam und widerrechtlich in eine solche Position einschleicht. Und eben diese Gewaltsamkeit seines Vorgehens macht den Unterschied zum Publikum aus: Wer eine Kinokarte gekauft oder die Fernsehgebühren bezahlt hat, ist juristisch und moralisch legitimiert, sich in die Beobachterposition zu begeben. Was beim Voyeur ein aggressiver Akt ist, dessen Gewalt darin besteht, eine Situation der Privatheit – ohne Zustimmung oder gegen den Willen der Betroffenen – in Öffentlichkeit zu überführen, wird mit dem Film zum gesellschaftlich geregelten, konventionalisierten Prozess.

Damit kehren sich die Verhältnisse in der Beobachtungskonstellation aber nur teilweise um. Es gehört zur Paradoxie des Voyeurs, dass er zwar, als der aktive Teil in dieser Konstellation, in der geschilderten Weise Gewalt ausübt, dass er aber zugleich gezwungen ist, sich selbst in der Konstellation zum Verschwinden zu bringen. Wird er entdeckt, ist die Konstellation gestört; so ist auch er, obwohl Teil des raumzeitlichen Kontinuums der beobachteten Welt, doch durch eine grundlegende Grenze vom Objekt getrennt, die er nur durch die Fernsinne (Sehen und Hören), häufig zusätzlich technisch aufgerüstet (etwa durch das Teleskop), zu überwinden vermag. Er muss sich schützen vor Entdeckung. Eben das scheinen die audiovisuellen Medien zu perfektionieren, indem sie Produktion und Rezeption durch die Differenz von Raum und Zeit trennen. Damit aber ist die Grenze zwischen Beobachter und Beobachtetem so hermetisch geworden, dass sie nur noch zu überwinden ist, wenn das Beobachtete selbst dem entgegenkommt und sich dem Beobachter präsentiert. Es muss in irgendeiner Weise adressiert werden, es wird zur Botschaft. Und damit wird der Beobachter zum Adressaten – was zumindest im ersten der beobachteten Bilder von PAR LE TROU DE SERRURE / PEEPING TOM der Fall ist: am Ende der Szene findet sich ein spöttisch-herausfordernder Blick der Frau in die Kamera, der auf Grund des Szenarios nicht dem Spanner gelten kann, wohl aber dem Publikum. Das, was dieses vor dem Entdecktwerden schützt, ist die Grenze zwischen intra- und extradiegetischer Welt, die dadurch erzeugt wird, dass die mimetische Teilnahme an einem authentischen Geschehen sich wandelt zu einem diegetischen Zeigeakt: das filmisch erzeugte Schlüsselloch verliert seine Transparenz und wird zur Projektionsleinwand für ein künstlich erzeugtes Spiel.

Insofern wäre es nicht die Existenz des Spanners in der diegetischen Welt, was hier als mediale Selbstreflexion gedeutet werden kann, sondern seine Austreibung im Prozess der Narration.

Die setzt aber immerhin noch voraus, dass er im Verlauf dieses Prozesses anwesend ist. Und dabei erfüllt der Voyeur, der „Peeping Tom" der Brüder Pathé, eine weitere zentrale Funktion innerhalb des Films: er stellt die Kontinuität her zwischen Räumen, die zwar in einem topographischen Kontinuum stehen, aber sozial grundsätzlich differieren. Es ist sein Blick, der die Grenze zwischen dem öffentlichen Raum des Treppenhauses und der intimen Privatsphäre der Zimmer überwindet und der damit das eigentlich Unsichtbare zum Objekt öffentlicher Betrachtung macht. Damit wirbt aber der Voyeur für den Sensationsgehalt des Abgebildeten. Gerade das Anrüchige und das Heimliche, nicht zuletzt auch das Riskante, das seiner Tätigkeit anhaftet, schreibt sich hier, jenseits der moralischen Verurteilung, als Perspektive dem Beobachteten ein, wird also zum Garanten von dessen spektakulärem Gehalt. Insbesondere die ersten beiden Szenen greifen die Differenz von öffentlichem, und damit sichtbarem, und privatem Körper auf. Führt das im ersten Fall zu einer Steigerung der erotischen Energie, so kehrt das zweite Bild diese ‚Erregung' um, indem es dem erotisierten, öffentlichen Körper das Simulakrum eines desexualisierten Körpers unterschiebt.

Was bereits die den technischen Weg zum Kino bahnenden Bewegungsstudien eines Muybridge oder Marey erwiesen hatten, und was drei Jahrzehnte später Walter Benjamin auf den medientheoretischen Begriff bringen wird, ist hier parodistisch in das Angstphantasma einer Entzauberung gefasst: dass die Wirklichkeit anders beschaffen sein könnte, als sie sich der alltäglichen Wahrnehmung und dem diese verarbeitenden Bewusstsein präsentiert, „dass es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht".[2] In der Austreibung des Voyeurs könnte sich durchaus die Angst vor derartigen Entzauberungen artikulieren. Immerhin kommt die strafende Instanz von jenseits des Schlüssellochs, der Beobachtete selbst also wehrt gerade noch das Beobachtetwerden ab – auch wenn er dabei kurzzeitig selbst zum Beobachter werden muss. Es wäre also

2 Benjamin 1974, 461; das Zitat geht folgendermaßen weiter: „So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, beispielsweise, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren vielen Hilfsmitteln – ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse."

so etwas wie die Rache des dem sezierend-analysierenden und/oder fetischisierenden Blick ausgelieferten, zum Objekt degradierten, beobachteten Körpers, die hier vollzogen würde. Die im zweiten Bild vollzogene Auflösung der Identität würde am Ende wiederhergestellt, der Körper in seiner Integrität wieder eingesetzt. Allerdings um den Preis einer Verwirrung der Identität des Adressaten, der sich jetzt abwechselnd mit dem beobachtenden Voyeur und dem Objekt von dessen Beobachtung zu identifizieren hätte und dabei das Beobachten genießen, das Beobachtetwerden aber zu fürchten hat. Damit ist eine weitere Differenz zwischen Adressat und Voyeur bezeichnet: während der Voyeur auf eine Position festgelegt ist, kann der Adressat seine Positionen wechseln; hier, indem er sich nicht mit dem Beobachter identifizieren muss, sondern auch die Position des Beobachteten einnehmen kann. Und darin kann er durchaus etwas von der Autonomie zurückgewinnen, die er als Adressat verloren hatte.

Ich springe vom Beginn des Beobachtungsdispositivs „Film" zu einer Situation, die den Beginn von dessen Ende markieren könnte. Als 1995 „The Bates" ein Video zu ihrem Song „Billie Jean" aufnehmen, sind die kulturellen Kapitalien, die hier transatlantisch und transmedial bewegt werden, beträchtlich: eine deutsche, in Eschwege beheimatete Punk-Kapelle covert einen Michael-Jackson-Song, der seinerseits einen filmgewordenen Jugendkultur-Mythos beerbt – und dabei, vor allem im dazugehörigen Video, die Frage nach der Realität der Idole aufwirft, und darüber hinaus die nach der Realität der Körper. Die verstörende Begegnung mit der „beauty queen from a movie-scene" wird konfrontiert mit der ständigen Warnung: „My Mother always told me: be careful what you do", und insbesondere: „be careful who you love". Im Video der Bates wird dieses Wechselspiel von einer anderen – filmisch ‚gecoverten' – Narration überlagert, die als nachhaltiger Störfaktor die Konfiguration „Mann" – „Mutter" – „sexuell attraktive Frau" variiert. Unschwer erkennbar stellt das Video in seinen auf gleitende Weise mit performativen Teilen verbundenen narrativen Partien Hitchcocks Psycho (1960) nach, und so führt partiell auch das deutsche Video in die Welt des – amerikanischen – Films, in einer Art Aneignungs- und Überwindungsprozess. Die Assoziationsräume, die das eröffnet, sind schwer abzustecken, es reicht eine sehr allgemeine Andeutung: Es handelt sich um das erste Video der Bates – der Song dazu wurde erstmals gespielt auf einer Tournee mit dem Titel „Psycho Junior", auf die noch einige T-Shirts der Musiker in den performativen Passagen verweisen –, und so ist es nahe liegend, dass die Band über den filmischen Subtext ihrem Namenspaten huldigt. Mehr Kohärenz muss man da vielleicht gar nicht vermuten. Bedeutsamer in meinem Kontext ist der Umgang mit dem Voyeurismus-Motiv, denn gerade hier imitiert das Video seine filmischen Vorlage sehr genau, aber mit um so signifikanteren Abweichungen. Auffällig ist zunächst eine recht banale Variation: das Loch, durch das Norman Bates bzw. der in seine Rolle schlüpfende Lead-Sänger der Bates das benachbar-

te Motel-Zimmer beobachtet, ist im Video entschieden vergrößert. Über die Orientierung der Aufmerksamkeit auf den Aspekt der Beobachtung hinaus, die eigentlich bereits in PSYCHO in kaum zu überbietender Deutlichkeit gegeben ist, hat das vor allem einen Aspekt: Die Vergrößerung des Lochs stellt tendenziell die zentralperspektivische Konstruktion in Frage, und damit das abendländisches Beobachtungsdispositiv schlechthin. Dieses impliziert die Konstruktion eines punktförmigen Beobachterstandpunkts als Fluchtpunkt des Bildes; es ist also gerade kein Körper, sondern allenfalls ein einzelnes Auge als Repräsentant eines entstofflichten, transzendentalen Gegenüber des Bildes. Eben diese Konstruktion wird in PSYCHO auf sehr komplexe Weise aufgenommen. Nur über den Umweg der imaginierten Mutter kann der Beobachter Norman Bates die Körperlichkeit erlangen, die ihm erlaubt, vom Beobachterstandpunkt in die Szene überzuwechseln. Und dieser Wechsel geht einher mit dem Wechsel vom gewaltsamen Eindringen in die Intimsphäre zu deren gewalttätiger Zerstörung, der Zerstückelung des Objekts.

Inszeniert wird somit ein komplexes, ironisches Verhältnis von Körpern und Blicken. Gerade der Körper, in dem Bates aktiv werden kann, wird imaginiert als der bewegungsunfähige Körper der Mutter. Am Schluss von PSYCHO steht das Bild, von dem das Video einen seiner Erzählstandpunkte bezieht. Man sieht Bates regungslos sitzen, dazu hört man die ‚Mutter-Stimme', die behauptet, man müsse nur sehen, dass sie, die alte Frau, sich ja gar nicht bewegen könne, um zu begreifen, dass sie auch keinen Mord begangen haben könne; und tatsächlich: Das einzige, was sich bewegt, sind die Augen, die eine Fliege verfolgen. In dieser Komplexion könnte man, jenseits der psychoanalytischen Implikationen, denen ich hier nicht folgen kann und will, durchaus so etwas wie eine Parodie auf das transzendentale Auge der Zentralperspektive sehen.

Eben dem entspricht dann die Rekonstruktion dieser Konstellation im Video. Das vergrößerte Loch gibt dem Auge wieder einen Körper und lässt einen Binnenraum der Phantasie entstehen.

Dieser Variation im Mechanismus des Beobachtens entspricht eine Variante auf der Seite des Beobachteten, dem weiblichen Körper. Dessen Intimität scheint im Video von vornherein reduziert. Was wir sehen, ist nicht mehr die intime Situation des Entkleidens, sondern ein *striptease*, der beendet wird mit dem Blickkontakt zur Kamera, zum Auge des Beobachters und/oder zum Zuschauer. Bewegung und Blick changieren dabei zwischen narzisstischer Lust am eigenen Körper und der bewussten Inszenierung für einen Beobachter; ein Changieren, das auch kinematographisch aufgenommen wird, indem die Einstellungsgröße nicht mehr gebunden bleibt an die Möglichkeiten des intradiegetischen Beobachters, die intradiegetische Beobachtungskonstellation also zugunsten der (Selbst-) Inszenierung der Beobachteten aufgelöst wird, und damit zugunsten einer Konstellation, wie sie in der ersten beobachteten Szene von PAR LE

TROU DE SERRURE / PEEPING TOM angedeutet und wie sie, Tom Gunning zufolge, für ein „cinema of attractions" üblich ist (vgl. Gunning 1990, 56–62).

Offen bleibt dabei, ob es sich um eine perspektivisch rückgebundene Wunschprojektion des – männlichen – Beobachters handelt, eine Männerphantasie des Voyeurs, der die Welt als sein Objekt oder genauer: als Objekt seiner Luststeigerung wahrnimmt, oder um ein tatsächliches Umkehren der Beobachtungssituation, die Eroberung der Macht durch die Selbstinszenierung des weiblichen Körpers. In beiden Fällen allerdings wird der zwar pathologisierte, aber doch in seiner Machtposition bestätigte, die beobachtete Frau als Objekt wahrnehmende und unterwerfende Blick des Norman Bates in PSYCHO entmächtigt; entweder durch die eigenen Phantasien des Beobachters oder durch die vom Objekt zum – die Situation neu definierenden und zur Bühne der eigenen Inszenierung gestaltenden – Subjekt mutierende beobachtete Frau. Unabängig davon bleibt die Inszenierung für die Rezipienten des Videos, die ja ungeachtet dessen, ob sie nun die Phantasie des pathologischen Betrachters oder eine Phantasie des Textes – in seiner höchsten POV-Instanz – zu sehen meinen, die gleichen Bilder sehen, die hier sehr viel weniger als in PSYCHO auf ihre narrative Funktion – der Erzeugung einer bedrohlichen Situation – beziehbar sind. Sich auf die voyeuristische Perspektive einzulassen und die Betrachtung der Situation zu genießen, ist in PSYCHO kaum möglich. Das Bates-Video dagegen ‚entspannt' die Situation für die Wahrnehmung des Frauenkörpers; spannt sie aber zugleich – auf andere Weise – durch dessen Attraktivität und Aktivität, setzt also an die Stelle des Horrors, der in PSYCHO durch den Blick erzeugt wird, einen Genuss.

Diese Differenzen stehen natürlich im Rahmen von mindestens drei Transformationsprozessen, die zwischen dem Video-Text und seinem filmischem Prätext stattfinden. Der erste betrifft das *technische Medium* und damit den Wechsel vom Film zum Video und vom Kino zum Fernsehen. Daneben tritt die *historische Differenz*, die das Neuerzählen einer Geschichte interessant macht; hier scheint dabei besonders ein im Vergleich zum Entstehungskontext von PSYCHO verändertes und gesteigertes Bewusstsein für Gender-Konstruktionen relevant zu sein. Und schließlich findet ein *Genre-Wechsel* statt vom langen, narrativen Spielfilm zum kurzen, nur partiell und optional narrativen Musikvideo (vgl. Wulff 1989), zu dessen Genrekonventionen nicht zuletzt die Erwartbarkeit einer Erotisierung der Darstellung gehört. Die Szene erfüllt genau die Erwartungen an Soft-Pornographie, die das Publikum von MTV an derartige Clips stellen kann. Die Erwartung an narrative Konsistenz dagegen ist hier nicht besonders hochrangig. Genau das aber öffnet einen Freiraum, in dem die dem filmischen Text entnommene Figur ein Eigenleben entwickelt, das nicht mehr in die narrative Logik der Geschichte integrierbar ist.

Dass sich gerade an der voyeuristischen Konstellation diese Transformationsprozesse deutlicher ablesen lassen als an anderen Partien des Films, spricht

nochmals für die reflexive Kapazität dieser Konstellation. Das Spiel, das „Billie Jean“ in ihr und mit ihr betreibt, destruiert weniger den einen Film, auf den es sich bezieht, als vielmehr die Konventionen des „cinema of narrative integration“[3], aber es (re-)konstruiert dafür ein „cinema of attractions“ und verdeutlicht damit, dass das, was im Bereich des Spielfilms in den letzten zwei Jahrzehnten häufig als Verfallserscheinung einer zunehmenden ‚Video-Clip-Ästhetik‘ beklagt worden ist, durchaus genuin filmische Wurzeln vorweisen kann.

Literatur

Benjamin, Walter (1974) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1. Fassung. In: *Gesammelte Schriften. 1,2*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, S. 431–469.

Gunning, Tom (1990) The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant–Garde [1986]. In: *Early cinema. Space, frame, narrative*. Ed. By Thomas Elsaesser. London: BFI Publishing, S. 56–62.

Kluge, Alexander (1979) *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6* . Frankfurt: Suhrkamp.

Struck, Wolfgang (2002) Vom Shootout der Autoren. Autorschaftsmodelle im populären Film. In: *Autorschaft: Positionen und Revisionen*. Hrsg. v. Heinrich Detering. Stuttgart/Weimar: Metzler [i.Dr.].

Williams, Linda (1995) *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films.* Basel/Frankfurt: Stroemfeld [Orig. 1989].

Wulff, Hans J. (1989) Die Ordnungen der Bilderflut: Konstellationen medialer Kommunikation als strukturbildendes Prinzip in Performance-Videos. In: *Rundfunk und Fernsehen* 37,4, S. 435–446.

3 Vgl. Gunning 1990. – Was dabei entsteht, ist zumindest keine völlig abwegige ‚Lesart‘ von Psycho, der ja immerhin auch ein recht gewagtes Spiel mit den Konventionen der ‚classical narration‘ treibt.