



Genießen im medialen Schaudern

Eine psychoanalytische Erörterung

Ulrich Kobbé

Der Beitrag diskutiert Erleben und Erlebnisverarbeitung von Gewalt, Trauma und Schuld in der lustvollen Faszination am Bösen. Erörtert werden Verhältnisse von Individuum und Verbrechen, von Begehren, Gesetz und Überschreitung, von Wahrheit und Illusionsbildung. Anhand der Psychothriller Hitchcocks lassen sich Aspekte der Bewältigung von Angst, Lust und Schuld, der Dialektik von Identifizierung und projektiver Abwehr, der Verschränkung von Realität und Fiktion durchspielen und untersuchen.

Das Interesse am „Bösen“ als quasi selbstverständlichen Aspekt des Thrillers, Schockers, Krimis, Blockbusters herauszupräparieren, verweist auf dessen Wesenskern: Dieses Genre thematisiert nicht nur das abgewehrte wie begehrt gesuchte Fremde als eine Versuchung – das Böse bestimmt auch den Thriller selbst als „seltsamen Attraktor“.

Der Mensch: ein Geständnistier

Zunächst scheint diese Filmgattung lediglich Verhältnisse von Individuum und Verbrechen, von Gesetz und Überschreitung, von Wahrheit und Fiktion zu beleuchten, zu variieren, durchzuspielen. Immerhin ist der Mensch zivilisationsgeschichtlich ein „Geständnistier“ (Foucault 1986, S. 76), historisches Produkt einer gesellschaftlichen Praxis, in der er in der Religion seine Sünden beichtet und für dieses Geständnis plus Buße eine Vergebung erhält, vor Gericht sein Verbrechen gesteht und für dieses Geständnis plus Strafe eine Rehabilitation erfährt, in der Medizin seine Lebensweise offenbart und sich für dieses anamnestiche Bekenntnis eine Heilbehandlung verdient. Das Verhältnis von Gesetz – Verfehlung – Geständnis bestimmt nicht nur das Alltagsleben, sondern ist konstitutiv für unsere Integration in die Gesellschaft, in das Soziale der Kultur.

Bösartig? Böse und artig!

Diese Grundbedingung aber wird kaum ausreichen, um das (neu-)gierige Interesse, die lustvolle Faszination am „Bösen“ im Film, den „thrill“ des Thrillers als erregten Schauer, prickelndes Entzücken, Nervenkitzel zu erklären. Als moralische Kategorie im normativen Spannungsfeld von „gut“ und „böse“ handelt es sich um jene Motiv- und Handlungsstruktur, die uns verdeutlicht: Paradiesische Zustände sind – zumindest auf Dauer – unerträglich, weil langweilig, reizlos, spannungsarm, auf unspektakuläre Weise radikal gut. Wenn Kain seinen Bruder Abel erschlägt, erinnern wir uns kaum an das Opfer, eher doch an den Täter und das Kainsmal als vermeintliches Schandmal des Bösen, auch wenn es als göttlicher Schutz vor mitmenschlicher Rache fungiert. Bösartiges spaltet sich auf in Böses und Artiges. Tragischer Held dieser böswilligen Story über Neid, Hassliebe, Mordlust ist ohne Zweifel der Täter, unser Nächster. Der langweilige Abel, begraben und (fast) vergessen, ist nur noch Label

einer Artigkeit, die anödet – auch vom Zuschauer wird er „geopfert“. Es komme, kommentiert Freud die Interdependenz von Totem und Tabu, zu einem unablässigen Konflikt von Verbot und Lust, zu einer Ambivalenz, bei der das Verbot bewusst, das Luststreben unbewusst bleibe und Ersatzobjekte bzw. -handlungen entdeckt, entwickelt werden müssen.

Realität als soziale Fiktion

Neben Bildvorstellungen der Tat (Imaginäres) und dem sprachlich Kommunizier- und Erklärbaren (Symbolisches) scheint es noch etwas unheimlich Reales „hinter“ der beweis- und objektivierbaren Realität zu geben. Angesichts dieser Erfahrung hat Wahrheit die Struktur einer Fiktion: Was als Traum, Tagtraum – als filmische Fiktion – ins Bewusstsein drängt, trägt Züge einer larvierten Wahrheit, die zwar verdichtet, verschoben, entstellt, aber doch artikuliert wird, weil die Realität des Sozialen auf dem Realen (und seiner Unterdrückung) gründet. Denn „Realität“ erweist sich als symbolisch konstruiert, als eine Konvention – also schon selbst als soziale Fiktion. Doch in diesem Symbolischen verbleibt ein nicht fiktisierbarer Kern, der sich nicht symbolisieren, nicht in gängige Sinn- und Bedeutungssysteme integrieren lässt. Es bleibt ein Rest des Realen, der aufgrund seiner Gegensätze nicht „positiv“, sondern nur als Ausgeschlossenes bestimmbar ist. Dieses Reale hat, insofern es das bewusste Subjekt konfrontiert, fordert, überfordert, eine verstörende, destabilisierende Dynamik, widersprüchliche Wirkung.

Die Trivialität des Bösen

Einen Zugang zu banalisierenden wie traumatisierenden Aspekten von Gewalt, sexual-/ aggressiver, ausbeuterischer, erniedrigender, verobjektivierender Überschreitung, andererseits des Unheimlichen, Unsagbaren, Unsäglichem, Unvorhersehbaren in der filmischen Popkultur leisten Žižek u. a. (2002) mit psychoanalytischen Annäherungen an Hitchcock als „Master of Suspense“. Für Präsentation wie Präsenz des Unheimlichen, Grauenhaften, Fremden, Traumatischen, Bösen geht es – nicht nur filmdramaturgisch, sondern auch erlebnisverarbeitend – um die unklare, zweideutige Position, weder Subjekt noch Objekt der Ereignisse oder beides zugleich zu sein, somit weder eine eindeutige Opfer- noch Tä-

teridentität einnehmen zu können, was als Orientierungspunkte benötigt wird, um die zerstörte symbolische Ebene des Selbsterlebens zu rekonstruieren. Der (mehr oder weniger triviale) „Reißer“ ist Schauplatz des – durch ein grauenhaftes „Ding“ (re-)präsentierten – Realen, das mit dem ausgelösten Horror eine Fantasie über diesen nicht fiktisierbaren Kern evoziert, die ihrerseits geeignet ist, das Aufklaffen dieser Lücke zu füllen.

So bemüht sich Hitchcock um eben diese Spiegelebenen eigener, entfremdeter und/oder gespiegelter Identitäten, spielt, verstört, blendet mit ihnen. Andererseits sind sie als Kunstformen epistemischer Bruch von Moderne und Postmoderne; ihre Vielschichtigkeit ermöglicht, unterschiedliche psychodynamische Phänomene zu extrahieren. Wenn im Psycho-Schocker das Verbrechen, die Handelnden – Täter, Opfer, Ermittler – und der Handlungsstrang den Zuschauer nicht nur in Spannung versetzen, Spannungsabfuhr ermöglichen, sondern auch identifikatorisch vereinnahmen, geht es um Unterhaltung (ein Halten), um das Subjekt von unten stabil haltende Erwartungs-, Affekt-, Denk-, Reaktionsgewohnheiten, um die Aufrechterhaltung (aufrechte Haltung) normativer Einstellungs- und sozialer Verhaltensroutinen bei Entlastung von abgewehrten asozialen Verhaltenstendenzen: „Das Böse unterscheidet sich nicht ‚substantiell‘ vom Guten [...], sondern das Böse ist substantiell dasselbe wie das Gute, lediglich ein anderer Modus (oder eine andere Sichtweise) desselben“ (Žižek 2003, S. 89).

Gesetze des Begehrens – Begehren des Gesetzes

Eine sublimale Motivation der Angstlust berührt jenen „perversen Kern“ (Žižek) des Gesetzes „Du sollst nicht!“, dem als inhärente Dialektik die Grenzüberschreitung immer schon eingebaut ist: Der Anstoß des Begehrens entstand – so Paulus im Römerbrief – erst durch das Gesetz „Du sollst nicht begehren“. Denn im Überlich bleibt lediglich ein verstümmeltes „Du sollst nicht!“ präsent, weil diese Instanz jedes Ge- bzw. Verbot in komplementäre, allerdings asymmetrische Teile aufspaltet, nämlich in das formal unbestimmte Verbot „Du sollst nicht!“ und das obszöne, bestimmte Gebot „Begehre!“. Damit wäre die Überschreitung dem eigentlichen Gesetz eingeschrieben: „Das unmittelbare Resultat der Intervention des

Gesetzes ist demnach, dass es das Subjekt spaltet und eine morbide Konfusion zwischen Leben und Tod einführt. Das Subjekt ist gespalten zwischen (bewusstem) Gehorsam gegenüber dem Gesetz und dem (unbewussten) Wunsch nach seiner Überschreitung, der von eben diesem gesetzlichen Verbot hervorgebracht wird“ (Žižek 2001, S. 203).

Der Medienkonsument folgt dabei einer subversiven Logik: Indem er einerseits nicht stiehlt, dealt, missbraucht, tötet, andererseits diese virtuellen Taten identifikatorisch genießt, folgt er dem expliziten wie impliziten Imperativ des Gesetzes. Und indem er nur so weit in die Mechanismen der Exekutive involviert ist, als er sich nicht vollständig mit ihnen identifiziert, sondern eine gewisse kritische Distanz wahrt, unterminiert er das System des Gesetzes just dadurch, dass er es vorbehaltlos anerkennt.

Identifikatorisch einbezogene Zuschauer

Das Verbrechen, das Monströse, das Verstörende ist – auch als filmische Kunstform – letztlich ein Einbruch des Realen in die Alltagsrealität, sprich, schockierendes Ereignis. Die Integration erfolgt durch Wiedererkennen (der Serie, der Motive, der Schauspieler), was das Beunruhigende, Verstörende plausibel macht, in Vertrautes überführt, sinnvoll werden lässt. Andererseits gibt es jene filmisch ir-/realen Szenen, deren Rezeption erst auf einer reflexiven Metaebene – nur als Hypothese und auch im Erahnen seiner Pointe – allenfalls Bricolage bleibt. Auch auf unterschiedlich enthüllenden Lösungsebenen ist den Hitchcockschen Filmen die Beziehungsproblematik einer traumatischen Lücke, eine Kompensationsproblematik dieses Mangels, die Aufgabenstellung des Individuums eigen, das diesen Versuch macht: In *Psycho* zieht sich der „Held“ die Kleider seiner Mutter an, spricht mit ihrer Stimme, sucht in seinem Agieren den Platz der „Leiche im Keller“, der Untoten, einzunehmen.

Wenn Besprechungen bemängeln, der Film sei „vorhersehbar“, fokussiert diese Kritik jenen Aspekt des Drehs, der seine Spannung und Ungewissheit ausmacht: Nicht dass das Verbrechen in einen Alltag hineinragt, sondern dass die Regeln, wer unter welchen Umständen zum Opfer und/oder zum Täter wird, was dies für Konsequenzen hat, ungewiss sind oder gebrochen werden, macht einen Teil dieser neu-/gierigen Spannung aus. Suspense folgt einer „Ökonomie“, nach der jedes Opfer

jede Spannung kompensiert, d. h. dass der traumatische Riss geschlossen, dass der a) in Unwissenheit um die laufende Inszenierung und b) im Wissen um gängige Regeln gespaltenen Zuschauer sich vergewissert und die gewohnte Ordnung wieder hergestellt wird: Das Charakteristikum der filmischen Fiktion und deren inneren Ökonomie impliziert, dass der Zuschauer sowohl glauben als auch nicht glauben will, denn er verfolgt die Handlung in der Annahme, dass er für seinen Glauben entschädigt wird: Das Subjekt wird mit einer verbrecherischen Verstörung konfrontiert, in die sein Begehren verstrickt ist, sodass der Suspense in Angstlust konvertiert wird. Denn „das Paradox des Begehrens ist, dass es retroaktiv seine eigene Ursache postuliert, d. h. ein Objekt, das für einen objektiven Blick nicht existiert“ (Žižek 1997, S. 27). Das Medium „Film“ produziert eine fiktive Realität, die zwar um ein traumatisches Ereignis zentriert ist und den Zuschauer mit seinem – devianten – Begehren konfrontiert, jedoch das Gleichgewicht des fiktionalen Universums aufrechterhält. Da darf selbst ein „positiver“ Held sterben, wenn sein Tod ein sinnvolles Opfer ist, sich dadurch „rentiert“, dass er nicht vergeblich ist und durch eine Art Menetekel vorbereitet wurde.

Zwar muss es nicht unbedingt eine Bestrafung oder wenigstens Festnahme des Täters sein, doch muss ein Ausgleich geschaffen werden: Chancenlos bleiben Kriminalfilme ohne Lösung des Falles oder wenigstens Chance hierzu in einer Fortsetzung. Eine Auflösung erfolgt nicht nur durch Bestrafung, Opferung, sondern u. a. durch den Köder des Bekenntnisses von Schuld: Denn das Subjekt fühlt sich schuldig und sein Schuldbekenntnis erfolgt speziell, um andere, weit radikalere Schuld zu maskieren: Um die Wahrheit wirklicher Schuld ignorieren und doch moralisch beruhigt weiterleben zu können, lässt es sich für eine – von ihm quasi listig vorgeschlagene – offizielle Schuld sanktionieren. Und dies betrifft naturgemäß nicht nur die Figuren des Films, sondern auch den Konsumenten als nie gänzlich schuldlos begehrendes Subjekt. Die Schuld des Zuschauers erweist sich da, wo er gezwungen ist, „sich dem in seinem anscheinend so ‚neutralen‘ Blick wirkenden Begehren zu stellen“, so in einer Sequenz aus *Psycho*, in der Norman ungeduldig beobachtet, wie der Wagen mit Marions Leiche im Moor versinkt: „Als der Wagen einen Moment lang zu sinken anhält, erinnert plötzlich die Angst, die sich beim

Zuschauer spontan einstellt (ein Zeichen seiner Solidarität mit Norman), den Zuschauer daran, dass sein Begehren mit dem von Norman identisch ist, d. h., dass seine Unbefangenheit immer schon unrichtig war“ (Žižek u. a. 2002, S. 205). Hitchcock macht den Zuschauer nicht nur identifikatorisch zum voyeuristischen Komplizen, sondern bezieht ihn in den egozentrischen, fantasmatischen Rahmen des „Helden“ ein und lässt das tragische Ende rücksichtslos als eine Form fataler Wunscherfüllung zu. Mit dem sinkenden Auto wird offensichtlich, dass der Blick des Zuschauers „immer schon beteiligt, ‚ideologisch‘ und durch ein ‚pathologisches‘ Begehren stigmatisiert ist. [...] Entscheidend ist, dass dieses Begehren als Überschreitung dessen erfahren wird, was sozial erlaubt ist, als Begehren, dem gewissermaßen für einen Augenblick erlaubt ist, das Gesetz im Namen des Gesetzes zu brechen“, um im Zuschauer ein kollektives, lustvolles Genießen zu reaktivieren, das „die Identifikation mit der spezifischen Form der Überschreitung des Gesetzes“, eine gemeinschaftliche „Solidarität-in-der-Schuld“ darstellt (ebd., S. 207 f.).

Das Böse als fataler Attraktor

Der darin angelegte Konflikt enthält jene intersubjektive Spannung, wie sie stellvertretend in Kriminalstories, Psychothrillern, Monsterfilmen einerseits grenzüberschreitend „gelöst“, andererseits im Namen des Gesetzes – via Schuldbekennnis und Strafe – in dieses reintegriert wird. Mithin gibt es kein einfaches, sondern immer nur mehrfaches, um einen „fatalen Attraktor“ oszillierendes Motiv, Gewalt schaudernd zu genießen. Mit dieser Dramaturgie offenbart sich eine weitere Faszination des Grauens: Wenn in *Psycho* bei Betätigung der Spülung der blutige Fleck plötzlich wie aus dem Nichts wieder auftaucht und sich Blut und andere Spuren des Verbrechens über den Rand der Schüssel ergießen, materialisiert sich (was normalerweise nur vage erahnt werden kann) eine nicht näher benannte Bedrohung, öffnet dies eine abgründige Dimension: Im ebenso anziehenden wie abstoßenden Objekt erwidert die inspizierte Szene den Blick, mit dem der „Held“ – wie auch immer – von der Schüssel beäugt zu werden scheint. Was die unheimliche Szene eindrucksvoll vorwegnimmt, ist jene paradoxe Sequenz, in der Marions versenktes Auto in letzter Sekunde aus dem Schlamm gezogen wird, mit der das Ver-



Psycho

»Das Verbrechen, das Monströse, das Verstörende ist – auch als filmische Kunstform – letztlich ein Einbruch des Realen in die Alltagsrealität, sprich, schockierendes Ereignis.«

drängen des Verbrechens als Verbrechen der Verdrängung rückgängig gemacht wird. Was die Faszination mit bedingt, ist jene Nähe zu romantischen Filmthemen, die in beiden Genres durch Scham, Ohnmacht und deren Kompensation durch heimliche Macht (über einen anderen) gegeben ist, sodass die dialektische Spannung von unmoralischem Begehren und „unmöglichem“ Genießen nicht einseitig aufgelöst wird.

Die paradoxe Opferung des Opfers

Gerade an *Psycho* lässt sich aufzeigen, wie der Mord Marions in der Dusche zwar absolut überrascht, die Beseitigung ihrer Leiche im Sumpf aber mindestens gewünscht, der zweite Mord an Arbogast dann erwartet wird, wir als Zuschauer aber schockiert sind, wenn wir Zeugen der Realisierung dessen werden, worauf wir uns freuten. Diese paradoxe Ökonomie weist eine fetischistische Spaltung des Subjekts auf in das Reale des eigenen Begehrens (dass Arbogast getötet werde) und eine Abwehr dagegen (dass ich nicht wirklich daran glauben will) mit der Folge einer Bestürzung (weil ich nichtsdestotrotz überrascht bin, dass das Ereignis doch eintritt). Was die Realität des Zuschauers betrifft, darf man diese Realität „nicht für eine Fiktion halten – man muss in der Lage sein, in dem, was wir als Fiktion erleben, den harten Kern des Realen zu erkennen, den wir nur dann aushalten können, wenn wir ihn fiktionalisieren. Kurz, man muss erkennen, welcher Teil der Realität durch die Fantasie ‚umfunktionalisiert‘ wird, sodass er, obwohl er Teil der Realität ist, als Fiktion wahrgenommen wird. Wesentlich schwieriger, als die Realität (oder das, was uns als solche erscheint) als Fiktion zu entlarven/enttarnen, ist es, in der ‚realen‘ Realität den Anteil der Fiktion zu erkennen“ (Žižek 2002, S. 150). Zu diesem Switch von der Realität zu dem, was in ihr monströserweise mehr ist als diese Realität, gehört – als wesentliche Bedingung des Begehrens – die Funktion des Opfers: Die Faszination des Zuschauers am Bösen ist jener Akt, in dem sich das Subjekt voyeuristisch aus dem Geschehen – sprich, vom moralischen Gebot des empathischen Mitleid(en)s, des gerechten Verlangens nach Strafe – zurückzieht und in einem schaurigen, boshaften Akt der Freiheit seinerseits das Opfer „opfert“.

Psycho



Literatur:

Foucault, M.:

Sexualität und Wahrheit. Band 1: Der Wille zum Wissen. Frankfurt am Main 1986

Žižek, S.:

Die Puppe und der Zwerg. Das Christentum zwischen Perversion und Subversion. Frankfurt am Main 2003

Žižek, S.:

Die Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche über Lenin. Frankfurt am Main 2002

Žižek, S.:

Die Tücke des Subjekts. Frankfurt am Main 2001, S. 203

Žižek, S.:

Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien. Wien 1997

Žižek, S./Dolar, M./

Zupancić, P./Stojan, B./

Salecl, R.:

Was Sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt am Main 2002

Dr. Ulrich Kobbé arbeitet seit 1984 – von 1999 bis 2007 unterbrochen durch eine Professur für Klinische Psychologie – im Maßregelvollzug als Psychotherapeut mit psychisch gestörten Tätern. Er ist Mitherausgeber der Zeitschrift „Psychologie & Gesellschaftskritik“.





Psycho