

Arnold-de Simone, Silke: *Leichen im Keller. Zu Fragen des Gender in Angstinszenierungen der Schauer- und Kriminalliteratur (1790–1830)*. St. Ingbert 2000.

Balke, Friedrich: Störungen im Bau. In: Albert Kümmel/Erhard Schüttelpelz (Hg.): *Signale der Störung*. München 2003, 335–356.

Bayer, Gerd/Freiburg, Rudolf (Hg.): *Literatur und Holocaust*. Würzburg 2009.

Begemann, Christian: *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1987.

Benjamin, Walter: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages [1934]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1980, 409–438.

Bernhard, Thomas: *Das Kalkwerk*. Frankfurt a. M. 1970.

Blass, Ernst: Der Geist der Utopie (Rezension). In: *Das junge Deutschland* 2 (1919), 63–67.

Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1954.

Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M. 1979.

Böhme, Gernot/Böhme, Hartmut: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt a. M. 1983.

Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München/Wien 1978.

Bohrer, Karl Heinz: *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*. Wien 2004.

Borchert, Wolfgang: Das ist unser Manifest [1949]. In: Ders.: *Das Gesamtwerk*. Reinbek bei Hamburg 1984, 308–315.

Borgards, Roland: »Das Licht ward entfernt«. Zur Literatur der schwarzen Romantik, in: Felix Krämer (Hg.): *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*. Frankfurt a. M. 2012, 270–277.

Braungart, Wolfgang: *Literatur und Ritual*. Tübingen 1996.

Büchner, Georg: Dantons Tod [1835]. In: Ders.: *Werke und Briefe*. Münchener Ausgabe. Hg. von Karl Pörlacher u. a. München 192009a, 67–133.

Büchner, Georg: Lenz [1835]. In: Ders.: *Werke und Briefe*. Münchener Ausgabe. Hg. von Karl Pörlacher u. a. München 192009b, 135–158.

Clancy, Tom: *Rainbow Six*. New York 1999.

Conrad, Horst: *Die literarische Angst in Schauerroman und Detektivgeschichte*. Düsseldorf 1974.

Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* [1939]. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1938.

Enzensberger, Hans Magnus: Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang. In: *Kursbuch* 52 (1978), 1–8.

Foucault, Michel: Vorrede zur Überschreitung. In: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*. Hg. von Daniel Defert und Francois Ewald. Bd. 1. Frankfurt a. M. 2001 (franz. 1963), 320–342.

Giddens, Anthony: *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt a. M. 1996 (engl. 1990).

Heine, Heinrich: Der Rabbi von Bacherach [1840]. In: Ders.: *Werke*. Bd. 2: Reisebilder. Erzählende Prosa. Aufsätze. Hg. von Wolfgang Preisendanz. Frankfurt a. M. 1968, 613–651.

Hillebrandt, Claudia/Poppe, Sandra: Angst-Lektüre. Emotionsdarstellung und -evokation in Thomas Glavinics »Die Arbeit der Nacht«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Sonderheft 13 (2012), 225–246.

Hoffmann, E.T.A.: *Die Elixiere des Teufels*. Hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1988.

Horstmann, Ulrich: *Abschreckungskunst. Zur Ehrenrettung der apokalyptischen Phantasie*. München 2012.

Jablowska, Joanna: Die Tradition von Schauerliteratur in den apokalyptischen Visionen der Nachkriegsliteratur. In: Hans Esselborn (Hg.): *Utopie, Antiutopie und Science Fiction. Im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2003, 103–117.

Jansen, Markus: *Das Wissen vom Menschen: Franz Kafka und die Biopolitik*. Würzburg 2012.

Kanz, Christine: *Angst und Geschlechterdifferenz. Ingeborg Bachmanns »Todesarten-Projekt« in Kontexten der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart 1999.

Kayser, Wolfgang: *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. Reinbek bei Hamburg 1960.

Kittler, Wolf: Grabenkrieg – Nervenkrieg – Medienkrieg: Franz Kafka und der 1. Weltkrieg. In: Jochen Hörisch (Hg.): *Armaturen der Sinne: literarische und technische Medien 1870 bis 1920*. München 1990, 289–309.

Klemperer, Viktor: Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. *Tagebücher 1933 bis 1945*. Bd. 1: 1933–1941. Hg. von Walter Nowojski. Berlin 1999.

Koch, Lars: *Der Erste Weltkrieg als Medium der Gegenwart. Zu den Werken von Walter Flex und Ernst Jünger*. Würzburg 2005a.

Koch, Lars: Fragmentiertes Dasein im Bombenkrieg – Zu Gert Ledigs Luftkriegsroman »Vergeltung«. In: Wara Wende (Hg.): *Krieg und Gedächtnis – Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld politischer, literarischer und filmischer Sinnkonstruktion*. Würzburg 2005b, 190–204.

Koch, Lars: Das Schläfer-Phantasma. Mediale Signaturen eines paranoiden Denkstils vor und nach 9/11. In: Sascha Seiler/Thorsten Schüller (Hg.): *Von Zäsuren und Ereignissen*. Bielefeld 2010, 69–88.

Koppenfels, Martin von: *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpoetik des modernen Romans*. München 2007.

Legendre, Pierre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie: Versuch über den Vater*. Wien 2011 (franz. 1994).

Lemke, Thomas: *Biopolitik zur Einführung*. Hamburg 2007.

Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M. 1994.

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1995.

Massumi, Brian: Everywhere you want to be. Introduction to fear. In: Ders.: *The Politics of Everyday Fear*. Minneapolis/London 1993, 3–37.

Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg 2005.

Müller, Herta: *Herztier*. Frankfurt a. M. 2009.

Reinhäkel, Heide: *Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2012.

Röggla, Kathrin: *disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film*. Wien/Granz 20006.

Sarasin, Philipp: Rassismus und Souveränität: Tom Clancy und das »nackte Leben«. In: IGMAD (Hg.): *5 Codes: Architektur, Paranoia und Risiko in Zeiten des Terrors*. Basel 2006, 276–283.

Scherpe, Klaus R.: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs – zum ästhetischen Bewusstsein von Moderne und Postmoderne. In: Ders./Andreas Huyssen (Hg.): *Postmoderne Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg 1989, 270–301.

Schlegel, August Wilhelm: Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustands der deutschen Literatur. In: Ders.: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Hg. von Ernst Behler. Bd. 1: Vorlesungen über Ästhetik [1798–1803]. Zweiter Teil: Vorlesungen über schöne Literatur [1802–1803]. Paderborn/München/Wien/Zürich 1989, 528.

Schönert, Jörg: *Perspektiven zur Sozialgeschichte der Literatur. Beiträge zu Theorie und Praxis*. Tübingen 2007.

Schossböck, Judith: *Letzte Menschen. Postapokalyptische Narrative und Identitäten in der Neuren Literatur nach 1945*. Bochum/Freiburg 2012.

Sebal, W.G.: *Luftkrieg und Literatur: Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. Reinbek bei Hamburg 1999.

Simmel, Georg: Der Begriff und die Tragödie der Kultur [1911]. In: Ralf Konersmann (Hg.): *Kulturphilosophie*. Leipzig 1996, 25–57.

Skrabaneck, Petr: *The Death of Humane Medicine and the Rise of Coercive*. Bury St Edmunds 1994.

Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. 2 Bde. Stroemfeld 1978.

Vieregge, André: *Nachtseiten. Die Literatur der Schwarzen Romantik*. Frankfurt a. M. u. a. 2008.

Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Mann*. Stuttgart 1992.

Vogl, Joseph: *Ort der Gewalt: Kafkas literarische Ethik*. Zürich/Berlin 2010.

Vondung, Klaus: *Die Apokalypse in Deutschland*. München 1988.

Werber, Niels: Erzählen in Krieg und Nicht-Krieg, in: LILI. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 165 (2012), 87–105.

Zelle, Carsten: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg 1987.

Lars Koch

2. Angst im Film

Zum Einstieg: Figuren der Spiegelung

Auf dem Filmplakat mit dem die Warner Brothers 1963 für Robert Aldrichs Melodrama *Whatever Happened to Baby Jane* Werbung machten, finden sich unterhalb des Doppelporträts der beiden Hollywood Stars fünf Punkte aufgelistet, die man über diesen Film wissen sollte bevor man sich eine Eintrittskarte kauft:

1. If you're long-standing fans of Miss Davis and Miss Crawford, we warn you this is quite unlike anything they've ever done.
2. You are urged to see it from the beginning.
3. Be prepared for the macabre and the terrifying.
4. We ask your pledge to keep the shocking climax a secret.
5. When the tension begins to build, remember it's just a movie.

Vor allem der letzte Punkt ist Warnung und zugleich ein Versprechen, das lustvoll mit Angsterwartungen spielt. Angekündigt wird ein Filmbezug, bei dem der Zuschauer, vor Entsetzen gebannt, die Grenze zwischen sich und den makabren Ereignissen, die sich auf der Leinwand abspielen, kaum noch wahrnehmen kann. Nachträglich kann man jedoch ebenfalls festhalten: Die medial erzeugte Identifikation mit der Angst der beiden Heldinnen ist so gelungen, dass sie auch dann noch funktioniert, wenn man die schockierende Auflösung ihrer fatalen Zweisamkeit kennt. Das Abschlussbild prägt sich als traumatische Spur im Gedächtnis ein, eröffnet eine Beunruhigung anderer Art (s. Kap. III. A.2).

Die Filmgeschichte selber zehrt vom schrecklichen Geheimnis zwischen Baby Jane Hudson (Bette Davis), einem vergessenen Kinderstar des Vaudeville, und Blanche Hudson (Joan Crawford), deren Erfolg als Hollywood-Star der 1930er Jahre den ihrer Schwester weit übertroffen hat. Seit einem mysteriösen Autounfall, von dem Gerüchte behaupten, Jane hätte aus Eifersucht ihre Schwester überfahren wollen, bewohnen sie gemeinsam jenes Haus in Los Angeles, das ihr Vater einst gekauft hatte. Dort kümmert Jane sich seit über 25 Jahren um die im Rollstuhl sitzende Blanche. Jane, die an den traumatischen Unfall der Schwester keine Erinnerung hat, sich aber von einer unbestimmten Schuld geplagt fühlt, entwickelt eine fatale Schutzphantasie. So glaubt sie an ein Comeback auf der Bühne, stellt gar einen Pianisten ein, um ihre alten Lieder neu einzustudieren. Dessen schlüpfriß zynischer Blick bietet einen Kommentar zur wachsenden geistigen Verwirrung der alternden Jane, die, zunehmend zum

selbstbezogenem Kind regredierend, die Hilflosigkeit ihrer Schwester ausnutzt, um diese zu quälen. Zuerst entfernt Jane das Telefon aus dem Zimmer ihrer Schwester, dann verweigert sie ihr die Nahrung. Nachdem es Blanche gelingt, sich am Treppengeländer entlang zu einem im Erdgeschoss befindlichen, zweiten Telefon zu schleifen, wird sie von Jane zusammengeschlagen, erneut in ihr Zimmer gebracht und dort ans Bett gefesselt. Nachdem Jane die Haushälterin, die in die Folterkammer vorgedrungen war, mit einem Hammer erschlagen hat und der Pianist, der ebenfalls die Tortur im Hause mitbekommen hatte, aus Entsetzen geflohen ist, bleibt Jane nur die Flucht vor der Polizei. Gänzlich in den Zustand ihres kindlichen Ich eingetaucht, fährt sie mit der sterbenden Blanche zum Strand, wo sie diese im Sand zurücklässt, um ihnen beiden ein Eis zu kaufen.

Um die Stimmung einer allumfassenden Angst aufzubauen, beginnt *Whatever Happened to Baby Jane* mit zwei Szenen, die im Sinne einer *back story* zuerst den Erfolg von Baby Jane im Jahr 1917 und dann den ihrer Schwester Blanche im Jahre 1935 ins Bild rücken. Die eigentliche Titelsequenz kommt erst nach einer Wiedergabe des Autounfalls, bei der wir jedoch nicht genau zu sehen bekommen, wer am Steuer des Autos war. Die Spannung des Films kreist um diese narrative Leerstelle. Die Dramaturgie benötigt jedoch nicht nur diese ominöse Andeutung, sondern auch den Kontrast zur angstfreien Welt des gewöhnlichen Alltags. Deshalb setzt die eigentliche Filmgeschichte mit einer durch fröhliche Filmmusik untermalten Einstellung ein, in der das Haus der beiden Schwestern noch vom Sonnenlicht überflutet ist. Für die Erzeugung von Spannung ist dieser Gegensatz nötig, rückt er doch die wirkungssträchtige Diskrepanz zwischen unserer Erwartung und den Emotionen der Filmfiguren in den Vordergrund. Durch das Filmplakat sind wir darauf vorbereitet, dass etwas Entsetzliches passieren wird. Wir haben einen Wissensvorsprung und können genießen, wie Blanche nur sehr langsam begreift, dass ihre Schwester sie auszulöschen versucht. Mit dem Einsatz einer zunehmend düsteren Filmmusik, der geisterhaften Einspielung der singenden Stimme des Kinderstars Baby Jane, sowie einer grundsätzlichen Verdunkelung der Innenräume und der Zunahme von Schatten, die das Bild durchschneiden, wird dann konsequent die Stimmung einer konkreten Bedrohung aufgebaut. Aldrich arbeitet vor allem auch mit Nahaufnahmen des vor Angst verzerrten Gesichts von Joan Crawford um visuell jenen Prozess zu unter-

streichen, der ihr die Erkenntnis aufzwingt, dass sie der Gunst einer Schwester ausgesetzt ist, die immer mehr dem Wahnsinn verfällt.

Entscheidend für die sich steigernde Wirkung dieser medial erzeugten Angst ist, dass die Distanz zwischen unserer Erwartung und dem Wissen der bedrohten Heldin zunehmend schwindet. Nachdem Blanche in ihrer Schwester eine Lebensbedrohung erkannt hat, haben wir keinen Wissensvorsprung mehr, teilen mit ihr die Spannung, ob ihre Selbstversuche gelingen werden, wie auch die wachsende Angst, weil es Jane jedes Mal schafft, eine Befreiung zu vereiteln. Hat die anfänglich noch unbestimmte Bedrohung eine konkrete Gestalt angenommen, ist eine gewaltsame Entladung der angestauten Aggression gewiss. Inszeniert wird dies als Prozess subjektiver Destituierung. Nachdem Jane ihrer Schwester zum Mittagessen eine tote Ratte serviert, verleiht Blanche der Erfahrung der völligen Depotenzierung ihrer Souveränität dadurch Ausdruck, dass sie sich – verzweifelt aufschreiend – mit ihrem Rollstuhl wiederholt um die eigene Achse dreht. Die Kamera verharrt bei dieser im Strudel der Angst gefangenen Frau, mal dicht unter dem Tisch, von dem aus sie das Tablett zu Boden geworfen hat, mal als *top shot*. Zwar dürfen wir mehrmals mit Baby Jane das schreckliche Haus verlassen, doch die Blickführung ist darauf angelegt, dass wir uns mit Blanches radikalem Überlebenswillen identifizieren. Die Szene, in der es ihr gelingt, trotz ihrer gelähmten Beine die Treppe herunterzuklettern, um den Hausarzt anzurufen, während Jane außer Haus Besorgungen erledigt, operiert mit einer klassischen Spannungsdramaturgie. Durch das *parallel editing* wird deutlich, wie viel Zeit noch bleibt bevor Jane wieder nach Hause kommt, während Blanches schmerzhaft mühsame Bewegung die Treppe hinab durch Nahaufnahmen des angepeilten Telefons, dem vor Anstrengung verzerrten Gesicht der Heldin sowie deren sich nur langsam am Treppengeländer entlang bewegenden Hände die gesamte Szene dramaturgisch in die Länge dehnt.

Die Angst, an der wir Anteil haben, lebt davon, dass auch wir implizit der Gewalt, die Blanche droht, selber ausgesetzt sind: Am augenfälligsten in der Szene, in der Jane die neben dem Telefon kauernde Schwester lustvoll mit ihren Füßen tritt und dabei nur knapp an der Kamera vorbei und somit fast in unser Auge trifft. Ebenso klassisch erzeugen die beiden vereitelten Interventionen durch eine dritte Person in uns eine mehrseitige Identifikation mit dem Gefühl grenzenloser Hilflosigkeit. Die unerwartete

Rückkehr der Hausangestellten und deren hartnäckiger Versuch, die verriegelte Türe zu Blanches Zimmer aufzubrechen, führt dazu, dass wir sowohl den Schreck teilen, der sie beim unerwarteten Anblick der gefesselten und geknebelten Frau überfällt. Gleichzeitig teilen wir die Furcht, die sich auf dem Gesicht Blanches abzeichnet, weil sie sieht, dass ihre Schwester bereits den Hammer genommen hat, um Elvira von hinten zu erschlagen. Doch wir können uns emotional auch nicht vor der traurigen Verzweiflung versperren, die Jane nach ihrer Mordtat ebenfalls hilflos schluchzend auf der Treppe zusammenbrechen lässt, werden ihre Gewalttaten doch für uns verständlich als Heimsuchung eines inneren Dämons, den sie weder begreift noch kontrollieren kann.

Der schockierende Höhepunkt der Filmnarration, auf den wir beim ersten Schauen hingegen bis zum Schluss nicht vorbereitet sind, besteht in dem erschütternden Geständnis, das die sterbende Blanche erst am Strand ablegen kann. Sie ist für ihre Körperverletzung selber verantwortlich. In jener verhängnisvollen Nacht hatte sie Jane überfahren wollen, weil sie deren Spott nicht länger ertragen konnte. Dann, als diese nach dem Unfall vor Schreck weggerannt ist, hatte sie fälschlicherweise vorgegeben, ihre Schwester sei am Steuer gewesen. Auch sie trägt somit Verantwortung für die Konstellationen des Leidens, von denen der Film erzählt, hat doch sie durch ihre Lüge jene psychische Tortur verschuldet, unter der ihre Schwester gelitten hat. Damit erhält der Sog der Angst, in den der Film uns hineingezogen hat, eine weitere Dimension. In der Gewalt ihrer Schwester findet Blanche ihre eigene Schuld widergespiegelt, vollzieht diese doch nur, was ihr seither unterstellt wurde. Jane, der sie selbst einst Leid zufügen wollte und die sie dann im Ungewissen ließ, was sich in jener Nacht wirklich abgespielt hat, entpuppt sich als Verkörperung der Bestrafung, der Blanche damals mit ihrer falschen Zeugenaussage entkommen konnte. Die Abschluss-Szene nutzt nochmals einen fröhlichen Strandalltag, um diesem beunruhigenden Geständnis einen Kontrast zu bieten. Ein *top shot* zeigt uns, wie zwei Polizisten, die den Frauen gefolgt waren, auf die dunkle Figur zulaufen, die abseits im Sand liegt. Ob Blanche schon tot ist, bleibt ungeklärt. Die nun gänzlich in die Rolle des Kinderstars regredierte Jane hat ihrerseits begonnen, im Kreis der schaulustigen Strandbesucher zu tanzen, ist doch nun wieder alle Aufmerksamkeit auf sie gerichtet. Sie hat zwar mit dem Auftritt der Polizei ihre bedrohliche Macht verloren. Die Lüftung des Ge-

heimnisses, von dem die ganze Gefahr ausging, lässt hingegen eine neue beängstigende Stimmung aufkommen.

Zwar ist mit Blanches Geständnis auch jegliche narrative Spannung aufgelöst worden, doch dicht unter dem Boden der wiederhergestellten Ordnung des Gewöhnlichen lauert eine unbestimmte Gefahr, die uns mit dem Gefühl der Beklommenheit aus dem Kino entlässt.

Theoretischer Einsatz: Die Verunmöglichung von Distanz

Am Umstand, dass es der Autorin dieses Beitrags selbst nach wiederholtem Betrachten des Films schwer fällt, nicht in den von ihm erzeugten Sog der Bedrohung zu verfallen, lässt sich ein Grundmerkmal festmachen, das das Verhältnis von Angst und Film bestimmt. Der dramaturgische Einsatz von Spannung, der mit jedem neuen Ereignis gesteigert wird, bringt nicht nur für die Filmfiguren, sondern auch für die Zuschauer das Fundament der eigenen Selbstversicherung ins Schwanken. Wir können gar nicht anders, als uns mit der auf der Leinwand zur Schau gestellten Angst zu identifizieren. Indem wir mit den Filmfiguren das Gefühl einer unbestimmten und zugleich unausweichlichen Bedrohung, die immer näher zu rücken droht, teilen, sind auch wir für die Dauer des Films hineingehalten in jenes Nichts, das Martin Heidegger mit der Angst zusammen denkt (vgl. Heidegger 2006; s. Kap. II.2). Wir wollen uns gar nicht daran erinnern, dass es doch *nur* ein Film ist, genießen wir doch die Erfahrung eines Verlustes des sicheren Bodens. Angst im Film lebt von einer doppelten Einstellung. Einerseits wissen wir, dass wir lediglich die Angst Anderer beobachten und können uns deshalb distanzieren und deren emotionale Befangenheit ironisch reflektieren, manchmal darüber sogar (wenn auch als Selbstschutz) in Lachen ausbrechen. Andererseits werden wir zunehmend empathisch in Beschlag genommen von den Emotionseffekten, durch die diese Angst auf der Leinwand erzeugt wird. Wir lassen uns auf den Genuss einer radikalen Hilflosigkeit ein, sind von dieser selber affiziert. Wir wissen zwar mehr als die betroffenen Filmfiguren, sind nicht wie sie auf eine bedrohliche Situation beschränkt. Aber wir sitzen vor der Kinoleinwand gefesselt, sind auf ihr Schicksal fixiert. Es entsteht eine Angst zweiter Ordnung. Beim Begreifen der Angst der Anderen sind wir selber von Angst ergriffen.

Variationen der Angst

In *Jenseits des Lustprinzips* (1920) hält Freud fest:

Angst bezeichnet einen gewissen Zustand wie Erwartung der Gefahr und Vorbereitung auf dieselbe, mag sie auch eine unbekannte sein; Furcht verlangt ein bestimmtes Objekt, vor dem man sich fürchtet; Schreck aber benennt den Zustand, in dem man gerät, wenn man in Gefahr kommt, ohne auf sie vorbereitet zu sein, betont das Moment der Überraschung (Freud 2000a., 222 f.).

Für das Verhältnis von Angst und Kino ist entscheidend, dass ein Meister dieser medialen Emotionserzeugung – wie Robert Aldrich einer ist – alle drei Zustände einsetzt. Schreck empfinden Blanche sowie deren Haushälterin und der Pianist, weil sie anfänglich auf die Gefahr, die ihnen droht, nicht vorbereitet sind. Meist schlägt Schreck entweder in reine Furcht um, wenn die bedrohte Filmfigur die Gefahr erkannt hat und es nur noch darum geht, ob sie über diese siegen oder ihr erliegen wird. Oder Schreck wird dann zur Angst, wenn die Bedrohung zwar eine erkennbare Gestalt angenommen hat und die ihr ausgesetzte Figur nun auf die bevorstehenden schrecklichen Ereignisse vorbereitet ist, hingegen noch nicht klar ist, welche konkrete Form die zu erwartende Gefahr einnehmen wird. Diesen Zustand der Erwartung teilen die Figuren mit dem Zuschauer, der von Anfang an, die Regeln des Genres kennend, auf das Eintreten einer Gefahr vorbereitet war. Genossen wird diese Angst, weil sie sich als höchst kreativ entpuppt. Der Umstand, dass unbestimmt ist, wie die Gefahr sich äußern wird, eröffnet einen Spielraum an Handlungsmöglichkeiten. Filmische Inszenierungen von Angst stellen Figuren in Ausnahmesituationen dar, von denen wir erwarten dürfen, dass sie im Fortgang der Handlung einer Lösung zugeführt werden. Sie überführen den Moment der Überraschung, an dem jeder Schreck hängt, in eine Erwartungshaltung, die eine emotionale Vorbereitung auf jegliche Gefahr, die noch kommen mag, impliziert. Sie setzen zudem eine dramaturgische Auflösung von Spannung voraus, egal wie diese thematisch gefüllt wird.

In seiner Vorlesung zur Angst bietet Freud eine weitere signifikante Ausdifferenzierung dieser drei vom Kino eingesetzten Haltungen. Wenn Angst vom Objekt absieht und sich vornehmlich auf einen Zustand bezieht, die Furcht hingegen die Aufmerksamkeit auf das Objekt richtet, während der Schreck die Wirkung einer Gefahr hervorhebt, die nicht von einer Angstbereitschaft empfangen wird, lässt sich folgern: »[A]n der Angst ist etwas, was gegen den

Schreck [...] schützt« (ebd., 223). Unerträglich ist nicht so sehr der Umstand, dass das konkrete Objekt, von dem eine Gefahr ausgeht, unbekannt ist, sondern der Moment der Überraschung. In *Whatever Happened to Baby Jane* verliert der Zuschauer in dem Augenblick den Boden unter den Füßen, in dem Blanche ihr gänzlich unerwartetes Geständnis ablegt. Nachträglich begreifen wir, dass die Angst, die wir in unserer Identifikation mit ihr stellvertretend erfahren haben, ein Schutz war gegen diese nicht voraussehbare Offenbarung. Werden Symptome überhaupt gebildet, um einer sonst unvermeidlichen Angstentwicklung zu entgehen, trägt eine medial erzeugte Angst ihrerseits symptomatische Züge. Weil Filmnarrationen mit gewissen inhaltlichen wie rhetorischen Standardformeln operieren, verdecken ihre Narrative was Fredric Jameson das Unbewusste eines ästhetischen Textes nennt: Ein verborgenes Wissen, das zu bedrohlich ist, als das es direkt zum Ausdruck gebracht werden könnte, das zugleich aber nach Ausdruck drängt (vgl. Jameson 1972).

Wenn Filme Geschichten vorführen, in denen Figuren Angstsymptome entwickeln und ausleben, verdichtet sich in diesen nicht nur eine unbekannte Gefahr, die das Moment der Überraschung aus einer Haltung der Erwartung heraus greifbar macht. Für die Angstentwicklung, der wir beiwohnen, dürfen wir auch eine Auflösung erwarten. Wir haben es mit einem *double voicing* zu tun (vgl. Burgoyne 2010). Auf Kinobilder bezogen, spiegelt die Angst der Anderen, die wir auf der Leinwand genießen dürfen, zwar unsere eigene Erfahrung eines Verlusts des sicheren Bodens, diese wird zugleich aber durch die mediale Umsetzung entkräftet. Der aporetische Zauber dieser Angst-Filme lebt davon, dass er uns die Erfahrung jener extremen Emotion bietet, von der Freud in seiner Vorlesung zur Angst festhält, diese sei »die allgemein gangbare Münze, gegen welche alle Affektregungen eingetauscht werden oder werden können« (Freud 2000b, 390). Auf einer Skala, die einmal Furcht einmal Schreck mit einspielt, dient Angst im Film dazu, ein unbestimmtes Unbehagen, das sich direkt nicht fassen lässt, als symptomatische Schutzdichtung sowohl zu thematisieren wie auch dramaturgisch im Sinne eines Betrachtungseffektes zu erzeugen. Auf der diegetischen Ebene mag die Angst, die einzelne Filmfiguren überfällt, auf eine noch unbekannte Gefahr zurückgehen. Auch wenn der Betrachter sich mit deren Erfahrung, auf die nackte Existenz zurückgeworfen worden zu sein, identifiziert, dient die inszenierte Angst zugleich

aber einer Entlastungsgeschichte. Was Hans Blumenberg für das Erzählen festhält, stimmt auch für das Kino: »Geschichten werden erzählt, um etwas zu vertreiben. Im harmlosesten, aber nicht unwichtigsten Falle: die Zeit. Sonst und schwererwiegend: die Furcht. In ihr steckt sowohl Unwissenheit als auch, elementarer, Unvertrautheit« (Blumenberg 1996, 40).

Zu Geschichten aufgearbeitet, verlieren die Schrecknisse des Unbekannten ihre Macht; filmisch produzierte Angst wird als apotropäische Geste eingesetzt um eine grundsätzlich ungreifbare Angst zu bannen. Die Erfahrung eines Verlustes jeglicher Grundierung in der Welt mag zwar das Thema sowie der erwünschte Betrachtungseffekt sein, aber die Inszenierung dieser Gefahr auf der Leinwand läuft über greifbare Filmfiguren und deren Geschichte. Ein unerwarteter Schreck und eine diffuse Angst werden in konkrete Furchtszenen übertragen, eine anfänglich nicht lokalisierbare Gefahr erhält eine präzise Gestalt, einen eindeutigen Ort. Dient die von der Angst aufgerufene Kontingenz der Erzeugung von Beunruhigung, läuft die filmische Inszenierung zugleich auf deren Bewältigung hinaus. Als Seismograph, Katalysator und Projektionsfläche hilft Kino sowohl dabei, kulturelle wie persönliche Ängste zu reflektieren und rückt zugleich die gegenseitige Bedingtheit des Öffentlichen und des Privaten in den Vordergrund. Oft wird die Verletzbarkeit symbolischer Strukturen an der psychischen Instabilität von betroffenen Individuen verhandelt, sind kollektive Konflikte und Einzelschicksale verschränkt. Eine Angst vor einem zukünftigen Ereignis wird im Verlauf der Narration zur Erwartung einer realen Möglichkeit. Was aber auch heißt: Auf der Leinwand können persönliche wie politische Katastrophen als Möglichkeit durchgespielt werden, die, weil es nur ein Film ist, keine realen Konsequenzen haben werden. Im Kino ist Angst auch deshalb die allgemein gangbare Münze, gegen die alle Affektregungen eingetauscht werden können, weil die aufgerufene Gefahr in der Schwebe verbleibt, auch wenn für die konkrete Filmspannung eine Auflösung geboten wird.

Die Angst im Classic Hollywood

Angst im Kino ist so alt wie das Kino selbst. Wurde Georges Méliès, einer der Kino-Gründer, für den Zauber berühmt, den er mit seinen Trickaufnahmen auf die Leinwand brachte, lässt sich die Urszene einer filmisch erzeugten Angst auf seine Zeitgenossen,

die Brüder Lumière zurückführen (auch wenn die Anekdote nicht verbürgt ist). Als deren Kurzfilm *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* 1896 uraufgeführt wurde, soll das Publikum von Entsetzen gepackt aus dem Theatersaal herausgestürzt sein. Im expressionistischen Stummfilm der Weimarer Republik wird das Spiel mit Illusionen, das dem Kino von Beginn an medial zur Verfügung stand, explizit eingesetzt, um, wie Lotte H. Eisner anfangs der 1930er Jahre festhielt, eine dämonische Leinwand zu erzeugen. Die Klassiker *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) sowie *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) zeugen alle davon, wie der kollektive Schock des Ersten Weltkriegs erfolgreich in singuläre Geschichten über Wahnwelten, verbrecherische Machenschaften und die Heimsuchung durch fremdländische Vampire übertragen wurde und so politische Entlastungsgeschichten in Umlauf setzte (vgl. Kaes 2009). Alfred Hitchcock, der unbestrittene Meister des Psychothrillers, hatte 1924 in den Babelsberg Studios die Möglichkeit, bei den Dreharbeiten zu *Der letzte Mann* (1924) dabei zu sein. Neben Fritz Lang nannte er deshalb auch gerne Friedrich Wilhelm Murnau als entscheidenden Einfluss auf seine eigene Arbeit. Mit seinem Umzug nach Kalifornien kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs führt Hitchcock diese expressionistischen Einflüsse in die Filmsprache des *Classic Hollywood* ein, um dort die Affinität von Angst und Film zu perfektionieren.

Mit *Rebecca* (1940) und *Suspicion* (1941) beginnt, was sich in der Forschung als *female paranoia film* (vgl. Doane 1987) etabliert hat. Jeweils genießt eine junge Frau die Hilflosigkeit, in die jene bedrohlichen Mächte sie versetzen, die über einem stattlichen Haus walten. In Hitchcocks erstem Hollywood-Film gewinnt die geisterhafte Übermacht der auf mysteriöse Weise verstorbenen ersten Mrs. DeWinter daraus ihre kinematische Kraft, dass wir sie nur im *off-screen space* erahnen: Ein unheimlicher Einfluss auf die Bewohner von Manderlay, die noch immer unter dem Bann der ersten Hausherrin stehen und sie deshalb gedanklich gegenwärtig halten. Ihr spektraler Präsenzeffekt wird durch Kamerafahrten erzeugt, die den Raum geisterhaft durchfahren sowie durch jene Szene im Strandhaus, in der Maxim DeWinter Rebecca mit seinem Geständnis gegenüber seiner zweiten Frau als Geist nochmals auf der Leinwand vergegenwärtigt.

In *Suspicion* wird die halluzinatorische Kraft der ebenfalls von Joan Fontaine gespielten Heldin Lena noch mehr in den Vordergrund gerückt, bleibt doch

bis kurz vor Schluss unklar, ob sie sich die Mordabsichten ihres Gatten Johnnie nur einbildet oder ob dieser wirklich vorhat, sie umzubringen. Die Versuchungslust, die den von Cary Grant gespielten Filou bald nach der Hochzeit in Schulden stürzt und gleichzeitig dazu bringt, ein waghalsiges Bauprojekt mit seinem Freund Beaky in Angriff zu nehmen, führt dazu, dass alles unter Verdacht steht. In der Szene, in der Lena beim Scrabble Spiel das Wort »murder« aus den ihr verfügbaren Buchstaben zusammensetzt, zeichnet die Kamera die Macht ihrer überhitzten Einbildungskraft hautnah nach. Gänzlich in ihrer Verschwörungstheorie befangen, bezieht Lena alle Zufälligkeiten auf diese *idée fixe*. Erwartung wird zur Halluzination einer realen Möglichkeit. Das zusammengesetzte Wort verwandelt das Foto des Felsens, wo die beiden Männer ihre Siedlung bauen wollen, in die Abbildung eines Tatorts. In der Überblendung sehen wir eine Verbindung ihres vor Angst verzerrten Gesichts mit dem Foto, das nahtlos überleitet zu einem bewegten Bild des ins Meer stürzenden Beaky. Die Ohnmacht, in die Lena daraufhin fällt, antizipiert eine konkrete Realisierung ihrer schrecklichen Erwartung.

Nachdem der Freund auf mysteriöse Weise in einem Hotelzimmer in Paris ums Leben kommt, macht sie sich selber zum Objekt ihrer Angst, während auch wir in den Strudel ihres Verdachts gezogen worden sind. Am Wendepunkt des Films trägt Johnnie ein Glas Milch ins Schlafzimmer seiner Gattin. Der Raum um die Treppe, die er langsam empor steigt, liegt im Dunkeln, Schatten bilden ein Spinnennetz auf der einzigen beleuchteten Wand. Um die noch unbestimmte Gefahr, die von Cary Grant auszugehen scheint, hervorzuheben, wird seine Gestalt kaum beleuchtet. Stattdessen ist unsere ganze Aufmerksamkeit auf die Milch gerichtet, von der Lena überzeugt ist sie sei vergiftet. Hitchcock hat in das Glas eine kleine Lichtquelle legen lassen, damit die Angst seiner Heldin sich visuell in dieser Luminosität verdichtet. Die somit produzierte Spannung bleibt deshalb erhalten, weil wir in der nächsten Sequenz das unberührte Glas zu sehen bekommen, während Lena aufgeregt ihre Koffer packt. Eine letzte reale Möglichkeit ihrer Ermordung wird nochmals in der rasanten Autofahrt entlang der Küstenstraße durchgespielt. Aus ihrer Perspektive sehen wir das kryptisch versteuerte Gesicht ihres fahrenden Gatten, dann die steile Küstenlandschaft dicht neben dem fahrenden Auto. Für einige Augenblicke denken wir, dass, nachdem die Autotür aufgesprungen ist, Lena tatsächlich in den Abgrund stürzen

wird. Dann greift Cary Grant mit einer unbestimmten Geste nach ihrem Arm, wir hören ihre Schreie, das Auto hält an und die Spannung löst sich auf. Erst in dem Augenblick, in dem er ihr erklärt, er hätte sie mit seinem Griff davor zu bewahren versucht, aus dem Auto zu fallen, wacht Lena erstaunt und zugleich reumütig aus ihrer Angstfantasie auf.

Paradigmatisch sind diese beiden Filme, weil sie die Korrespondenz zwischen der paranoiden Halluzination einer Heldin und der Kamerabewegung, bzw. der Bildmontage als Hitchcocks idiosynkratisches Verständnis einer dämonischen Kino-Leinwand festschreiben. Diese Analogie, die den Zuschauer an die Position der bedrohten Filmfigur bindet und somit in den Sog der innerdiegetischen Angst zieht, erweist sich als eine klassische Filmformel, auf die andere Regisseure bis heute immer wieder zurückgreifen. Zugleich lebt die Dramaturgie seiner Filmgeschichten von einem differenzierten Spiel zwischen *surprise* und *suspense*, das Freuds Unterscheidung zwischen Schreck und Angst filmsprachlich umsetzt. Wie Hitchcock in seinem Gespräch mit Truffaut festhält, hat man es mit *surprise* zu tun, wenn eine Bombe unter einem Tisch explodiert und das Publikum für wenige Sekunden erstaunt ist, weil es dieses Ereignis nicht erwartet hat. Viel effektiver hingegen sei *suspense*, weil in diesem Fall das Publikum weiß, dass eine Bombe unter dem Tisch liegt und Minuten lang in Spannung gefangen bleibt in der Erwartung, was passieren wird, wenn diese explodiert. Seine Schlussfolgerung lautet: »whenever possible the public must be informed. Except when the surprise is a twist, that is, when the unexpected ending is, in itself, the highlight of the story« (Truffaut 1984, 73).

Auch die anderen paradigmatischen weiblichen Paranoia-Filme des *Classic Hollywood* zehren von einem Wechselspiel zwischen *suspense* und *surprise*, wenn eine zunächst nicht erkannte Bedrohung konkrete Gestalt an nimmt, dann aber, um dessen Auflösung zu bewirken, etwas Unerwartetes eintrifft. In Fritz Langs *Secret Beyond the Door* (1947), explizit als Refiguration von *Rebecca* konzipiert, verdichtet sich die ansteigende Angst der von ihrem Gatten bedrohten Heldin architektonisch in dem von seinem Wahn besetzten Haus. In der Hoffnung, das Geheimnis zu lüften, das ihn zum Morden drängt, läuft sie nachts die abgedunkelten Gänge im Untergeschoss der prunkvollen Villa entlang oder flieht in den nebeligen Garten vor dem Haus. Ihre Angst steigert sich im gleichen Maße wie ihre Sehkraft abnimmt. Den von Hitchcock gesetzten Bildformeln einer zu-

dem durch die Filmmusik gesteigerten Überflutung des Blickfeldes durch die Erwartung einer Realisierung der Bedrohung fügt Lang das *voice-over* von Joan Bennett hinzu. Ihre immer verzweifelter werdenden Gedankengänge doppelten die Erkundungsgänge ihrer Filmfigur und binden uns somit umso stärker an deren subjektive Wahrnehmung.

In Robert Siodmaks *Spiral Staircase* (1946) ist es wiederum die Stummheit der Heldin, die den Bildformeln der Angst eine besondere Note gibt, rückt das Fehlen ihrer Stimme doch unsere Aufmerksamkeit auf ihre Augen und die dort sich abzeichnenden Anzeichen einer drohenden Gefahr, die sie zu spät erkennt. Die wirkungsträchtige Diskrepanz zwischen unserem Vorsprung an Wissen und ihrer nur langsam sich entfaltenden Erkenntnis wird von Siodmak dadurch erzeugt, dass wir immer wieder Körperteile des Mörders zu sehen bekommen, nicht aber sein Gesicht, manchmal gar subjektive Bilder aus seinem Blickwinkel, wie er etwa die junge Frau betrachtet. Wir sind vor Angst gebannt, weil wir die Realisierung einer Gefahr erwarten, von der die Heldin lange keine Ahnung zu haben scheint. Wir können sicher sein, dass der Mörder zuschlagen wird. Die *suspense* dieses Angstnarrativs besteht hingegen darin, dass wir bis zur Auflösung in einem Zustand der Unsicherheit verharren, wie die stumme Frau reagieren wird, wenn sie endlich eine konkrete Verkörperung der angedeuteten Gefahr vor sich sieht und ob sie sich erfolgreich dagegen wehren können wird.

Die von Hitchcock und seinen Zeitgenossen entwickelte Filmsprache der Angst zielt darauf ab, unseren Voyeurismus mit der subjektiven Wahrnehmung einer bedrohten Filmgestalt zu überfluten, so dass wir in deren radikale Hilflosigkeit hineingezogen werden. Intellektuelle Unsicherheit und ein Exzess der Imagination halten sich die Waage, weil die Erwartung einer zukünftigen Gefahr auf ein Unwissen darüber trifft, welche Gestalt sie einnehmen und welche Auswirkungen sie haben wird. Dank der Kameraeinstellungen, Schnittfolge und Montage fallen wir mit den bedrohten Filmfiguren in Ohnmacht, dreht sich alles um uns, drohen auch wir in einen Abgrund zu stürzen. Auch für uns wird an neuralgischen Punkten die Leinwand entweder gänzlich weiß oder schwarz, so dass auch unser Blickfeld sich kurzfristig auflöst. Als Zonen der Angst erweisen sich abgedunkelte oder von Schatten durchkreuzte Innen- wie Außenräume, die jeweils eine Beeinträchtigung des Sehens und der Bewegung nutzbar machen für eine kinematische Umsetzung psychi-

scher Unbestimmtheit. Vermengen sich in Zuständen der Angst die Körperwahrnehmung eines bedrohlichen Raums mit der psychischen Einstellung, die auf diesen projiziert wird, so verflüssigt sich auch die Grenze zwischen dieser auf der Leinwand entfalteten Welt und unserer ergriffenen Teilnahme. Zugleich erhält dadurch, dass eine anfänglich unbestimmte Gefahr zur konkreten Szene der Bedrohung wird, ein unerwarteter Schreck eine Bestimmung und kann als ausgetragene Szene der Angst überwunden werden.

Entscheidend für die Erzeugung einer Stimmung der Angst ist zudem die Filmmusik, die die Steigerung und punktuelle Retardierung von Gefahr unterteilt, bis die affektive Spannung in einer kulminierenden Entladung ihre Auflösung findet. Der Kontrast zu einer idyllisch überhöhten oder langweilig nüchternen Welt des Gewöhnlichen ist zudem nötig, um jene Ausnahmesituation hervorzuheben, die ein Ausleben von Angst bedeutet. Die Erwartung einer realisierten Möglichkeit von Entmachtung dient somit als Chiffre für den Wunsch, etwas möge die Normalität stören. Vorahnung und Sehnsucht nach Angst halten sich ebenfalls die Waage. Die Hilflosigkeit, in die man durch eine übermächtige Kraft gestürzt wird, darf zuerst genossen werden, bevor sie eine Auflösung findet. Dabei lohnt es sich, ein Kino der Angst vom Horror des Slasher Films (Wes Craven) oder Zombie Films (George A. Romero) einerseits und der Gewalt des Action Films (Quentin Tarantino, Michael Mann) andererseits abzugrenzen. Im ersten Fall wird die ursprünglich im Unbestimmten gehaltene Bedrohung in eine überdeutliche Gefahr überführt, so dass es nur um ein reines Überleben geht. Im zweiten Fall besteht die Spannung nicht darin, wie auf eine Bedrohung reagiert wird, sondern im Schock über das Ausmaß der Gewaltausübung.

In Hitchcocks *Psycho* (1960), der mitten im Kalten Krieg erscheint und zugleich das Ende des klassischen Hollywood Studio Systems ankündigt, wird die Logik des Psychothrillers auf die Spitze getrieben. In seinem Gespräch mit Truffaut gesteht Hitchcock, er hänge noch immer an »all of the technical ingredients that made the audience scream. I feel it's tremendously satisfying for us to be able to use the cinematic art to achieve something of a mass emotion«. Affiziert war das Publikum nicht von der Geschichte, sondern, so fügt er hinzu: »They were aroused by pure film« (Truffaut 1984, 283). Wie der wenige Jahre später gedrehte Film *Whatever Happened to Baby Jane*, zehrt auch das Abschlussbild von

Psycho davon, dass die Gefahr, die mit der Festnahme von Norman Bates ausgelöscht wird, eine neue unbestimmte Bedrohung einläutet – in diesem Fall das Bergen der Leichen. Exemplarisch an diesem Film ist jedoch vornehmlich, dass die Inszenierung von Angst einer Reflexion darüber dient, wie *mise-en-scène*, Schnitt, und Kamerafahrten extreme Emotionen erzeugen. In der berichtigten Duschszene stellen die Schnitte des Messers in den nackten Körper der jungen Frau eine Korrespondenz her zum Schnitt, der die einzelnen Bilder dieses Übergriffs zu einer Montagesequenz zusammenfügt. Zuerst sind die einzelnen Einstellungen noch mehrere Sekunden lang, dann, sowie der Duschvorhang sich öffnet, werden sie kürzer, bis die Ermordete schließlich zusammenbricht und mit ihrem Kopf auf den Kacheln vor der Badewanne aufschlägt.

Höhepunkt dieses ironischen Spiels mit den Erwartungen des Zuschauers ist die Nahaufnahme des in Todesangst eingefrorenen Auges, dient diese Einstellung doch als Hinweis auf eine mörderische Kamera, deren sadistisches Auge mit dem Täter zur nackten Frau unter der Dusche vorgedrungen war und sie zusammen mit dessen Messer überrascht. Stilprägend ist somit die Art, wie Hitchcocks Regie uns durch reines Kino erregt, indem er unsere Aufmerksamkeit auf eben jene technischen Tricks des Mediums richtet, durch die unser Affekt überhaupt erst erzeugt wird. Seine Kamera verharrt am Tatort, nachdem der Mörder diesen verlassen hat und erzeugt so den bildarrangierenden Regisseur als eine dritte Instanz zwischen Norman Bates und seinem Opfer. Auf der Leinwand nicht sichtbar, hält der implizierte Regisseur die Schnitte in der Hand. Hitchcocks eigene geisterhafte Präsenz setzt Freuds Feststellung kinematisch um, dass Angst uns gegen den Schreck schützt, indem sie eine Situation der Gefahr, auf die man nicht vorbereitet war, in einen Zustand der Erwartung überträgt. Als visuelle Begleitung der Messerstücke des Psychopathen Norman Bates mag dessen mörderische Kamera zwar beängstigend sein, sie erzeugt aber zugleich eine lustvolle Haltung im Zuschauer. Wir sind nicht nur wie in *Whatever Happened to Baby Jane* dem Filmbild hilflos ausgeliefert, noch werden wir alleine auf eine sadistische Beobachtungshaltung reduziert. Unser Auge folgt regelrecht den Schnitten selber.

Wie Brian de Palma mit seinen *Vertigo*-Remakes *Obsession* (1975) und *Body Double* (1984), zwei gelungenen Beispielen einer männlichen Ausprägung des Paranoiafilms, versteht auch Martin Scorsese seinen Psychothriller *Shutter Island* (2010) als expli-

zite Hommage an die von Hitchcock etablierten Bild- und Erzählformeln kinematischer Angst. Stellvertretend für ein postmodernes Recycling der klassischen Hollywood-Filmsprache greift auch er zurück auf die von Hitchcock perfektionierte, gegenläufige Emotionserzeugung, die affektive Identifikation mit ironischer Distanz kreuzt. Eine Einblendung versorgt uns mit der Orientierungsmarke »Boston Harbor Islands, 1954«. Dann sehen wir in der Eröffnungsszene zwei Männer auf einer Fähre, die auf eine Insel zusteuert. Der Nebel, die Schreie der Möwen und das anbrechende Gewitter schaffen eine latent bedrohliche Stimmung (s. Kap. II.4; Kap. III. A.3). Wir sind angehalten, für den Auftrag der beiden Männer Unheil zu erwarten, die von ihrer Dienstbehörde ausgeschickt wurden, die merkwürdigen Ereignisse zu untersuchen, die sich in der Irrenanstalt auf der Insel abspielen. Es wird sich herausstellen, dass der von Leonardo DiCaprio gespielte U.S. Marschall ein traumatisierter Kriegsveteran ist, der für sich als Entlastungsgeschichte ein komplexes paranoides Narrativ entworfen hat (s. Kap. III. A.2). Er glaubt zwar, er solle eine militärische Verschwörung aufdecken, in Wahrheit aber ist er selber In-sasse der Anstalt, dort hospitalisiert, weil er seine Frau ermordet hat. Die Schuld für diese traumatische Tat hat er zudem in eine weitere Deckerinnerung übertragen; die Vorstellung er sei für die Massakrierung der Wärter bei der Befreiung eines Konzentrationslagers im Jahr 1945 moralisch verantwortlich.

Die in der Eingangsszene aufgebaute Erwartungshaltung läuft aber zugleich in eine zweite Richtung. Die dümmrige Ozeanlandschaft, vor der das ominöse Gespräch zwischen DiCaprio und dem anderen U.S. Marschall (der eigentlich sein Arzt ist) stattfindet, ist eine Rückprojektion. Explizit als Hitchcock-Zitat präsentiert, gibt dieses Stilmittel von Anfang an zu erkennen, dass wir es mit einem komplexen Verblendungsspiel zu tun haben, auch wenn wir erst am Ende des Films entschlüsseln können, wie der traumatisierte Held sein privates Leid in zwei öffentliche Gefährnarrationen übertragen hat – in die eines erinnerten Kriegsverbrechens und die einer zu erwartenden Bedrohung der nationalen Sicherheit. Die Anspielung auf Hitchcocks idiosynkratischen Einsatz von Rückprojektionen öffnet eine Verbindungslinie zwischen jener Kultur der Angst, die den Kalten Krieg der 1950er Jahre prägte und einer zeitgenössischen nationalen Paranoia. Dieses, für das Kino des 21. Jahrhunderts ungewohnte Stilmittel unterstreicht mit seiner Künstlichkeit, dass wir es mit dem affekti-

ven Zustand einer gelebten Paranoia zu tun haben. Alles steht unter Verdacht, weil die uns fesselnde, allumfassende Halluzination eines psychisch gestörten Protagonisten zugleich die des reinen Kinos ist. Als Hommage an Hitchcock konzipiert, lässt uns die Rückprojektion zwar ein verhängnisvolles Ereignis erwarten. Die noch unbestimmte Angst, die von der Atmosphäre aufgerufen wird, arbeitet jedoch explizit mit einer Genre-Erinnerung an den klassischen Psychothriller und dessen Einsatz der unsauberen Schnittfläche zwischen der emotionalen Identifikation mit dem paranoiden Blick einer Filmfigur und der selbstreflexiven Anspielung auf die Dämonie des Filmmediums. In *Shutter Island* findet jene Verbindung zwischen kultureller Paranoia und der halluzinatorischen Kraft des Kinos eine postmoderne Refiguration, die bis auf die Anfänge des Kinos der Angst im Expressionismus in der Weimarer Republik zurückgreift. Dabei erweist sich die Verflüssigung der Grenze zwischen eingebildeter Bedrohung und realer Gefahr als ebenso produktiv wie die gegenseitige Bedingtheit von persönlicher und kollektiver Angstbewältigung.

New Hollywood und *paranoid style*

Auch nach dem Zusammenbruch des klassischen Audiosystems ist die Angst eine allgemein gangbare Münze geblieben, gegen die alle Affektregungen eingetauscht werden können, weil Hollywood weiterhin kulturelle Angstströmungen aufgreift und mit der Umsetzung in eine persönliche Geschichte lesbar macht. Deshalb lassen sich, so universell Angst als Filmthema und kinematischer Effekt auch sein mag, historische Zeitpunkte festmachen, in denen Filme über die Übermacht und Unberechenbarkeit von äußeren Kräften Konjunktur haben. Wie Emil Angehrn festhält: »Angst ist der Affekt, auf den sich Politik am verlässlichsten abstützen kann, und zugleich das zu Überwindende: der Gewinn von Sicherheit ist Befreiung von Angst« (Angehrn 1993, 227). Der Film *Manchurian Candidate* (1962) bietet ein paradigmatisches Beispiel dafür, wie im Kontext des sich zuspitzenden Kalten Krieges nationale Bedrohung als Familiendrama verhandelt wird. Zugleich bringt John Frankenheimers Politthriller eine weitere Dimension medialer Selbstreflexivität ins Spiel, wird doch vor dem Hintergrund von John F. Kennedys charismatischen Fernsehauftritten eben dieses neue Massenmedium auf Potenziale politischer Manipulierbarkeit befragt.

Die Filmhandlung verschränkt zwei Angstsszenarien. Einerseits begreift der aus dem Koreakrieg heimgekehrte Major Marco (Frank Sinatra) nur langsam, dass seine anhaltenden Alpträume das Resultat einer politischen Verschwörung sind. Zusammen mit seiner Truppe ist er in einem nordkoreanischen Gefangenenlager einer Gehirnwäsche unterzogen worden, in Folge derer einer seiner Männer, Sergeant Shaw, zum willenlosen Attentäter abgerichtet wurde. Nach der Rückkehr in die U.S.A. wird Marco behaupten, Shaw hätte ihn und seine Männer heroisch gerettet, um mit dieser implantierten Deckerinnerung unwissentlich das Einschleusen dieses terroristischen Schläfers zu schützen. Andererseits spricht der Film jene kulturelle Verunsicherung an, die Richard Hofstadter einen *paranoid style* in der amerikanischen Politik der 1950er Jahre genannt hat (vgl. Hofstadter 1964). Die unbestimmte Angst, die die anhaltende Wiederkehr des Alptraums bei Marco auslöst und ihn dazu bringt, seine Vorgesetzten davon zu überzeugen, dass der Kriegsheld Shaw in Wirklichkeit eine Gefahr für die Nation darstellt, spiegelt eine *conspiracy culture*, die in der Reflexion auf die Möglichkeit, gefangene Soldaten könnten einer Gehirnwäsche unterzogen worden sein, kollektive Angst schürt, um ihre anti-kommunistische Ideologie zu unterfüttern.

Wesentlich offenkundiger als im Classic Hollywood fungiert persönliches Unbehagen als Seismograph politischer Stimmung. Zum einen haben wir die Figur eines dekorierten Kriegsveteranen, der zum perfekten fremdgesteuerten Attentäter wird, weil er unter Hypnose handelt und somit die Fähigkeit, Schuld und Angst zu empfinden, verloren hat. Ein Mensch der keine Erinnerung und deshalb auch kein Gewissen hat, ist als verkörperte Waffe unschlagbar. In dieser Denkfigur findet man ein kulturelles Nachleben des Dr. Mabuse, der ebenfalls durch Hypnose Handlanger seiner dämonischen Macht erzeugt. Nach dem Attentat auf John F. Kennedy am 22. November 1963 wurde der Film zwar nicht ganz aus dem Verleih gezogen, aber in der folgenden Dekade kaum noch gezeigt. Erst 1988 konnte sich Frank Sinatra erfolgreich für eine Wiederaufführung im Kino einsetzen. In der verblendeten Hauptfigur verdichtet sich zum anderen eine kollektive Angst, die den geopolitischen Streit zwischen den USA und deren äußeren kommunistischen Feinden in einen internen Widerstreit überführt, in dem die Nation mit sich selber kämpft. Diese Verlagerung spitzt sich dadurch zu, dass die Spannung der Filmnarration auf eine gestaffelte *anagnosis* ausgerichtet ist. Die

unbestimmte Angst, die in dem Augenblick einsetzt, in dem Marco begreift, dass sein ehemaliger Sergeant nicht der ist, der er zu sein vorgibt, löst sich in dem Moment in ein konkretes Furchtszenario auf, in dem der von ihm hypnotisierte Shaw zugeben kann, seine eigene Mutter sei seine amerikanische Kontaktperson. Unsicherheit darüber, auf welchen Feind sich eine unbestimmte Angst bezieht, transformiert sich in die Frage danach, wie dieser erkannte innere Feind ausgeschaltet werden kann.

Die Abschluss-Sequenz – und darin zeichnet sich ein grundsätzliches Muster für eine narrative Auflösung von Angst im Film ab – bringt zwei unerwartete Handlungen ins Spiel. Unter Hypnose hat Shaw den Auftrag erhalten, beim republikanischen Parteitag den politischen Gegner seines Stiefvaters zu erschießen. Zugleich hat er begriffen, dass seine Mutter mit dem kommunistischen Staatsfeind paktiert, um ihre eigene innenpolitische Agenda durchzusetzen. Im Nachkriegs-Amerika darf sie im Rampenlicht der Öffentlichkeit nur an der Seite ihres Politikergatten erscheinen, während seiner Debatte muss sie passiv vor dem Fernseher sitzen und kann nur überwachen, ob er die Argumente ausführt, die sie ihm eingeredet hat. Im Geheimen aber kann sie sowohl den Gatten wie den Sohn steuern. In dieser machthungrigen Frau verschränkt sich die Angst des Sohnes vor der Übermacht der Mutter mit einer öffentlichen Angst vor kommunistischen Agitatoren in den eigenen Reihen, aber auch mit einer Angst vor dem Aufbruch ambitionierter Frauen in die Politik. Der Film nimmt die von Angela Lansbury gespielte Doppelagentin ins Visier und entlastet den Sohn (wenn auch nicht den äußeren Feind), in dem der Weiblichkeit als innerem Feind alle Verantwortung zugeschoben wird. Hat somit die vielschichtige Angst ein konkretes Objekt, führt das unerwartete Ende einen Schock anderer Art wieder ein. Schon hat Shaw den Politiker im Fadenkreuz seines Gewehrs, dann schwenkt er leicht nach rechts und trifft zuerst seinen Stiefvater, dann die Mutter. In dem Augenblick, in dem sein ehemaliger Vorgesetzter endlich zu ihm vorgedrungen ist, richtet er schließlich die Waffe auf sich selbst. Der zum Attentäter manipulierte Mann erhält durch seinen Selbstmord seine Würde als Kriegerheld zurück. In der Leiche der Mutter findet private und öffentliche Bedrohung eine Erlösung.

Zehn Jahre später greift Alan Pakula mit *Parallax View* (1974) die kulturelle Faszination für das Attentat in seiner Auseinandersetzung mit nationaler Paranoia auf (vgl. Schneider 2010). Den narrativen

Rahmen setzt das Urteil der Untersuchungskommission zum Attentat auf den fiktiven Senator Charles Carroll. Mit dem eindeutigen Befund, es gäbe »keine Beweise einer größeren Verschwörung«, ist die Hoffnung verbunden, den »unverantwortlichen Spekulationen der Presse« ein Ende zu setzen. Als historischer Hintergrund dient jedoch das tiefe Misstrauen gegenüber der US-Regierung aufgrund des anhaltenden Krieges in Südostasien und den Watergate-Anhörungen. Der Film selber setzt darauf, dass das Publikum im innerdiegetisch vorgelesenen Urteil den Wunsch regierender Mächte erkennt, aus politischen Gründen eine unangenehme Wahrheit zu vertuschen. Ebenso schürt die Anspielung auf den umstrittenen Warren Commission Report zum Attentat auf John F. Kennedy jene Verschwörungstheorie, die der Film als Realisierung einer Erwartung auf der Leinwand entfaltet. Was anfänglich noch als überhitzte Paranoia eines verkrachteten Journalisten (Warren Beatty) erscheint, entpuppt sich als schreckliche Wahrheit, die in ein zweites Attentat mündet. Im Gegensatz zu *Manchurian Candidate* ist im Amerika der frühen 1970er Jahre eine heldenhafte Auflösung politischer Intrigen keine Option mehr. Im Verlauf der Untersuchung, die der immer rasender werdende Journalist, ohne das Militär und den FBI zu informieren, im Alleingang durchführt, gelingt es zwar, die Geheimorganisation, die hinter den Attentat steht, ausfindig zu machen. Schlussendlich fällt der Journalist aber selber ihren Machenschaften zum Opfer. Er kann das Attentat auf einen weiteren Politiker nicht nur *nicht* verhindern. Er wird am Tatort von seinen Gegnern erschossen und als eigentlicher Täter hingestellt.

Die Kommission, die eingesetzt wird, um diesen Fall zu klären, kommt ebenfalls zu dem Urteil, dass es sich um die Einzeltat eines Geistesgestörten handelt. Der Film hingegen bietet seinen parallaktischen Blick als eine konspiratorische Korrektur an, die uns mit Unbehagen zurück lässt. Entrüstet darüber, dass der Attentäter falsch identifiziert worden ist, begreifen wir zudem, dass der wahre innere Feind kein bestimmbares Gesicht hat. Er kann nicht greifbar gemacht werden, weil er aus einem nebulösen Netzwerk an Handlangern besteht. Es klingt eine Stimmung politischer Beunruhigung nach, weil der Film uns nicht nur den Beweis dafür geliefert hat, dass Attentäter sich unbemerkt im Inneren der Gesellschaft aufhalten können, sondern weil sie auch deshalb nicht ausfindig gemacht werden können, da sie mit politischen Machtinstanzen verflochten sind, die nur ungenau wissen, mit wem sie es zu tun haben.

Die Gewalt, die von innen droht, lässt sich nicht mehr fassen. Hat sie ihre Konturen verloren, findet sie eine Spiegelung in der Art, wie der Journalist, auf dessen subjektiven Blick wir festgelegt sind, zunehmend seine Kontenance verliert. Diese brisante Weiterentwicklung des Politthrillers besagt: Im Unterschied zu *The Manchurian Candidate* lässt sich das Narrativ des inneren Feindes nicht mehr als Familienstreit verhandeln, weil die unbestimmte Angst nicht mehr an einem lokalisierbaren Objekt festzumachen ist. Wenn somit die von der Serie an Attentaten aufgerufene Atmosphäre einer unbestimmten Angst nicht beruhigt werden kann, dann deshalb, weil *The Parallax View* ein Gegenurteil zu der im Bericht der eingesetzten Kommission figurierten offiziellen Beschwichtigungsrethorik in Umlauf setzen will. Dem Zeitgeist entsprechend, soll alles unter Verdacht stehen. Der grassierende Zweifel an politischen Institutionen, so die Aussage, ist gerechtfertigt. Nur das Aufrechterhalten dieser Angst kann politisches Aufbegehren mit sich bringen.

Das Grundthema, das eine Verbindungslinie herstellt zwischen Hitchcocks Psychothrillern und den explizit politischen Angstfilmen des Kalten Krieges besagt: Angst produziert einen Zustand der Erwartung und eine Bereitschaft, sich auf ein Risiko einzulassen. Ist man direkt einer Gefahr ausgesetzt, hat man keine andere Wahl als sich mit dem, was einen bedroht, zu konfrontieren. Ob man in diesem Wettstreit gewinnt oder der äußeren Übermacht zum Opfer fällt, ist weniger entscheidend, als dass eine Veränderung eintritt. In Francis Ford Coppolas *The Conversation*, ebenfalls aus dem Jahr 1974, begreift der Überwachungsexperte Harry Caul zu spät, dass er selber zum Opfer des Abhörsystems geworden ist, das er im Griff zu haben glaubte. Das vertraute Gespräch eines Paares, das er im Auftrag eines reichen Industriellen insgeheim aufgenommen hat, sucht ihn zuerst nur in seinen Gedanken heim. Während er beim Entziffern der Aufnahmen sich zunehmend in die Fantasie hineinsteigert, das Paar solle von seinem Auftraggeber hingichtet werden, laufen auf der Leinwand geisterhafte Fragmente der abgehörten Szene ab. Erst am Ende begreift Harry, dass er nicht nur die Rollen falsch verteilt hat und die vermeintlich unschuldige Frau die eigentliche Drahtzieherin einer Mordintrige war. Er muss auch erkennen, dass seine eigene Wohnung vor der Überwachung durch Andere nicht sicher ist. Der Angriff auf sein Selbstvertrauen geht auf seinen Wohnraum über. Aus dem paranoiden System, das er mit seiner Arbeit unterstützt, gibt es kein Entrinnen.

Sein Schreck, feststellen zu müssen, dass er, ohne es zu ahnen, selber abgehört wird, wechselt nahtlos in ein Furchtszenario, in dem sich das von ihm abgehörte Paar als Gegner offen zu erkennen gibt. Es droht ihn zu vernichten, sollte er weitere Untersuchungen anstellen. Doch obgleich seine Angst nun ein klares Objekt hat, lässt sie sich nicht auflösen. Auf der Suche nach der Wanze nimmt er sich jeglichen Schutz gegen die ihn bedrohende äußere Übermacht. Jedes Objekt, das die Quelle seiner Angst sein könnte, entpuppt sich, nachdem er es zerschmettert hat, als hohl. Die Tatsache, dass er abgehört wird, hingegen bleibt. Im Abschluss-Bild sitzt er allein auf einem Stuhl inmitten seiner zerstörten Wohnung. Eine Einsicht in die Hilflosigkeit, die damit einhergeht, einem Anderen ausgeliefert zu sein, führt nicht wie in *Parallax View* dazu, dem erkannten Feind um jeden Preis nachzuspüren. Coppolas Auflösung besteht stattdessen darin, dass sein Held bereit ist, sich auf das nackte Leben einzulassen; in einer Annahme uneingeschränkter Freiheit (vgl. Heidegger 2006). Zum ersten Mal spielt Harry ohne Plattenbegleitung auf seinem Saxophon. Eine politische Kultur der Angst wird als existentielles Drama ausgetragen, in dem das Subjekt sich bereit zeigt, sich dem Nichts hinzugeben.

Die anhaltende Wirkungsträchtigkeit des politischen Paranoiafilms im 21. Jahrhundert bezeugt *The Ghost Writer* (2010). Ebenfalls fokalisiert durch einen von Ewan McGregor gespielten Autor, der langsam alles um sich herum unter Verdacht stellt, greift Roman Polanski auf das vertraute Erzählmuster eines unvorbereiteten Helden zurück. Der junge Mann wird von einem großen Verlagshaus angeheuert, um die Autobiographie des ehemaligen britischen Premier Ministers Adam Lang fertigzustellen, weil der Ghost Writer vor ihm vermeintlich Selbstmord begangen hat. Von Anfang an steht das Projekt unter dem Zeichen einer unbestimmten Angst, die vom Geist des Verstorbenen ausgeht, meinte sein Vorgänger doch eine Verbindung zwischen Adam Lang und dem CIA aufgedeckt zu haben. Auf der Suche nach konkreten Beweisen für seinen Verdacht stößt der neue Autor auf einen emeritierten Harvard-Professor, dessen Nähe zum Geheimdienst erwiesen zu sein scheint. Doch bevor er Sicherheit über diesen Befund erlangen kann, wird Adam Lang von einem geistesgestörten britischen Offizier erschossen, als persönliche Vergeltung für den Tod seines Sohnes im Irak. Mit seinem postmodernen Recycling der Erzählformeln vorgängiger Politthriller gibt Polanski der Verschränkung persönlicher und

kollektiver Paranoia zugleich einen idiosynkratischen Dreh. Auch diese Filmnarration mündet in die Überführung einer erahnten Bedrohung in eine unerwartete Entdeckung, doch im Gegensatz zu den vorhergehenden Attentats-Filmen besteht bei der Identifizierung des Schützen und dessen Motiven kein Zweifel. Unbestimmt hingegen bleibt die vermutete Verbindung des britischen Politikers zum CIA. Bis kurz vor seinem Tod behauptet Lang, er hätte in seiner Irak-Kriegspolitik, für die ihm ein Kriegsgerichtsverfahren droht, aus eigener Überzeugung gehandelt.

Die unvorhersehbare *anagnoresis* am Ende des Films lässt sich als Amalgamierung der bisher diskutierten Plotaufösungen verstehen. Erst bei der Buchvernissage des von ihm überarbeiteten Manuskriptes begreift der junge Mann, dass sein verstorbener Vorgänger in den Anfängen der Buchkapitel seine Verschwörungstheorie verschlüsselt hat. Die ersten Worte der elf Kapitel ergeben den Satz: »Lang's wife Ruth was recruited as a CIA agent by Professor Paul Emmet«. Wie im *Manchurian Candidate* verdichtet sich eine unbestimmte Bedrohung in einer machthungrigen Frau, die vermeintlich ihren Gatten manipuliert hat. Im Gegensatz zum Polit-Thriller des Kalten Krieges kann die aktuelle weibliche Feind-Figuration aber nicht ausgelöscht werden. Stattdessen nimmt Polanski von Pakulas *Parallax View* die Erklärung von der Übermacht des Geheimdienstes. Der Held, in seinem Verdacht bestätigt, signalisiert selbstsicher seiner Gegnerin, dass er sie entlarvt habe. Nachdem er übermütig mit dem verfänglichen Manuskript unter dem Arm die Buchvernissage verlässt und achtlos auf die Straße hinausläuft, wird er von einem Auto überfahren und lässt die Zuschauer im Zustand des unsicheren Zweifels zurück. Er scheint wie sein Vorgänger einem Attentat zum Opfer gefallen zu sein; es könnte sich aber auch um einen Unfall handeln. Zudem bleibt offen, ob sein Vorgänger harte Beweise für seinen Verdacht hatte oder dieser nur das Resultat einer überhitzten Autorenfantasie war: eine Reaktion auf die Paranoia der amerikanischen Regierung, die für die Geheimhaltung des Originalmanuskripts verantwortlich war. Mit der letzten Einstellung des Films haben alle angebotenen Aufklärungsfahrten sich erneut im Strudel unbegründeter Vermutungen verflüchtigt. Sie bezeugen eine zeitgenössische Kultur der Angst, in der klare Fronten kaum noch zu ziehen sind.

Der Blockbuster als Angstmaschine

Auf politische Angstströmungen haben mit den Innovationen des New Hollywood auch die Blockbusters reagiert. Sie führen Science-Fiction-Elemente in die Standardformel ein, um in der Übermacht der Natur eine Erklärung für kulturelles Unbehagen festzumachen. Mit *Jaws* (1975) greift Steven Spielberg bewusst Hitchcocks *Birds* auf, denn auch sein gigantischer weißer Hai, der eine idyllische Küstenstadt in Massachusetts bedroht, bedient eine ideologisch manipulierbare Angstfantasie. Setzte Hitchcock die Hysterie, die unter den Bewohnern von Bodega Bay ausbricht, nachdem ein Schwarm schwarzer Vögel sie zu attackieren begonnen hat, ein, um einen ironischen Kommentar zur anti-kommunistischen Hysterie der Eisenhower-Ära abzugeben, zielt Spielbergs Kritik in die entgegengesetzte Richtung. Die Geldsucht jener Stadtbewohner, die sich das große Touristen-Geschäft anlässlich des am 4. Juli gefeierten Unabhängigkeitstags nicht entgehen lassen wollen, wird als innere Gefahr enttarnt. Zugleich erzählt auch Spielbergs Film vom Wandel einer unbestimmten Angst in ein konkretes Furchtszenario. Über die Verkörperung einer klar lokalisierbaren Gefahr kommt die Gemeinde zusammen. In ihrem Einsatz gegen den weißen Hai, auf dessen Angriff sie anfänglich nicht vorbereitet waren, überwinden die Bewohner von Amnity Island alle partikularen Interessen und Streitigkeiten. Fungiert der Hai als Realisierung einer bis dahin unbestimmten Erwartung, lässt sich am äußeren Feind eine ungreifbare Angst festmachen, die im Kampf dingfest gemacht und mit dessen Tötung auch überwunden werden kann.

Nicht wegen dieses traditionellen Plots wird *Jaws* als Wendepunkt in der Geschichte der filmischen Erzeugung von Angst verstanden, sondern weil Spielberg mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln der *postproduction* den Film als Erzeugungsmaschine für extreme Emotionen einsetzt und zugleich das Medium in seinen sonst übersehenen Mechanismen entlarvt. In jener berühmten Szene am Strand, in der die Inselbewohner schließlich gezwungen werden einzugestehen, dass ihnen aus dem Wasser eine Gefahr droht, schöpft er die Macht des Unsichtbaren aus, die ihre *agency* aus dem *offscreen space* gewinnt. Auf dem Soundtrack hören wir das musikalisch umgesetzte Erscheinen des weißen Hais, blicken mit ihm auf die auf der Meeresoberfläche schwimmenden Menschen. Analog zu der Duschszene in *Psycho* sind wir in der Position dieses mör-

derischen Wesens, während es sich sein nächstes Opfer aussucht, nur baut Spielberg auf eine weit radikalere Identifikation. Beim ersten Angriff am nächtlichen Strand wurden wir durch das Verschwinden der jungen Frau in Schreck versetzt, die sorglos nachts ins offene Meer hinausgeschwommen war. Wenn in den ersten Einstellungen dieser Strandszene der Hai ebenfalls nie im Gegenschnitt zu sehen ist, hat dies einen anderen Effekt. Wir können uns nicht in die Position der Angegriffenen versetzen, sind auf die Augen des Angreifers festgelegt. Wir sind in der Position der sadistischen Kamera, die zusammen mit dem Killerhai Angst erzeugt. Zugleich übernimmt Spielberg von Hitchcock die Erkenntnis: Angst wird nicht durch das erzeugt, was man auf der Leinwand sieht, sondern durch das, was man bloß erahnt. Im gleichen Maß, in dem der Hai im Verlauf der Geschichte eine konkrete Gestalt annimmt, verliert er an kinematischer Suggestionskraft. Er mag als Gegner noch immer furchterregend sein, aber die Unsicherheit ist lang vor seiner eigentlichen Abschachtung überwunden.

Mit *The Exorcist* (1973) setzt William Friedkin seinerseits auf eine durch groteske Übertreibung erzeugte Angst. Auch hier verwandelt sich ein idyllischer Haushalt bruchlos in eine unerwartete Gefahrenzone, in der die Familie nur mit Hilfe eines Rückgriffs auf ein Austreibungsritual wieder hergestellt werden kann. Auch hier beginnt die Angst dramaturgisch dadurch, dass die Mutter ein unbestimmtes Gefühl der Bedrohung verspürt. Der erste Anfall ihrer Tochter versetzt ihr einen Schreck, weil sie auf deren Verwandlung nicht vorbereitet war. Zugleich lässt sie sich schnell davon überzeugen, dass ihre Tochter von einem Dämon in Besitz genommen worden ist und nicht die Medizin, sondern die Kirche eine Rettung verspricht. Die Spannung lebt einerseits davon, dass auch wir über die Rahmehandlung von der Realität einer aus dem Irak in die USA emigrierten dämonischen Gefahr überzeugt worden sind. Dass *The Exorcist* wiederholt zu einem der *scariest movies* gewählt worden ist, liegt andererseits nicht an einer durch Unbestimmtheit erzeugten Angst, sondern am Sog der Furcht, mit dem Friedkin operiert.

Wir wissen, was mit dem in ihrem Bett geknebelten Mädchen los ist. In einer Szene sehen wir als Stigmata auf der Haut die Worte »help me«. Nachdem das Mädchen sichtlich zum Monster mutiert ist, resultiert die Spannung aus der Frage, welche weiteren grotesken Körpertransformationen noch in Erscheinung treten werden. Der Exorzismus, den der

Film nachzeichnet, liegt bereits im Register der Furcht, hat ein klares Objekt. Deshalb lässt das schreckliche Ritual, dem die beiden Priester das Mädchen unterziehen, eine Beruhigung erwarten. Im Gegensatz zur unbestimmten Angst kennt man den Gegner und kann sich darauf verlassen, dass es eine Austreibung geben wird. Nur bleibt bis zum Schluss unklar, auf wessen Kosten die Rettung gehen wird. Die Angst erzeugende Spannung betrifft somit die Frage, ob das Mädchen überleben und die Exorzisten heil davon kommen werden; ob der Dämon ausgelöscht wird oder sich vorher einen neuen Körper suchen kann. Mit den politischen Paranoia-Filmen hat *The Exorcist* gemein, dass auch Friedkin einen zeitgenössischen Kommentar in seine atavistische Austreibungsgeschichte einschreibt. Die Mutter der besessenen Tochter zieht in das Haus in Washington D.C., weil sie dort in einem Film über die Protestbewegung der frühen 1970er Jahre als Schauspielerin mitwirkt. Es ist der Geist der Politik, der hier mit ausgetrieben werden soll.

Mit *Super 8* zeichnet sich eine weitere Position des postmodernen Recyclings am Anfang des 21. Jahrhunderts ab, versteht doch auch J.J. Abrams seinen Film als Hommage. Angesiedelt in einer kleinen amerikanischen Stadt im Sommer 1979, ahmt die Handlung die Filmbilder nach, die Steven Spielberg mit *Close Encounters of the Third Kind* (1977) und *E.T.* (1982) installiert hat: Weiß-blau ausgeleuchtete Nachthandschaften, deren goldenes Strahlen die Gegenwart einer überirdischen Kraft bezeugen. In ihnen operieren Kinder entschlossen gegen die Welt der Erwachsenen und lassen sich auf einen Kontakt mit dem Fremden ein, dessen Schreckliches auch den Zauber des Außergewöhnlichen birgt. Die Reflexion über Kino als Angstmaschine ist dicht mit der Textur der Filmnarration verwoben. Joel und seine Freunde werden nachts bei den Dreharbeiten eines Amateur-Zombie-Films zu Zeugen eines geheimnisvollen Zugunfalls. Bald darauf verschwinden mehrere Einwohner, während gleichzeitig die US Air Force die Bürger evakuiert und die Stadt zur Kampfzone deklariert. Weil sie Kino-Wissen besitzen und ihre alltägliche Welt wie einen Disaster-Film wahrnehmen, wittern die aufgeweckten Schüler sofort eine Verschwörung. Ihre Cinephilie hat sie eher zu sehr auf merkwürdige Begegnungen mit Außerirdischen vorbereitet. Es braucht weder parallaxtische Perspektiv-Verschiebungen noch verschlüsselte Botschaften, um sie auf die richtige Fährte zu bringen. Mit ihrer Kamera haben sie unfreiwillig das Alien aufgenommen, wie es aus dem Zug entflohen ist. Die

Evidenz der Filmbilder reicht, um ihnen klar zu machen: Es gilt an zwei Fronten ein Furchtszenario durchzuspielen. Sie müssen zu dem gewalttätigen außerirdischen Wesen vordringen, bevor die Militäreinheit es wieder einfängt; sie müssen, um sich von dessen Spuk zu befreien, ihm zur Freiheit verhelfen.

Abrams Recycling ist jedoch mehr als nur eine nostalgische Anerkennung seines Vorgängers. Am Ende ihrer Entdeckungsreise angelangt, die viel mit einer Fahrt durch eine Geisterbahn zu tun hat, werden die Schüler in einer unterirdischen Höhle ein Wesen antreffen, das einem E.T. ähnelt, das tatsächlich in die Hände der NASA geraten ist, statt, von den ihm wohlgesonnenen Kindern beschützt, zu seinem Raumschiff zurückzufinden. Der bössartige Zerstörungswille dieses Außerirdischen entpuppt sich als Reaktion auf eine rassistische Politik der Air Force, die es als Objekt wissenschaftlicher Versuche malträtieren ließ. Der Film spielt mit jener die Welt nach 9/11 prägenden Angstvorstellung, die Unterdrückungsmechanismen der Globalisierung hätten Feinde der internationalen Sicherheit erzeugt, die in Reaktion auf die Unterdrückungsgewalt der westlichen Industrieländer auf Vergeltung aus sind. Die *anagnoresis* hingegen setzt als Überraschungsmoment auf eine Überwindung der Angst. Statt vor dem Alien, das sich vor ihm bedrohlich aufbäumt, wegzurennen, läuft Joel furchtlos auf das Wesen zu. Schlimme Dinge seien passiert, ruft er ihm vertraulich zu, aber es hätte noch die Möglichkeit weiterzuleben.

Nicht die Perpetuierung von Verschwörungstheorien erweist sich als angemessen, um Bedrohung zu vertreiben, sondern eine frontale Anerkennung von Fremdheit. Indem Joel dieser monströsen Verkörperung nationaler Bedrohung die Würde eines ihm ebenbürtigen Anderen zuweist, hört das Alien auf, ein Schreckgebilde zu sein. Für einen kurzen Augenblick zieht uns jene Genre-Erinnerung in seinen Bann, auf die *Super 8* explizit setzt, und wir glauben vor uns tatsächlich den unheimlichen größeren Bruder des heimeligen E.T. zu sehen. Kurz scheint auch dieses Alien milde zu lächeln, gibt gurrende Laute von sich, bevor es aus der Höhle läuft. Von der Annahme der Angst hängt die Überwindung einer politischen Paranoia ab. Draußen auf der Straße sehen Joel und seine Freunde, wie vor ihren erstaunten Augen das Raumschiff, das aufgrund eines technologisch implementierten Magnet-Mechanismus immer mehr Metall an sich zieht, seine majestätische Gestalt annimmt. Joels Medaillon mit dem Foto seiner Mutter ist das letzte Stück was gebraucht wird,

bevor es losfliegen kann. Für einen Augenblick zögert der Junge, dann lässt er los. Vereint verfolgen alle verzückt den Flug des glitzernden Raumschiffs in den Nachthimmel, bis dieses nur noch ein funkelndes Licht am dunkelblauen Firmament ausmacht. *Super 8* bietet eine Reise ans Ende der filmisch erzeugten Angst, die im sublimen Staunen ihren Ausgang findet.

Literatur

- Angehrn, Emil: Das Streben nach Sicherheit. Ein politisch-metaphysisches Problem. In: Georg Lohmann/Hinrich Fink-Eitel (Hg.): *Zur Philosophie der Gefühle*. Frankfurt a. M. 1993, 218–243.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos* [1979]. Frankfurt a. M. 1996.
- Burgoyne, Robert: *Film Nation. Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis 2010.
- Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington 1987.
- Eisner, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand* [1955]. Frankfurt a. M. 1975.
- Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips [1920]. In: Ders.: *Studienausgabe*. Bd. III. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt a. M. 2000a, 213–272.
- Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse [1917]. In: Ders.: *Studienausgabe*. Bd. I. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt a. M. 2000b, 34–445.
- Heidegger, Martin: *Was ist Metaphysik?* [1929]. Frankfurt a. M. 2006.
- Hofstadter, Richard: The paranoid style in american politics. In: Harper's Magazine, November 1964, 77–86.
- Jameson, Fredric: *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton 1972.
- Kaes, Anton: *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton 2009.
- Schneider, Manfred: *Das Attentat. Kritik der Paranoischen Vernunft*. Berlin 2010.
- Truffaut, François: *Hitchcock*. New York 1984.

Elisabeth Bronfen

3. Angst in der Kunst

Kunst grenzt in plastischen Form- und zweidimensionalen Bildmedien, durch performative Inszenierungen und mit vorübergehenden Eingriffen einen besonderen Bereich von der Wirklichkeit ab. Darin verdichtet sie Zeichen zu einer neuen Ordnung des Sichtbaren, die symbolisch, mimetisch abbildend oder indexikalisch, d. h. durch Berührung oder Abformung, auf reale oder vorgestellte Dinge bezogen sein können. In der Moderne wird freilich jede dieser drei Beziehungen in Frage gestellt. Linien, Licht und Farbe können als autonome Bildelemente, plastische Gebilde oder Readymades wiederum als ästhetische Objekte ohne festgelegte Bedeutung fungieren. Happenings, Performances, Installationen und Konzeptkunst verabschieden den traditionellen Bildbegriff, heben die Grenzen zwischen den Künsten auf und stellen Diskursangebote oder Erfahrungsweisen bereit, welche die Kohärenz des auratischen »Kunstwerks« aufbrechen (s. Kap. III. A.5). Radikalisiert wird dies durch die Schockästhetik, die sich gegen Formen kontemplativer Rezeption richtet.

Seit der Renaissance und mit der Entlassung der europäischen Kunst aus dem Dienst der Theologie war insbesondere in der romantischen Genieästhetik der ausführende Künstler als Autor und Schöpfer seines Werkes in den Vordergrund getreten. Dagegen sind aus der politischen Kunst der 1960er Jahre und den Theorien des Poststrukturalismus wiederum Strategien hervorgegangen, welche die Subjektivität des Künstlers ausschalten sollen. Mit der zunehmenden Autonomisierung des Betrachters vollzog sich eine Wende zur Generierung von Angstlust und Schrecken als den zentralen Motiven antikklassischer Wirkungskonzepte. Von einer lediglich kompensatorischen Funktion der Kunst, die sich vor dem Hintergrund der Reduzierung realer Angstlätze im Zuge der Modernisierung abzeichnen mag, kann jedoch keine Rede sein. Kunst soll als Medium untersucht werden, das Konjunktoren der Angst und reale Gefahren sichtbar werden lässt, aber auch Ängste bewältigen oder verdrängen kann.

Angst in der Psychologie der Betrachtung

Damit wird bereits die Frage der *ästhetischen Emotionen* angesprochen: Unterscheiden sie sich von realen Emotionen, und sind sie schwächer oder stärker als diese (vgl. Munteanu 2009)? Angst in der Kunst

könnte sich als Prüfstein dieses Konzeptes erweisen. Denn zwar vermögen literarische Angstdarstellungen zumindest keine akute Furcht oder existentielle Angst zu wecken: Wer in der *Odyssee* von den Zyklopen liest, wird nicht aufspringen und wegrennen (ebd., 110). Doch Literatur bedingt eine aktive Leistung der Leser, die Kontrolle und Distanz gewährleistet, wohingegen das Auge affizierenden und verstörenden, potentiell traumatisierenden Bildern ausgesetzt ist (vgl. Stumpfhaus 2004). Daher eignen sich Textillustrationen zur emotionalen Konditionierung der Leser; in diesem Sinne setzte Sigmund Freud ein berühmtes Angstbild der klinischen Literatur, die Traumzeichnung des »Wolfsmanns« ein. Die Zeichnung des Patienten sollte beim Adressaten Angst erregen und vermag dies im Experiment noch heute (Gehrig 2009, 64–67 mit Abb.).

Dem Film und der Videokunst kommen immersive Wirkungen zu, die bei Kinobesuchern motorische Reaktionen und Vokalisationen hervorrufen können (s. Kap. III. B.2). Auch unbewegte Bildmedien liefern Signale, die klinisch messbare, unmittelbare und unwillkürliche Furchtreaktionen provozieren. So wird die experimentelle Überprüfung der These eines autonomen Angstmoduls meist über die visuelle, teils nur subliminal wahrnehmbare Präsentation phylo- und ontogenetischer Stimuli geführt. Solche auch in der Kunst dargestellten Stimuli sind einerseits Bilder phobisch besetzter Tiere, v. a. von Schlangen, andererseits Bilder etwa von Waffen. Wenngleich gerade die Stillebenmalerei anhand solcher Sujets häufig einen hohen Grad an Illusionismus erreicht, ist fraglich, ob die initiale Aktionsbereitschaft die affektiven Prozesse einer Bildbetrachtung bereits determiniert; für die Kunst wird die Forschung hier keine letztgültigen Regeln aufstellen können.

Häufig greift die neurobiologische Emotionsforschung auf fotografierte oder digital simulierte Angstgesichter als Stimuli zurück. Sie sollen reale Gefahrensituationen ersetzen. Trotz kultureller Differenzen im mimischen Ausdrucksverhalten und vielfältiger Darstellungskonventionen sind die Hauptmerkmale des klinischen Paradigmas in der europäischen und globalen Kunstgeschichte gut zu belegen: Aufgerissene Augen mit gehobenen, zugleich kontrahierten Brauen, die spezifische Stirnfalten hervorrufen, kombiniert mit horizontal angespannten Lippen sowie leichter oder zum Schrei geweiteter Mundöffnung.

In sozialen Begegnungen kann diese Mimik zur *Affektansteckung* führen, also primär zu einer per se nicht kognitiven, mimischen und physiologischen Synchronisierung, die z. B. als unbewusste *Projektion*

Herausgegeben
von Lars Koch

Angst

Ein interdisziplinäres
Handbuch

Mit 5 Abbildungen

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Der Herausgeber

Dr. Lars Koch ist Literatur- und Medienwissenschaftler; 2009–2012 Leiter des DFG-Nachwuchswissenschaftler-Netzwerks »Spielformen der Angst«; Lehrstuhlvertretungen in Konstanz und Hagen; Principal Investigator der ERC-Starting-Grant-Forschergruppe »The Principle of Disruption. A Figure Reflecting Complex Societies« an der Universität Siegen.



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02415-2

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2013 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Melanie Frasch
Satz: typopoint GbR, Ostfildern
Druck und Bindung: Kösel Krugzell · www.koeselbuch.de

Printed in Germany
Juni 2013

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung: Angst als Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung

(Lars Koch) 1

II. Epistemologie der Angst

Einleitung: Angst und Moderne
(Lars Koch) 5

1. Theologie der Angst
(Michael Bongardt) 20
2. Philosophie der Angst
(Christoph Demmerling) 31
3. Psychologie der Angst
(Anna Tuschling) 41
4. Phänomenologie der Angst
(Thomas Fuchs, Stefano Micali) 51
5. Soziologie der Angst
(Jörn Ahrens) 61
6. Ethnologie der Angst
(Martin Ramstedt) 71
7. Politik der Angst
(Friedrich Balke) 80
8. Ökonomie der Angst
(Urs Stäheli) 93
9. Ökologie der Angst
(Erich Hörl) 104
10. Gender-Theorie der Angst
(Christine Kanz) 116
11. Biologie der Angst
(Karl Eibl) 130

III. Medienkulturen der Angst

Einleitung: Angst, Medialität und
Repräsentation (Andreas Käuser) 141

A. Medien, Praktiken und Effekte der Angst

1. Raum
(Burkhardt Wolf) 148
2. Gedächtnisverlust und Trauma
(Julia Barbara Köhne) 157
3. Atmosphären
(Sascha Seiler) 165
4. Inszenierung
(Sabine Autsch) 174
5. Verkörperung
(Reinhold Görling) 180
6. Narration
(Maren Lickhardt) 189
7. Kommunikation
(Falko Schmieder) 197
8. Angstlust
(Thomas Anz) 206
9. Überschreitung
(Marcus Stiglegger) 217
10. Design(-Governance)
(Yana Milev) 226

B. Ästhetische Angst-Felder

1. Angst in der Literatur
(Lars Koch) 236
2. Angst im Film
(Elisabeth Bronfen) 251
3. Angst in der Kunst
(Ulrich Pfarr) 265