

Florian Leitner

MEDIENHORROR



Florian Leitner

# MEDIENHORROR

Mediale Angst im Film

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft  
und der Geschwister-Boehringer-Ingelheim-Stiftung für Geisteswissenschaften  
in Ingelheim am Rhein.

D-188

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen  
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung  
und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren  
wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und  
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2017 Wilhelm Fink, Paderborn  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5996-1

# Inhalt

## EINFÜHRUNG

|   |    |
|---|----|
| <b>Bild Horror Medium</b> . . . . .                             | 11 |
| 1 Bilder und Medien . . . . .                                   | 12 |
| 2 Psychoanalytische und anthropologische Perspektiven . . . . . | 17 |
| 3 Der Begriff Angst . . . . .                                   | 21 |
| 4 Dispositiv und Disposition . . . . .                          | 23 |
| 5 Die Wasserscheide des Elektronischen . . . . .                | 26 |
| 6 Aufbau . . . . .  | 27 |

## ERSTER TEIL MEDIENHORRORÄSTHETIK

|  |     |
|--|-----|
| <b>I Furcht und Angst</b> . . . . .  | 33  |
| 1 Der Horrorfilm und seine ästhetische Wirkung . . . . .   | 33  |
| 2 Mediale Angst als Rest: [REC]. . . . .   | 42  |
| 3 Angst als Furcht erleben: PARANORMAL ACTIVITY . . . . .  | 44  |
| 4 Mediale Angst und Medienkonkurrenz: CIGARETTE BURNS. . . . .                                     | 49  |
| 5 Mediale Angst und ihre postkinematografische<br>Ausweitung: STIR OF ECHOES . . . . .             | 51  |
| 6 Jenseits des Medienhorrors . . . . .   | 55  |
| <b>II Angst und das Andere</b> . . . . .   | 59  |
| 1 <i>Der Sandmann</i> und das Unheimliche technischer Medien . . . . .                             | 59  |
| 2 Blick, Bild und Angst in der Lacanschen Psychoanalyse. . . . .                                   | 69  |
| 3 Mediale Angst – Restümee . . . . .   | 85  |
| <b>III Das und der Andere im Medienhorror</b> . . . . .  | 89  |
| 1 Flecken: JU-ON, SHUTTER . . . . .  | 89  |
| 2 Furcht-Szenarien . . . . .   | 96  |
| 3 Kinospesifische Verkörperungen des Anderen:<br>THE PICTURE OF DORIAN GRAY, SHUTTER . . . . .     | 98  |
| 4 Die Doppelperspektive des Medienhorrors –<br>Ausblick auf den zweiten und dritten Teil . . . . . | 104 |

ZWEITER TEIL  
MEDIENHORRORSZENARIEN I  
VERKÖRPERUNGEN DES MEDIALEN ANDEREN

|   |     |
|---|-----|
| <b>IV Geraubte Schatten</b> .....   | 111 |
| 1 Doppelgänger in der Literatur .....   | 111 |
| 2 Doppelgänger und zerstückelte Körper im Stummfilm:<br>DER STUDENT VON PRAG, ORLACS HÄNDE .....                    | 116 |
| 3 Doppelgänger und Narzissmus in der<br>Video- und Medienkunst. ....  | 121 |
| 4 Der unsterbliche Doppelgänger:<br><i>The Picture of Dorian Gray</i> , SURROGATES .....                            | 123 |
| <b>V Lebendige Bilder</b> .....   | 129 |
| 1 Das Bild als Organismus:<br><i>Photo of my mother/Portrait of my father</i> .....                                 | 129 |
| 2 Lebendige Bilder in der Literatur:<br>Pygmalion, <i>Herzensergießungen</i> , <i>Le chef-d'œuvre inconnu</i> ..... | 131 |
| 3 Nichtorganisches Leben im Deutschen Expressionismus:<br>DER GOLEM .....   | 137 |
| 4 Lebendige Bilder im klassischen Horrorfilm:<br>FRANKENSTEIN, DRACULA, THE MUMMY .....                             | 139 |
| 5 J-Horror – Das Bild entsteigt dem Medium: RING, KAIRO .....   | 145 |
| 6 Lebendige Bilder als elektronische Organismen:<br>PULSE, COME TO DADDY .....                                      | 151 |
| 7 Der mediale Ausnahmezustand .....   | 155 |
| <b>VI Erblickt- und Ergriffen-Werden</b> .....  | 157 |
| 1 Mediale Seitenwechsel .....   | 158 |
| 2 Vom Angeblickt- zum Ergriffen-Werden: WELT AM DRAHT .....   | 162 |
| 3 Ausblick auf den dritten Teil .....   | 168 |

DRITTER TEIL  
MEDIENHORRORSZENARIEN II  
SOMATISCHE EFFEKTE DES MEDIALEN ANDEREN

|  |     |
|--|-----|
| <b>VII Todesbilder</b> .....                                   | 173 |
| 1 Todesbilder und Bildkörper .....                             | 173 |
| 2 Das kinematografische Todesbild: PEEPING TOM .....           | 175 |
| 3 Tödliche Feedback-Schleifen: PEEPING TOM, STRANGE DAYS ..... | 182 |

|             |  |            |
|-------------|--|------------|
| 4           | Multiplizierte Zeitbezüge in der Videokunst . . . . .  | 190        |
| 5           | Das postkinematografische Todesbild: <i>VACANCY</i> . . . . .  | 195        |
| 6           | Vom subjektlosen Blick zur Bildpräsenz. . . . .  | 201        |
| <b>VIII</b> | <b>Virale Visualität . . . . .</b>   | <b>205</b> |
| 1           | Virale Bilder, virale Medien: <i>NATURAL BORN KILLERS</i> ,<br><i>DEMONLOVER</i> , <i>The Picture in the House</i> , <i>28 DAYS LATER</i> ,<br><i>Snow Crash</i> . . . . . | 206        |
| 2           | Menschliche Blicke und elektronische Signale: <i>SPEKTR</i> . . . . .  | 214        |
| 3           | Deformation und Halluzination als Signaleffekte: <i>VIDEODROME</i> . . . . .   | 227        |
| 4           | Signal, Ideologie und symbolische Ordnung:<br><i>THEY LIVE</i> , <i>THE SIGNAL</i> . . . . .   | 239        |
| 5           | Mediale Angst jenseits des Angeblickt-Werdens . . . . .  | 246        |
| <b>IX</b>   | <b>Interpellation und Immersion . . . . .</b>  | <b>251</b> |
| 1           | Mediale und ideologische Immersion . . . . .   | 251        |
| 2           | Immersion wider Willen: <i>TRON</i> . . . . .  | 252        |
| 3           | Überwachungs- und Immersionsdispositive: <i>WELT AM DRAHT</i> . . . . .  | 254        |
| 4           | Der Fluss der Bilder. . . . .  | 260        |
| 5           | Das Denken des Anderen: <i>THE TRACEY FRAGMENTS</i> . . . . .  | 262        |
| 6           | <i>Flow</i> und Signal. . . . .  | 266        |
| 7           | Das blickende und das immersive Andere . . . . .   | 269        |

## ANHANG

|   |     |
|---|-----|
| <b>Bibliografie</b> . . . . .               | 275 |
| <b>Filmografie</b> . . . . .                | 291 |
| <b>Abbildungsnachweise</b> . . . . .        | 295 |
| <b>Dank</b> . . . . .                       | 297 |
| <b>Personen- und Filmregister</b> . . . . . | 299 |





# EINFÜHRUNG



# Bild Horror Medium

*A reasonable place to start „addressing media“ is by addressing images of media, the forms that they bring to life and that bring them to light.*

W.J.T. Mitchell<sup>1</sup>

Eine Mumie erwacht zum Leben. Ein Serienmörder zeichnet den Todeskampf seiner Opfer mit einer Filmkamera auf. Ein Geist schreibt sich auf einem Videoband ein und sucht jene heim, die es sich ansehen. Von derartigen Vorkommnissen handeln die Filme, mit denen sich die folgende Untersuchung beschäftigt. Sie erzählen von technischen Bildmedien, indem sie Apparate wie Filmprojektoren oder TV-Geräte ins Zentrum ihrer Plots rücken oder indem sie Figuren präsentieren, die mediale Funktionen evozieren – wie die wiederauferstehende Mumie, die auf das Kino verweist, in dem die bislang unbewegten Bilder zum Leben erwachen. So werden Bedrohungsszenarien aufgebaut, durch die die Medien selbst unheimlich werden.

In seinem Buch *The Cinema Dreams Its Rivals* nennt Paul Young solche Filme „media fantasy“<sup>2</sup> beziehungsweise „media-phobic films“:<sup>3</sup> „horror stories that speculate about the hidden dangers of fascinating electrical media“.<sup>4</sup> Im Gegensatz zu ihm schlage ich vor, von „Medienhorror-Filmen“ zu sprechen, da sich die zugrunde liegende Ästhetik ausgehend vom Horrorgenre begreifen lässt. „Medienhorror“ wird im Folgenden jedoch nicht als Gattungsbegriff verstanden, sondern bezeichnet ein Verfahren, durch das sich Filmbilder auf Bildmedien, das heißt auch auf ihr eigenes Medium, beziehen und auf einen Affekt abzielen, den ich als „mediale Angst“ bezeichnen werde.

Medienhorror-Filme liefern somit *images of media* im Sinne W.J.T. Mitchells. Die von ihm vorgeschlagene medienwissenschaftliche Methode – *addressing media by addressing images of media* – greift die folgende Untersuchung auf. Es geht ihr dabei letzten Endes um die Frage, welche psychologischen und kulturellen Wirkungen visuelle Medien jenseits der Bilder entfalten, die sie zur Erscheinung bringen. Dass sie sich ausgerechnet mit solchen *images of media* beschäftigt, die im

---

1 W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago/London: University of Chicago Press 2005, 217.

2 Young übernimmt den Begriff „media fantasy“ aus Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking about Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York: Oxford University Press 1988.

3 Paul Young, *The Cinema Dreams Its Rivals. Media Fantasy Films from Radio to the Internet*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006, xi.

4 Ebd., xi.

Register des Unheimlichen und der Angst operieren, liegt daran, dass auf diese Weise ein Aspekt hervortritt, der gerade heutige Bildpraktiken prägt: Da sie zwangsläufig durch ein Medium bestimmt sind, tritt durch sie immer auch ein Drittes in Erscheinung, ein Anderes, das nicht zu den wahrgenommenen Bildern gehört, dessen Einfluss auf die Wahrnehmung aber auch nicht einfach ignoriert werden kann. Um diesen Aspekt zu erläutern, möchte ich zunächst, bevor Forschungsperspektive und Aufbau der Untersuchung skizziert werden, ausführlicher auf die Begriffe „Bild“ und „Medium“ zu sprechen kommen.

## 1 Bilder und Medien

### Bilder

Der Begriff des Mediums kann von dem des Bildes abgeleitet werden. Dieses Vorgehen trägt dem Umstand Rechnung, dass das Betrachten von Gemälden, Fotos oder Filmen zunächst einmal ein Erleben von (audiovisuellen) Bildern und nicht von Medien ist. Was dabei in der Regel gerade nicht Gegenstand der Wahrnehmung ist, sind jene Bedingungen des Erlebens, die man als medial bezeichnen kann und zu denen unter anderem, aber nicht ausschließlich, seine technologisch-apparativen Voraussetzungen zählen.

Stellt man den Begriff des Bildes an den Anfang, so ist es sinnvoll, statt an eine allgemeine Medientheorie an jenen Diskurs anzuknüpfen, der sich in den vergangenen beiden Jahrzehnten unter den Schlagwörtern Bildwissenschaft (im deutschsprachigen Raum) und Visual Culture Studies (im angelsächsischen Raum) etabliert hat und der die kulturelle Funktion von Bildern in neuer Perspektive untersucht.<sup>5</sup> Im Gegensatz zur Kunstgeschichte, aus der er im Wesentlichen hervorgegangen ist, beschäftigt er sich auch mit visuellen Artefakten, die nicht in den Bereich der Kunst fallen. Gerade deswegen stellt sich für ihn die Frage danach, was Bilder ausmacht, in grundlegenderer Form. Was also ist eigentlich ein Bild?

Als Minimaldefinition könnte man mit Vilém Flusser Bilder als „bedeutende“ Flächen bezeichnen, die als Abstraktionen, als „Verkürzungen der vier Raumzeit-Dimensionen auf die zwei der Fläche“ etwas vorstellbar machen.<sup>6</sup> Allerdings ist die Beschränkung auf zwei Dimensionen unbefriedigend. Einerseits käme bei den Bildern des Films die Dimension der Zeit hinzu, andererseits gibt es gute Gründe, im Sinne einer Bildwissenschaft als allgemeiner Wissenschaft visueller Repräsentation auch dreidimensionale Objekte wie Reliefs und Statuen als Bilder zu begreifen.

---

5 Die unterschiedlichen Schwerpunkte, die Bildwissenschaft und Visual Culture Studies dabei setzen, ergeben sich v.a. aus der Betonung der „dezidiert gesellschaftlichen wie politischen Kraft des Visuellen“ durch letztere. (Bernd Stiegler, „Iconic Turn‘ und gesellschaftliche Reflexion“, in: *Trivium*, 1/2008, 5, <http://trivium.revues.org/391> (Stand: 12.12.2015).)

6 Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: Vice Versa 1992, 8.

Derartige Problematiken lassen sich umgehen, wenn man die Frage umformuliert: Was ist notwendig, damit Bildwahrnehmung zustande kommt?<sup>7</sup>

Mit einer Formulierung Gottfried Boehms kann man festhalten, dass Bildwahrnehmung dann stattfindet, „wenn sich in bloßer Materie Sinn [...] zu zeigen vermag“.<sup>8</sup> Das schließt sogenannte natürliche Bilder ein, wie etwa Reflexionen auf Wasseroberflächen. In den meisten Fällen jedoch, in denen ein Bild erscheint, sind es Menschen oder von ihnen geschaffene Apparate, die dergestalt auf die Materie einwirken, dass sich in ihr Sinn zeigt – wobei es sich bei der besagten Materie sowohl um Farbpigmente auf einem Papierbogen handeln kann als auch um Lichtteilchen auf einer Projektionsfläche oder einem LCD-Schirm.

Nun ist Bildwahrnehmung damit selbstverständlich noch nicht erschöpfend beschrieben. Abgesehen davon, dass sie einen Betrachter erfordert – das ist so banal wie entscheidend –, muss der Sinn, der sich in der Materie zeigt, eine ganz bestimmte Beschaffenheit aufweisen, damit wir von einem Bild sprechen. Gerne wird die Ähnlichkeit zwischen dem Bild und dem Abgebildeten ins Feld geführt. So bezeichnet Klaus Sachs-Hombach Bilder als „wahrnehmungsnahes Zeichen“.<sup>9</sup> Das Kriterium der Ähnlichkeit ist allerdings hochproblematisch, wie Nelson Goodman darlegt.<sup>10</sup> Und selbst wenn man es über Bord wirft und eingesteht, dass Bilder dem Abgebildeten auch unähnlich sein können, ist allein schon die Prämisse fragwürdig, zu einem Bild müsse sich stets ein Abgebildetes benennen lassen.

Sinnvoller erscheint es, die Bedingungen für das Zustandekommen von Bildern mithilfe psychologischer Kategorien zu beschreiben. Hier hat sich der Begriff des Imaginären aus Jacques Lacans strukturaler Psychoanalyse bewährt.<sup>11</sup> August Ruhs begreift das Imaginäre, das Symbolische und das Reale als „medientheoretische Kategorien“,<sup>12</sup> und Friedrich Kittler macht diese Kategorien für die Historiografie technischer Medien nutzbar. „Das Imaginäre“, verdeutlicht Ruhs, bezeichnet für Lacan eine „Repräsentationsweise“, die sich sowohl im psychischen Erleben als auch im medialen Artefakt, im Bild realisieren kann.<sup>13</sup> Von der anderen bei Lacan theoretisierten, psychisch wie medial wirksamen Repräsentationsweise – dem Symbolischen – unterscheidet es sich dadurch, dass es auf „Raumerleben“ beruht und

7 Diese Herangehensweise an den Bildbegriff ist inspiriert durch Mitchells Methode des „Showing Seeing“. (Vgl. *What Do Pictures Want?*, 353.)

8 Gottfried Boehm, „Die Bilderfrage“, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1994, 325-343, 332.

9 Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln: Halem 2003, 74.

10 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, 15-30.

11 Die durch den Begriff bereitgestellten Erklärungsmuster sind keine ausschließlich psychoanalytischen. So sieht etwa Aumont Verbindungen zwischen Lacans Theorie des Imaginären und Modellen der Kognitionspsychologie. Siehe Jacques Aumont, *The Image*, London: BFI 1997, 86.

12 August Ruhs, *Lacan. Eine Einführung in die struktural Psychoanalyse*, Wien: Löcker 2010, 169.

13 Ruhs, *Lacan*, 29.

dass seine Repräsentationselemente nicht „durch Differenz und Arbitrarität gegenüber dem Repräsentierten charakterisiert sind“.<sup>14</sup>

Allerdings dürfen Bilder nicht als Materialisierungen oder Realisierungen von Imaginärem begriffen werden. Bereits vor Lacan räumt Jean-Paul Sartre derartige Missverständnisse aus dem Weg und hält fest: „Es gibt keine Realisierung des Imaginären, man könnte höchstens von seiner *Objektivierung* sprechen.“<sup>15</sup> Vielmehr will er den Bild-Gegenstand, wie etwa das Gemälde, als „materielles Analogon“ einer Vorstellung verstanden wissen, welches so beschaffen ist, „dass jeder diese Vorstellung erfassen kann, wenn er nur das Analogon betrachtet“.<sup>16</sup> Am Beispiel des Gemäldes legt Sartre dar, dieses müsse

als ein materielles Ding verstanden werden, das von Zeit zu Zeit (jedesmal, wenn der Betrachter die vorstellende Haltung einnimmt) von einem Irrealen *heimgesucht* wird, das eben das *gemalte Objekt* ist.<sup>17</sup>

Hiervon ausgehend lassen sich Bilder als etwas begreifen, das nicht einfach physisch vorliegt, sondern erst dann entsteht oder sich ereignet, wenn, wie Sartre – und mit anderen Worten auch Boehm – beschreibt, in den Augen eines Beobachters ein Irreales das Materiale heimsucht. Die immer wieder getroffene Unterscheidung zwischen inneren und äußeren Bildern hebt sich dadurch auf. Es macht keinen Sinn zu fragen, ob Bilder in der Psyche oder auf dem Bildträger beziehungsweise im Medium verortet sind. Denn sie sind in erster Linie das, was, wie Hans Belting formuliert, „im Akt der Betrachtung zwischen dem Medium und uns ausgetauscht“ wird.<sup>18</sup> Erst durch diesen Austauschprozess wird das Bild zu dem, was es ist. Die Bilder des Films machen das besonders deutlich: Zu Bewegtbildern werden sie erst im Austausch zwischen dem Medium mit seinen statischen Einzelbildern und dem Betrachter mit seinem dem stroboskopischen Effekt unterworfenen Sehsinn.

## Medien

Der Begriff des Mediums kommt an dieser Stelle ins Spiel, da sich bei genauerer Betrachtung der Bildwahrnehmung zeigt, dass hierbei eine Instanz mitgedacht werden muss, die sich sowohl von den Bildern als auch den Betrachtern unterscheiden lässt – und die weit mehr umfassen kann als einfach nur den Bildträger, die Leinwand, das Display. Das Verhältnis zwischen dem Bild und dieser Instanz ist für die Bildwissenschaft ein zentrales Thema.<sup>19</sup> Es wird durch recht verschiedene Be-

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Reinbek: Rowohlt 1994, 297.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, 54.

<sup>19</sup> Vgl. etwa die Beiträge in Inge Hinterwaldner/Markus Buschhaus (Hg.), *The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit*, München: Fink 2006.

griffspaare<sup>20</sup> konzeptualisiert und je unterschiedlich gefasst. Belting versteht „Medien als Trägermedien oder Gastmedien, derer die Bilder bedürfen, um sichtbar zu werden“.<sup>21</sup> Sie stellen dabei zunächst einmal die materielle Grundlage jenes Vorgangs dar, durch den die immateriellen Bilder zur Erscheinung kommen. Daher gilt: „Bilderfahrung ist [...] an die mediale Erfahrung gebunden.“<sup>22</sup> Es besteht eine funktionale Interdependenz von Bildern und Medien. Ihre Grundlage liegt darin, wie Martin Schulz festhält, dass Medien Bilder konservieren, speichern und übertragen, und zwar sowohl über Raum- als auch Zeitgrenzen hinweg.<sup>23</sup> Trotz dieser Interdependenz geht Belting davon aus, dass Bilder in gewisser Weise separat von ihren Medien existieren. Dabei gilt: „Das Bild hat immer eine mentale, das Medium immer eine materiale Eigenschaft, auch wenn sich beides für uns im sinnlichen Eindruck zur Einheit verbindet.“<sup>24</sup> Gleichzeitig sind Bild und Medium insofern verschränkt, als das Bild „im Medium“<sup>25</sup> anwesend ist. Aber:

Das Bild ist auf andere Weise anwesend, als es ein Medium ist. Es wird erst zum Bild, wenn es von seinem Betrachter animiert wird. Im Akt der Animation trennen wir es in der Vorstellung wieder von seinem Trägermedium.<sup>26</sup>

Hierin liegt für Belting eine „Ambivalenz zwischen Bild und Medium“, eine Inkommensurabilität.<sup>27</sup> Sie kann auch dahingehend formuliert werden, „dass sich Bilder erst in dem und durch den Betrachter ereignen“,<sup>28</sup> während das Medium unabhängig vom Betrachter besteht.

Konkret umfasst das Medium zunächst einmal, wie Inge Hinterwaldner und Markus Buschhaus aufzählen, „in erster Linie Bildoberflächen, also etwa Farbpigmente, Chlorsilber-Gelatine oder Pixel, und Bildträger, wie z. B. Leinwand, Photopapier oder Bildschirm“.<sup>29</sup> Doch mitunter geht das Dritte, das anwesend ist, wenn Menschen Bilder sehen, weit hierüber hinaus. Im Kino muss neben Zuschauern und Leinwand auch ein Projektor vorhanden sein. Überdies fallen unter den Medienbegriff auch Elemente, die im Moment der Bildwahrnehmung abwesend sind: im Fall der Malerei etwa der Pinsel, im Fall des Kinos unter anderem die Kamera. Wie gesagt lässt sich das Medium in diesem Sinne zunächst einmal als das Materielle begreifen, das

---

20 Z. B. Bildobjekt/Bildträger (Lambert Wiesing, „Wenn Bilder Zeichen sind: das Bildobjekt als Signifikant“, in: ders., *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, 37-80), *image/tableau* (Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999), *image/picture* (W.J.T. Mitchell, „Der Mehrwert von Bildern“, in: Stefan Andriopoulos/Gabriele Schabach/Eckhard Schumacher (Hg.), *Die Adresse des Mediums*, Köln: DuMont 2001, 158-184).

21 Belting, *Bild-Anthropologie*, 27.

22 Ebd.

23 Martin Schulz, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München: Fink 2005, 123.

24 Belting, *Bild-Anthropologie*, 29.

25 Ebd.

26 Ebd., 30.

27 Ebd., 21.

28 Inge Hinterwaldner/Markus Buschhaus, „Zwischen Picture und Image. Überlegungen zu einem komplementären Kompositbegriff“, in: dies. (Hg.), *The Picture's Image*, 9-19, 10f.

29 Ebd.

notwendig ist, damit sich die jeweiligen Bilder ereignen<sup>30</sup> – auch im Sinne der medialen Grundfunktionen des Speicherns, Übertragens und Verarbeitens.

An dieser Stelle scheint die Unterscheidung zwischen technischen und vortechnischen Medien sinnvoll. Sie ist nicht unproblematisch, da mit dem Begriff „Technik“, ausgehend von der griechischen Wortwurzel, jede Form menschlicher Weltzurichtung unter Zuhilfenahme von Werkzeugen bezeichnet werden kann. Bereits der Pinsel ist ein technisches Gerät. Verwendet man jedoch einen engeren Technikbegriff, wie er durchaus geläufig ist, so fallen Pinsel und Malerei selbstverständlich in den Bereich der vortechnischen Medien und produzieren eben keine technischen Bilder.

Den Begriff des technischen Bilds entwickelt Flusser – in Abgrenzung von dem des traditionellen Bilds – im Zusammenhang mit der Fotografie.<sup>31</sup> Diese gilt dann auch als das erste technische Medium.<sup>32</sup> Mit ihr vollzieht sich für Flusser eine radikale Wende, durch die, wie Belting paraphrasiert, „sich die Moderne zur Bildgeschichte der traditionellen Manufakture (dem *hand made* der Künstler und Handwerker) in einen endgültigen Gegensatz brachte“.<sup>33</sup> Auf dieser Grundlage lassen sich technische Medien historisch darüber definieren, dass sie erst im Zuge von Industrialisierung und Automatisierung möglich werden, und funktional darüber, dass sie die Produktion von Bildern weitgehend von der zeichnenden oder malenden Geste des Menschen entkoppeln. Statt selbst auf die Materie in einer Weise einzuwirken, durch die Imaginäres objektiviert wird, konstruieren die Menschen nun Automaten, die das übernehmen. Daher lässt sich der Begriff des technischen Mediums auch über den des Apparats fassen, wie dies Sybille Krämer tut.<sup>34</sup> Technik ist für sie zunächst einmal ein Instrument, ein Werkzeug, für das gilt: „Was mit ihm bearbeitet wird, hat eine vom Werkzeug durchaus ablösbare Existenz“.<sup>35</sup> Fungiert Technik jedoch als Medium, ist diese Ablösbarkeit nicht mehr gegeben. Sie wandelt sich vom Instrument zum Apparat,<sup>36</sup> der nicht einfach nur Bestehendes prozessiert, für den vielmehr gilt: „Die Technik als Apparat bringt künstliche Welten hervor“.<sup>37</sup>

30 Zu „Medium“ als Bezeichnung für die in die jeweiligen Produktions- und Rezeptionsprozesse involvierte Materie bzw. Materialität in der Kunst-, Foto- und Filmtheorie vgl. Mary Ann Doane, „Hat das Medium Gewicht?“, in: *ZfM* 3 (2010), 15-26, 16-19.

31 Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 13f.

32 Im Anschluss an Flusser wird der Begriff des technischen Bilds dann bis hin zu digitalen Bildern ausgeweitet. Vgl. Lambert Wiesing, „Verstärker der Imagination. Über Verwendungsweisen von Bildern“, in: Gottfried Jäger (Hg.), *Fotografie denken. Über Vilém Flussers Philosophie der Medienmoderne*, Bielefeld: Kerber 2001, 183-201.

33 Belting, *Bild-Anthropologie*, 41.

34 Sybille Krämer, „Das Medium als Spur und als Apparat“, in: dies. (Hg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, 73-94, 84.

35 Ebd., 83.

36 Ebd., 84.

37 Ebd., 85. Vgl. als philosophische Grundlage dieser Position Martin Heidegger, „Die Frage nach der Technik“, in: ders., *Vorträge und Aufsätze* [1954], Stuttgart: Klostermann 2000 [Neudruck], 9-40, 11f., 23.



Damit sollte klar sein, dass auch technische Medien nicht ausschließlich über ihre technologischen Eigenschaften zu begreifen sind. Auch wenn das Medium für die materielle Seite des Bildprozesses steht, wird die Technik erst durch ihre immateriellen Effekte zum Medium. Diese zielen bei Bildmedien zunächst einmal darauf ab, dass das medial Hervorgebrachte überhaupt als Bild wahrnehmbar wird. Denn allein das Speichern, Verarbeiten und Übertragen visueller Information lässt noch kein Bild entstehen. „Eine bloße Ansammlung von Farbe oder Pixeln an sich [macht] noch kein Bild aus“ (Hinterwaldner/Buschhaus).<sup>38</sup> Damit das Medium als solches funktioniert, muss es die von ihm produzierte Erscheinung als Objektivierung eines Imaginären deklarieren.

Die mediale Angst, die der Medienhorror adressiert, ist ebenfalls einer der immateriellen Effekte von Bildmedien – und gleichzeitig eine der Bedingungen, die ihr Funktionieren ermöglicht. Es handelt sich bei ihr um einen Affekt, so die These, der potenziell jede Bildwahrnehmung begleitet und der auf die Medialität der Bilder zurückzuführen ist, auf die Tatsache, dass mit ihnen und durch sie stets ein Drittes anwesend ist. Im Medienhorror erweist sich der Film somit als jener „Ort substantieller Medienreflexion“, als den ihn Kay Kirchmann und Jens Ruchatz ganz allgemein charakterisieren.<sup>39</sup> Die Bewegtbilder denken hier ihre eigene Medialität im Modus des Phantastischen und mit einer audiovisuellen Rhetorik der Angst. Genauer noch lässt sich dies mit Mirjam Schaub's Begriff der „Selbstthematization“ beschreiben: „das Bemühen, dem Inhalt nach zu werden, was man der Form nach schon ist“.<sup>40</sup> Betrachtet man nun die Art und Weise, in der das Medium im Rahmen der Selbstthematization im Medienhorror auf der Inhaltsebene erscheint, so lassen sich sowohl psychoanalytische als auch anthropologische Dimensionen ausmachen.

## 2 Psychoanalytische und anthropologische Perspektiven

### Der Horror und das Andere

In seiner bereits erwähnten Studie beschäftigt Young sich mit solchen *media fantasy films*, in denen das Hollywood-Kino einen Blick auf andere Medien wirft, zum Beispiel auf das Fernsehen oder das Computerspiel, und diese zur Gefahr stili-

38 Hinterwaldner/Buschhaus, „Zwischen Picture und Image“, 10f.

39 Kay Kirchmann/Jens Ruchatz, „Wie Filme Medien beobachten. Zur kinematografischen Konstruktion von Medialität“, in: dies. (Hg.), *Medienreflexion im Film*, Bielefeld: Transcript 2014, 9-42, 11.

40 Mirjam Schaub, *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*, Weimar: VDG 2005, 27.

siert.<sup>41</sup> Die Kernthese lautet, dass das Kino auf diese Weise gegen seine jüngeren Rivalen und deren individualisierte Rezeptionsformen ins Feld zieht, die drohen, ihm die Zuschauer abzugraben und seine massenkulturelle Hoheit zu unterminieren. Zu diesem Zweck konstruieren *media fantasy films* „an Other to cinematic experience“.<sup>42</sup> Nicht-kinematografische Medien werden in ihnen zum unheimlichen Anderen.

Wenn hier hingegen Medienhorror-Filme als Praktiken der Selbstthematisierung beschrieben werden, dann wird davon ausgegangen, dass sie stets auch ihr eigenes Medium als Anderes in Szene setzen – dass in ihnen das Andere, das bei der Filmbilderfahrung anwesend ist, auch auf der Inhaltsebene, als Element des Horrorplots, auftaucht. Das bedeutet nicht, dass sie die mediale Erfahrung pathologisieren, sie als inhärent traumatisch diskreditieren. Gewiss können Medienhorror-Filme Ausdruck eines Unbehagens gegenüber Medien, womöglich sogar gegenüber dem eigenen Medium sein. Doch mediale Angst als Affekt zu begreifen bedeutet auch, sie als ein Erleben zu fassen, das – im Gegensatz zu Emotionen – nicht durch eine festgefügte, binär strukturierte Qualität gekennzeichnet ist, sondern lediglich durch seine Intensität.<sup>43</sup> Das heißt, dass mediale Angst auch eine positive Erfahrung sein kann. Selbst wenn sie als unangenehm erlebt wird, kann das schnell ins Gegenteil umschlagen, etwa wenn sich eine Faszination für das Andere und seine Unheimlichkeit breitmacht.<sup>44</sup>

Die Frage, wie das Medium als Anderes im Medienhorror in Erscheinung tritt, erweist sich somit als zentral. Sie steht im Zusammenhang mit der Frage, wie bei Horrorfilmen im Allgemeinen jenes Fremde zu interpretieren ist, von dessen Eindringen in die alltägliche Welt sie erzählen.

Gängig ist eine psychoanalytische Perspektive. Es ist darauf hingewiesen worden, dass eine Verwandtschaft zwischen Horrorfilm und Psychoanalyse insofern besteht, als beide von einem verdrängten Unbewussten, von einem ausgeschlossenen Anderen erzählen. Für Arno Meteling ist deshalb „das Monster als Gattungsmerkmal des Horrorfilms [...] genau das, was man auch als die Grundfigur oder eben als das Gattungsmerkmal der Psychoanalyse bezeichnen könnte“. Denn „in der Psychoanalyse ist das Monster die personifizierte Rückkehr des Verdrängten,

41 Eine ähnliche Position nimmt Lars Robert Krautschick ein – allerdings nicht auf Hollywood, dafür aber auf ausgewählte „Neue Medien“ beschränkt: Er untersucht anhand von drei Filmanalysen, wie Video, Mobiltelefon und Internet „in Horrorfilmen aufgegriffen und wie sie in Szene gesetzt werden“. (*Gespenster der Technokratie. Medienreflexion im Horrorfilm*, Berlin: Bertz + Fischer 2015, 9.)

42 Young, *The Cinema Dreams Its Rivals*, 203. (Hier im Zusammenhang mit Filmen, in denen es um „cyberphobia“ geht, um die Bedrohung durch den Computer als Medium.)

43 Vgl. Brian Massumi, „The Autonomy of Affect“, in: ders., *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham/London: Duke University Press 2002, 23-45, 24.

44 Auch Young räumt ein, dass in *media fantasy films* nie nur die Skepsis gegenüber den als bedrohlich dargestellten Medien zum Tragen kommt, sondern auch die Faszination über deren Wirkmächtigkeit mitschwingt. Auch das wird etwa in seinen Ausführungen zu „cyberphobia films“ deutlich. Wie er erklärt, werden digitale interaktive Medien in ihnen nicht nur zur Bedrohung, sondern auch zum Spektakel – um ein junges Publikum in die Kinos zu locken, das ansonsten eher Computerspiele spielen oder vor dem Internet hocken würde. (Young, *The Cinema Dreams Its Rivals*, 205.)

der unterdrückten Wünsche und Ängste“.<sup>45</sup> Was die Figuren des Horrorfilms heimsucht, mag zwar unmenschliche Gestalt haben, als Gespenst, Dämon oder enthumanisierter Serienkiller à la Michael Myers auftreten. Es bleibt in dieser Lesart aber in letzter Konsequenz immer etwas dem Menschen Zugehöriges, das verdrängt wurde und in monströs verkleideter Form wiederkehrt:

Wenn man den dominanten psychoanalytischen Lesarten des Horrorfilms folgt, lässt sich die spezifische Art der Bedrohung in der Gattung Horrorfilm auf diese Weise präzisieren: Menschlicher Geist und Körper werden auf der Spielebene des Films (Diegese) durch eben denselben menschlichen Geist und Körper bedroht und in ihrer Existenz in Frage gestellt.<sup>46</sup>

Gleichzeitig liegt es aber im Kern dieser ästhetischen Operation, dass dabei die Unterscheidung zwischen menschlich und nicht-menschlich ins Wanken gerät. Barbara Creed betont dies, indem sie Julia Kristevas Konzept des „Abjekten“<sup>47</sup> zur Betrachtung von Horrorfilmen heranzieht.<sup>48</sup> Es geht zurück auf eine religionsethnologische Abhandlung von Mary Douglas, in der kulturspezifische Vorstellungen von der richtigen Ordnung der Dinge untersucht werden.<sup>49</sup> In deren Zentrum steht für Douglas die Opposition rein/unrein. Kristevas Abjektes ist in diesem Sinne das Unreine, Ekelhafte, das Identitäten und Ordnungen durcheinander bringt. Der Horrorfilm liefert für Creed Bilder des Abjekten – des Deformierten, Entstellten, Abarartigen. Er „versucht, eine Konfrontation mit dem Abjekten herbeizuführen [...], um schließlich das Abjekte auszuwerfen und die Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen neu zu ziehen“.<sup>50</sup>

Diese Perspektive stellt nicht unbedingt einen Widerspruch zu der Auffassung dar, dass das Andere, das den Figuren im Horrorfilm als Bedrohung gegenübertritt, letzten Endes ein verdrängtes Menschliches ist. Allerdings ist es auch möglich, dieses Andere als radikal Anderes, nicht mehr mit dem Humanen Kommensurables aufzufassen. Ein solcher Begriff des Anderen findet sich etwa in der philosophischen Anthropologie Hans Blumenbergs.

Blumenberg beschreibt eine Urerfahrung, die das Tier Mensch macht, als es sich anschickt, sein ursprüngliches Zootop zu verlassen und sich auf dem Planeten auszubreiten: Es muss lernen, „Gefahrenlagen zu bewältigen, auch wenn ihnen nicht entgangen werden kann“.<sup>51</sup> Im Gegensatz zu der Furcht vor einer Bedrohung, die man vermeiden oder vor der man flüchten kann, handelt es sich hierbei um die Erfahrung der Angst. Sie geht von einem großen Unbekannten, Unerklärlichen,

45 Arno Meteling, *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: Transcript 2006, 28.

46 Ebd.

47 Siehe Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil 1980.

48 Barbara Creed, *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York: Routledge 1993.

49 Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, New York: Praeger 1966.

50 Creed, *The Monstrous Feminine*, 14.

51 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 2., durchges. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, 11.

Unsichtbaren aus, das Blumenberg „das Andere“ nennt. Davon zu unterscheiden ist „der Andere“, der im Mythos, zum Beispiel in Form von Göttergestalten, das Andere „besetzt“:<sup>52</sup>

*Das Andere ist noch nicht vorzugsweise der Andere. Erst sobald jenes durch diesen interpretiert, das Neutrum durch die Metapher des Auch-Ich erschlossen wird, beginnt eine Weltauslegung, die den erfahrenden Menschen in die Geschichte des erfahrenen Anderen verwickelt.*<sup>53</sup>

In dieser Form der Weltauslegung wird somit radikal Fremdes, Nicht-Menschliches – etwa die Naturgewalten – mit den psychischen Erfahrungsmustern des Menschen kommensurabel gemacht. Laut Blumenberg gilt, dass auf diese Weise „Angst immer wieder zur Furcht rationalisiert werden muss“. Und:

Das geschieht primär [...] durch Kunstgriffe, wie den der Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärungen für das Unerklärliche, der Benennungen für das Unnennbare.<sup>54</sup>

Man kann davon ausgehen, dass nicht nur die Religion und der Mythos, sondern auch der Horrorfilm eine Praxis ist, die dies leistet. Das Monster im Horrorfilm ist in dieser Hinsicht *der* Andere, der uns fremd aber doch ähnlich ist, durch den *das* Andere, radikal Fremde fassbar wird. In dieser Perspektive bezieht sich *der/das* Andere gerade nicht auf das Menschliche zurück, ist gerade nicht verdrängtes und wiederkehrendes menschliches Bewusstsein, sondern verweist dezidiert auf das Nicht-Menschliche, dem sich dieses Bewusstsein ausgesetzt sieht.

Man kann somit eine anthropologische und eine psychoanalytische Sichtweise unterscheiden, in der sich das Andere betrachten lässt, das im Horrorfilm zum Beispiel als Gespenst, Vampir oder Serienkiller auftritt. Die beiden Perspektiven schließen einander keineswegs aus. In Creeds Ansatz fließen sie in gewisser Weise beide mit ein. Sie eröffnen ein Spektrum verschiedener Lesarten mit fließenden Übergängen. Um herauszuarbeiten, wie Horrorfilme ihr Medium als Anderes adressieren, soll dieses Spektrum in der vorliegenden Untersuchung ausgeschöpft und die anthropologische Dimension einer psychoanalytischen Perspektive auf Bilder und mediale Angst ausgelotet werden. Ein Konzept, das deutlich macht, wie sich derartige Verbindungen herstellen lassen, ist das des Bildkörpers.

### Bildkörper

Das Andere, das im Medienhorror-Film etwa in Gestalt von lebenden Mumien, Videokassetten oder Fernsehapparaten die Menschen und ihre Ordnung bedroht, hat zunächst einmal wenig Ähnlichkeit mit dem, was Blumenberg „das Andere“

---

52 Ebd., 29.

53 Ebd., 28.

54 Ebd., 11.

nennt und das erstmals beim „Heraustreten aus der Geborgenheit des Urwalds auf die Savanne“ auftaucht.<sup>55</sup> Doch in beiden Fällen geht es um eine somatische Bedrohung, mindestens ums Verletzt-, wenn nicht ums Gefressen-Werden – sei es des Urmenschen oder des modernen Mediennutzers, der im Medienhorror schon mal vom Apparat verschlungen wird. Allerdings lässt sich auch jenseits derartiger Bedrohungsszenarien die Begegnung von Menschen und Bildern als Erfahrung mit anthropologischer Dimension fassen, deren Dreh- und Angelpunkt der Körper ist – zum einen als menschlicher, zum anderen als Bildkörper.

In der *Bild-Anthropologie* bringt Belting den Begriff des Bildkörpers im Zusammenhang mit der Grundannahme ins Spiel, dass sich Bilder stets über die Wechselwirkung mit dem menschlichen Körper definieren. Er geht von der Beobachtung aus, dass sie die Fähigkeit besitzen, an deren Stelle zu treten. Das gilt vor allem dann, wenn sie Verstorbene repräsentieren. Wenn die Erinnerung an Menschen nach ihrem Tod durch Bilder wachgehalten wird, dann tritt ihr „natürlicher, sterblicher Körper [...] die Repräsentation an einen Bildkörper ab“.<sup>56</sup> Dass dies überhaupt möglich ist, belegt, dass eine Funktionsäquivalenz zwischen Bildern und Körpern besteht. Von einem Bildkörper zu sprechen bedeutet daher, die Art und Weise, in der das Materielle des Mediums Abwesendes anwesend macht, mit Funktionen des menschlichen Körpers gleichzusetzen. „Bildkörper“ wird so zu einer anthropologisch inspirierten Metapher für das Medium.

Die Quintessenz des Bildkörperbegriffs liegt darin, dass den Menschen durch Bildmedien etwas gegenübertritt, das ihnen – als Körper – ähnelt, das sie als zu sich gehörig betrachten können, das aber gleichzeitig doch ein Anderes ist. Hier lässt sich die Verbindung zur Psychoanalyse herstellen, für die Lacans Bildtheorie eine analoge Erfahrung beschreibt. Sie betont den Umstand, dass das Bild die Blicke der Betrachter im Verborgenen erwidert. In bildanthropologisches Denken übersetzt heißt das: ein Bildkörper ist immer auch ein potenziell (zurück)blickender Körper.

### 3 Der Begriff Angst

Die vorliegende Untersuchung will aus der (bild)anthropologischen Perspektive, die somit markiert ist, Lacans Bildtheorie neu erschließen. In dieser spielt auch jenes Phänomen eine Rolle, das ebenso bei Blumenberg im Zusammenhang mit der Figur des Anderen auftaucht: die Angst. Bei Blumenberg wird sie als „Intentionalität des Bewusstseins ohne Gegenstand“ gefasst,<sup>57</sup> bei Lacan als Erfahrung eines Blicks ohne blickendes Subjekt. Im Lauf der Argumentation werde ich den Sonderfall der medialen Angst als bildmediale Erfahrung beschreiben, die sich einstellt, ohne dass das im Bild visuell Erscheinende eine Rolle spielt.

---

55 Ebd.

56 Belting, *Bild-Anthropologie*, 99.

57 Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 10.

Dieser Ansatz, Angst ausgehend von einem Abwesenden zu definieren, geht zurück auf Søren Kierkegaard. Vor dessen Schrift *Begrebet Angest (Der Begriff Angst)* (1844) spielt der Terminus nur eine untergeordnete Rolle im abendländischen Denken, so dass er festhalten kann: „Den Begriff Angst findet man fast nie in der Psychologie behandelt.“<sup>58</sup> Im Anschluss an Kierkegaard wird Angst jedoch zu einem wichtigen Bezugspunkt im philosophischen Diskurs, vor allem in der Existenzphilosophie Martin Heideggers und Jean-Paul Sartres. Für Heidegger wird in der „Grundbefindlichkeit“ der Angst das Dasein „in einem ursprünglichen Sinne erschließbar“.<sup>59</sup>

Die plötzliche philosophische Prominenz des Begriffs kann auch als Reaktion auf eine Moderne gesehen werden, in der das Technische, Nicht-Menschliche übermächtig zu werden droht und die Bilder sich bald von selbst bewegen. Auch deswegen bietet er sich an, um den im Medienhorror adressierten Affekt zu beschreiben. Das bedeutet jedoch nicht, dass es sich bei diesem um Technikangst handelt. Mediale Angst ist nicht mit dem Bedrohungsgefühl zu verwechseln, das mitunter angesichts fortschreitender Technologisierung empfunden wird.<sup>60</sup> Was im Medienhorror ästhetisch aufgearbeitet wird, ist nicht etwa die Angst vor der Transformation der menschlichen Spezies durch technische Innovationen – wie sie, wie Jörn Ahrens dargelegt hat, beispielsweise in Science-Fiction-Filmen ihren Ausdruck findet, wenn dort die Grenzen zwischen Menschen, anderen Lebewesen und technischen Artefakten verwischt werden.<sup>61</sup> Medienhorror-Filme sind, in den Worten Youngs, „not simply technophobic but specifically mediaphobic“.<sup>62</sup> Sie zielen auf einen Affekt ab, der spezifisch für Prozesse der Bildwahrnehmung ist und der sich nicht angesichts des medial Dargestellten, sondern des Mediums selbst einstellt. Es ist diese Angst, die im Medienhorror, um auf Blumenbergs Formulierung zurückzugreifen, „zu Furcht rationalisiert“ wird.

Auf der anderen Seite ist mediale Angst von der Angst im Allgemeinen zu unterscheiden, die eben nicht nur mediale Erfahrungen, sondern die menschliche Existenz als solche begleitet – jene Angst, die von Kierkegaard und Heidegger, von Blumenberg und Lacan in je unterschiedlicher Weise analysiert wird. Man kann von existenzieller Angst sprechen, und mediale Angst soll wie gesagt als ihr Sonderfall akzentuiert werden.

Wenn ich mich dabei primär auf Lacans Psychoanalyse stütze, dann auch deswegen, weil sich aus seinem X. Seminar ableiten lässt, dass Angst besonders dort zum Tragen kommt, wo Bilder durch technische Medien prozessiert werden. Dies soll

58 Søren Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, Übers. Hans Rochol, Hamburg: Meiner 1984, 42.

59 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 15., durchges. Aufl., Tübingen: Niemeyer 1984, 190 [§40].

60 Ebenso wenig ist sie zu verwechseln mit anderen Bedrohungsgefühlen, welche die gesellschaftlichen Reaktionen auf jedes neue Medium unweigerlich prägen und welche laut Steven Starker auf „fear of change, fear of human violence and sensuality, fear of imagination and fantasy“ beruhen. (*Evil Influences. Crusades Against the Mass Media*, New Brunswick/London: Transaction 1989, 15.)

61 Jörn Ahrens, „Der Mensch als Beute. Narrationen anthropologischer Angst im Science Fiction-Film“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 0/2009, 185-199.

62 Young, *The Cinema Dreams Its Rivals*, 197.

zum Anlass genommen werden, verschiedene Formen der im Medienhorror adressierten Angst zu unterscheiden und mit medientechnikgeschichtlichen Konstellationen zu korrelieren. Es geht also zum Beispiel um die Frage, ob sich in Filmen, die von unheimlichen TV-Apparaten handeln, eine Form medialer Angst manifestiert, die sich signifikant von jener unterscheidet, welche im Zusammenhang mit Darstellungen des Kino-Mediums beobachtet werden kann.

Eine derartige Anwendung der strukturalen Psychoanalyse ist nicht unproblematisch. Zum einen unterliegt eine mit Lacan argumentierende Medienwissenschaft schnell der Versuchung, die Medienbezüge in seinen Ausführungen zu MacGuffins zu machen, anhand derer eine Verbindung zwischen Psychoanalyse und Medientechnologie unterstellt wird, die von Lacan nicht intendiert ist und lediglich Kurzschlüsse produziert. Zum anderen begnügen sich lacanianische Filmanalysen häufig damit, psychoanalytische Theoreme anhand von Filmen zu illustrieren, ohne danach zu fragen, worin ihr heuristischer Mehrwert liegt, welche Erkenntnisse sie über Bewegtbilder ermöglichen, die ohne sie nicht gewonnen werden könnten. Die folgende Untersuchung will hingegen aufzeigen, dass die Lacansche Bild- und Angsttheorie nicht nur ein adäquates Werkzeug liefert, um das grundlegende ästhetische Verfahren des Medienhorrors zu begreifen, sondern auch, um von unterschiedlichen Ausprägungen dieses Verfahrens auf unterschiedliche Formen medialer Angst zu schließen – und anhand dieser wiederum unterschiedliche Arten medialer Subjektivierung zu identifizieren. Zu diesem Zweck ist die Lacansche Perspektive auf die psychische Disposition des Subjekts um eine Perspektive auf die subjektivierende Funktion von Dispositiven zu ergänzen.

#### 4 Dispositiv und Disposition

Das Phänomen der Subjektivierung bildet den Kern von Lacans Denken: Dieses befasst sich mit Prozessen, durch die das menschliche Subjekt als solches konstituiert wird, die es ihm etwa ermöglichen, sich als Individuum zu begreifen. Es geht um die mentale Disposition, die das Subjekt erst zum Subjekt macht.

Hier überschneiden sich die Erkenntnisinteressen der strukturalen Psychoanalyse und der Machttheorie Michel Foucaults, wobei die beiden grundverschiedene Positionen einnehmen:<sup>63</sup> Während Lacan auf die psychologischen Voraussetzungen von Subjektivierung abzielt, geht es Foucault um ihre äußeren Bedingungen, die er zum Beispiel in Gestalt moderner Diskurse und Praktiken der Kontrolle und Normierung vorfindet. Um die komplexen Formationen zu bezeichnen, die diesen zugrunde liegen, führt er den Begriff des Dispositivs ein. Dieser kann auch die

---

<sup>63</sup> Die Differenzen zwischen den beiden Ansätzen zeigen sich schon an Foucaults Kritik an der psychoanalytischen Praxis, wie er sie v.a. in *Der Wille zum Wissen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983; frz. Original: *Histoire de la sexualité, vol. 1: La volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976) formuliert. Zu der hier angelegten Engführung diskursanalytischer Argumente und psychoanalytischer Theoreme stehen seine Einwände allerdings nicht im Widerspruch.

Gesamtheit der technologischen und kultursemantischen Ebenen bezeichnen, die ein Medium ausmachen.<sup>64</sup> Er bezieht sich ganz allgemein auf, wie es in Foucaults berühmter Definition heißt,

ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze [...] umfasst.<sup>65</sup>

So dient der Begriff zunächst einmal dazu, ein zwischen disparaten Elementen gewobenes Netz zu beschreiben, das Materielles wie Immaterielles, „Gesagtes ebenso wie Ungesagtes“ einschließt.<sup>66</sup> Entscheidend ist dabei, dass die Komponenten des Dispositivs „in ein Machtspiel eingeschrieben“ sind und ihr Zusammenwirken „eine dominante strategische Funktion“ erfüllt.<sup>67</sup> Giorgio Agamben verdeutlicht dies in seiner Definition, die Foucaults Konzept fortführt und erweitert:

Als Dispositiv bezeichne ich alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern.<sup>68</sup>

Hiervon ausgehend schlägt Agamben „eine allgemeine, recht grobe Aufteilung des Vorhandenen in zwei große Gruppen oder Klassen“ vor: „einerseits die Lebewesen (oder die Substanzen), andererseits die Dispositive, von denen jene sich unabhängig gefangennehmen lassen“.<sup>69</sup> Am Schnittpunkt der beiden Klassen entsteht nichts Geringeres als das menschliche Subjekt. Es ist „das, was aus der Beziehung, sozusagen dem Nahkampf zwischen den Lebewesen und den Dispositiven hervorgeht“.<sup>70</sup> Somit ist das Dispositiv „eine Maschine, die Subjektivierungen produziert“.<sup>71</sup>

„Subjekt“ ist hier unter anderem im Sinne von „Untertan“, „Subjektivierung“ im Sinne von „Unterwerfung“ zu verstehen. Die Begriffe erschöpfen sich aber keinesfalls in diesen Bedeutungen. Dispositive sind für Agamben nicht einfach nur repressive Herrschaftsinstrumente, sondern das, was aus dem nackten biologischen Leben den Menschen als Kulturwesen formt. Ihr Ursprung liegt im „Prozess der

64 Vgl. beispielhaft Knut Hickethier, „Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells“, in: *Montage/AV* 4 (1/1995), 63-83. Die Verwendung des Dispositivbegriffs als medientheoretische Kategorie geht zurück auf Jean-Louis Baudry, „Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité“, in: *Communications* 23 (1975), 56-72; deutsch: „Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in: Claus Pias u.a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: DVA 1999, 381-404.

65 Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978, 119f.

66 Ebd.

67 Michel Foucault, *Dits et Ecrits: Schriften*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, 392-395, zit. nach Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2008, 8.

68 Ebd., 26.

69 Ebd.

70 Ebd., 27.

71 Ebd., 35.



‚Hominisierung‘, der die Tiere, die wir unter der Rubrik *homo sapiens* einordnen, ‚menschlich‘ werden ließ“.<sup>72</sup>

Agambens These hat nicht nur eine evolutions- und zivilisationsgeschichtliche Dimension. Aus psychoanalytischer Sicht folgt aus ihr, dass die Dispositive die externe Bedingung für das Entstehen der angesprochenen mentalen Disposition sind, die das Subjekt konstituiert. Allerdings ist die Kausalbeziehung zwischen Disposition und Dispositiv weniger einseitig, als es in Agambens Formulierung klingt.<sup>73</sup> Vielmehr stehen die beiden in einem wechselseitig konstitutiven Verhältnis, das auf eine Ursprungsparadoxie hinausläuft: Das Dispositiv ist die Möglichkeitsbedingung der Disposition und umgekehrt.

Am Beispiel des Panopticons lässt sich das illustrieren. Es handelt sich dabei zunächst um ein 1787 von dem englischen Philosophen Jeremy Bentham entworfenes Modell für Gefängnisbauten. Foucault sieht in ihm einen „Machtmechanismus“, der die dominante „politische Technologie“ der modernen Gesellschaft darstellt.<sup>74</sup> Das panoptische Prinzip bildet sowohl die Grundlage der staatlichen Kontrollmechanismen in Zeiten der beginnenden Industrialisierung, denen Foucault nachgeht, als auch der späteren Videoüberwachung: Ein Überwacher beobachtet eine Masse an Überwachten von einem zentralen Ort aus, ohne dass letztere ihn sehen können. Auf diese Weise wird „a sentiment of an invisible omniscience“ etabliert, wie es in einer architekturtheoretischen Arbeit zum Panopticon heißt.<sup>75</sup> Der unsichtbare aber potenziell stets anwesende Blick des Überwachers wird durch die Überwachten internalisiert, so dass die Beobachtung selbst im Grunde überflüssig wird. Die in der Psychoanalyse beschriebene Disposition des Subjekts, sich nie nur als blickendes, sondern immer auch als erblicktes zu erfahren,<sup>76</sup> kann als Produkt dieser Internalisierung betrachtet werden. Gleichzeitig ist davon auszugehen, dass panoptische Dispositive ihre Wirkung erst auf Grundlage dieser Disposition entfalten können: Das Gefühl, lückenloser Observation ausgesetzt zu sein, können sie nur deswegen hervorrufen, weil das Subjekt ohnehin die Tendenz hat, stets die Anwesenheit eines omnipräsenten Blicks zu vermuten.

Das so umrissene wechselseitig konstitutive Verhältnis von Dispositiv und Disposition<sup>77</sup> ist für die Untersuchung von Medienhorror-Filmen von zentraler Be-

72 Ebd., 30.

73 Vgl. auch Links Unterscheidung zwischen disponierter und disponierender Subjektivität, die ebenfalls von Foucaults Dispositivbegriff ausgeht und die einseitige Kausalität relativiert, welche ihn vermeintlich auszeichnet. (Jürgen Link, „Dispositiv und Interdiskurs. Mit Überlegungen zum Dreieck Foucault – Bourdieu – Luhmann“, in: Clemens Kammler/Rolf Parr (Hg.), *Foucault in den Kulturwissenschaften. Eine Bestandsaufnahme*, Frankfurt a.M.: Synchron 2006, 219-238.)

74 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, 264.

75 Silke Berit Lang, *The Impact of Video Systems on Architecture*, Diss. ETH Zürich, 2004, <http://e-collection.ethbib.ethz.ch/view/eth:27743> (Stand: 11.12.2015), 53.

76 Vgl. etwa Ruhs, *Lacan*, 119: „Unbewusst sucht das Subjekt in dem, was ihm zu sehen gegeben wird, den Blick.“

77 Vgl. dazu ausführlicher Florian Leitner, „Dispositiv und Disposition“, in: Julius Othmer/Andreas Weich (Hg.), *Medien – Bildung – Dispositive. Beiträge zu einer interdisziplinären Medienbildungsforschung*, Wiesbaden: Springer VS 2015, 59-70.

deutung. Denn wie sich zeigen wird, geraten in ihnen sowohl dispositive als auch dispositionelle Aspekte von Bildmedien in den Blick – vor allem die technischen Eigenschaften medialer Apparate als externe und die mediale Angst als interne Bedingung der Bildwahrnehmung und der durch sie ermöglichten Subjektivierung.

## 5 Die Wasserscheide des Elektronischen

Wenn die unterschiedlichen Ausprägungen medialer Angst, die sich am Medienhorror beobachten lassen, in Zusammenhang mit medientechnischen Aspekten gebracht werden, dann stellt nicht die Umstellung vom Analogen zum Digitalen die entscheidende Schwelle dar. In der Perspektive des Medienhorrors ist es nicht etwa „der Übergang von einem weitgehend analogen Medium wie dem Film zum digitalen Fernsehbild“, der, wie Friedrich Kittler formuliert, die „optische Wahrnehmung verändert oder revolutioniert“.<sup>78</sup> Vielmehr ist es die Ablösung von fotografischen und kinematografischen Verfahren visueller Repräsentation, die auf Fotochemie und Mechanik beruhen, durch elektronische Prozesse. In diesem Zusammenhang wäre nicht, wie bei Thomas Elsaesser und Malte Hagener, zu sprechen von einer „Wasserscheide des Digitalen, die es erforderlich macht, Fragen nach Epistemologie und Ontologie des ursprünglich mechanisch generierten und heutzutage digital formbaren Bildes neu zu stellen“,<sup>79</sup> sondern bereits von einer Wasserscheide des Elektronischen.<sup>80</sup>

Dabei darf nicht vergessen werden, dass elektronisch nicht gleich elektrisch ist. Bereits Filmprojektoren arbeiten in der Regel mit Elektrizität. Gleichzeitig ist diese „die Bedingung für das digitale Bild“, wie Beat Wyss betont.<sup>81</sup> Für ihn ist Elektrizität „das technische Leitfossil, in dem die zeitgenössischen Denkformen konfiguriert sind“,<sup>82</sup> durch das somit Denk- und Technikgeschichte miteinander verwoben sind, und zwar bereits ab dem späten 19. Jahrhundert. Betrachtet man jedoch den Medienhorror, das heißt die phantasmatische Kehrseite der Denkgeschichte, so stellt man fest, dass dort die Elektrizität erst im Zusammenhang mit elektronischen

78 Friedrich Kittler, *Optische Medien*, Berlin: Merve 2002, 45f.

79 Thomas Elsaesser/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, 215.

80 Die Bedeutung dieser Wasserscheide des Elektronischen für das Universum der Bewegtbilder wird auch durch die übliche ungenaue Terminologie vernebelt: Da es die fotochemisch beschichtete Oberfläche ist, die den Filmen ihren Namen gibt, müsste für elektronisch produzierte Bewegtbilder streng genommen eine neue Bezeichnung eingeführt werden, statt von „Video-“ oder „digitalen Filmen“ zu sprechen. Präziser kann im Englischen formuliert werden: Hier lassen sich verschiedene Bewegtbild-Formen – elektronisch oder nicht – zur Gruppe der *movies* zusammenfassen. Die *films* auf fotochemischer Basis bilden dann lediglich eine Untergruppe der *movies*. Diese Terminologie findet sich etwa in D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge/London: Harvard University Press 2007.

81 Beat Wyss, *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln: DuMont 1997, 20. 82 Ebd.

Medien wie Fernsehen und Video ins zentrale Blickfeld rückt. Das dürfte damit zusammenhängen, dass die Bilder als solche in der Kinematografie noch jenseits der Elektrizität verbleiben. Sie werden durch elektrisches Licht zur Erscheinung gebracht und durch Elektromotoren in Bewegung versetzt, gehen aber selbst noch nicht im „unsichtbaren Blitz der Elektrizität“<sup>83</sup> auf. Erst durch elektronische Medien werden sie als elektrische Spannung und elektromagnetische Schwingung gespeichert und übertragen, werden verwandelt in jenes „Nichts, das zugleich Energie ist“.<sup>84</sup>

Dieses Nichts und das Unheimliche, das hineininterpretiert werden kann, dient dem Film als Anknüpfungspunkt für neuartige Medienhorror-Phantasien, in denen andere Formen medialer Angst und medialer Subjektivierung aufscheinen. Diesen Zusammenhang will die Untersuchung herausarbeiten. Auf diese Weise soll eine Dimension des Medienwandels erforscht werden, die jenseits medienpragmatischer Verschiebungen liegt. Konkreter gesprochen: wenn die gesellschaftliche, ideologische Funktionen von Bildern, die durch sie ermöglichte Subjektivierung, durch elektronische Technologien neu definiert wird, dann nicht nur weil diese Technologien neue Produktions- und Rezeptionsstrategien ermöglichen, weil nun zum Beispiel bewegte Bilder in Echtzeit übertragen und auch zu Hause konsumiert werden können, sondern auch weil sie mit anderen Phantasien und Ängsten korreliert sind.

## 6 Aufbau

Die Untersuchung gliedert sich in drei Teile, die aus je drei Kapiteln bestehen. Im ersten Teil steht das ästhetische Verfahren im Mittelpunkt, das Medienhorror-Filmen zugrunde liegt. Dieses wird im *I. Kapitel* ausgehend vom Horrorfilm im Allgemeinen bestimmt. Hierzu werden die von dessen Publikum erlebten Bedrohungsgefühle in mediale Angst und mediale Furcht unterteilt. Letztere bezeichnet die ästhetische Erfahrung einer Bedrohung, die ihren Ursprung in der filmisch dargestellten Welt hat. Als mediale Angst wird hingegen jenes Bedrohungsgefühl gefasst, das von der filmischen Darstellung als solcher ausgeht. Im Medienhorror, so lautet die daran anschließende These, wird mediale Angst als Furcht erfahrbar.

Das *II. Kapitel* dehnt den Begriff der medialen Angst von Horrorfilmen auf Bildphänomene im Allgemeinen aus. Es baut vor allem auf Lacans X. Seminar auf und arbeitet heraus, dass Angst für Lacan eine existenzielle Erfahrung ist, die sich unter anderem an Bildern aktualisiert und auf einem Blickparadigma beruht: Im Bild wird ein ort- und subjektloser Blick spürbar, der Angst auslösen kann. Insbesondere Bewegtbild-Medien weisen eine Affinität zu dieser medialen Angst auf.

Im *II. Kapitel* wird auch der Begriff des medialen Anderen eingeführt. Er bezeichnet den Ort, den das Bildmedium in der Psyche der Betrachter besetzt. Das

---

83 Ebd.

84 Ebd.

*III. Kapitel* beschäftigt sich damit, in welcher Gestalt dieses Andere im Medienhorror-Film erscheint. Es lassen sich zunächst einmal zwei Formen beobachten: Flecken im filmischen Bild, die für Lacan Spuren des verborgenen Blicks des Anderen sind, sowie Filmfiguren, die das mediale Andere repräsentieren. An diesen Figuren zeigt sich die Doppelperspektive des Medienhorror: Metaphorisch verweisen sie sowohl auf die internen, dispositionellen Bedingungen medialer Subjektivierung als auch auf deren externe, dispositive Bedingungen.

Auf Grundlage dieser Doppelperspektive werden im Medienhorror unterschiedliche Modi medialer Subjektivierung beobachtbar. Im zweiten und dritten Teil wird dies demonstriert, indem kapitelweise auf prototypische Medienhorror-Szenarien eingegangen wird. Dabei werden ausgewählte Filmbeispiele, die das jeweilige Szenario entfalten, in chronologischer Abfolge betrachtet. Überdies wird auf literarische Vorläufer verwiesen, in denen die den Szenarien zugrunde liegenden Motive präfiguriert sind. Exkurse zu Arbeiten aus der Medienkunst illustrieren, inwiefern die Variationen der Topoi des Medienhorror mit allgemeineren medienkulturellen Verschiebungen zusammenhängen. Durch die Filmbeispiele, die bis in den Stummfilm des Deutschen Expressionismus zurückreichen, wird der historische Fokus im zweiten und dritten Teil erweitert. Der erste Teil geht hingegen vor allem auf zeitgenössische Filme seit der Jahrtausendwende ein, die dem nordamerikanischen, europäischen und ostasiatischen Kino entstammen – womit die globalen Zentren der aktuellen Medienhorror-Filmproduktion benannt sind.

Was die prototypischen Medienhorror-Szenarien angeht, aus denen sich die Kapitelstruktur des zweiten und dritten Teils ergibt, lassen sich generell sechs solcher Szenarien identifizieren:

- Totenbilder: Die Geister Verstorbener schreiben sich in Bildmedien ein.
- Geraubte Schatten: Menschen begegnen durch Bildmedien unheimlichen Doppelgängern.
- Lebendige Bilder: Bilder erwachen zum Leben, oder die in ihnen dargestellten Figuren werden lebendig und treten aus dem Medium heraus.
- Todesbilder: Bildmedien zeichnen den Moment des Sterbens auf und erlangen auf diese Weise Herrschaft über den Tod.
- Virale Visualität: Bildmedien fügen ihren Betrachtern körperliche Verstümmelungen zu oder sind Ausgangspunkt viraler Ansteckung.
- Immersion: Bildmedien saugen Menschen gegen deren Willen ein oder hüllen sie ohne ihr Wissen in eine künstliche Realität.

Diese Szenarien bilden keine Taxinomie, mit der sich ganze Filme eindeutig zuordnen ließen. Denn diese beziehen häufig Elemente verschiedener Szenarien ein. Allerdings kann man zwei Gruppen unterscheiden: In den Szenarien über Totenbilder, geraubte Schatten und lebendige Bilder tauchen in der Regel personale Verkörperungen des medialen Anderen auf. Sie rücken im zweiten Teil in den Mittelpunkt (mit Ausnahme der bereits im III. Kapitel behandelten Todesbilder). In den restlichen Szenarien hingegen wird das Andere lediglich über unheimliche so-

matische Effekte adressiert, die es bei den Mediennutzern hervorruft. Mit ihnen befasst sich der dritte Teil.

Im Anschluss an das *IV. Kapitel*, in dem es um Filme über Menschen geht, denen unheimliche mediale Doppelgänger begegnen, und das *V. Kapitel*, in dessen Zentrum Filme über lebendige Bilder stehen, arbeitet das *VI. Kapitel* heraus, dass bei diesen Beispielen mediale Angst dadurch als Furcht erfahrbar wird, dass ein ortloser Blick innerhalb der filmischen Welt verortet wird – dass sie somit auf dem von Lacan benannten Blickparadigma beruhen. Gleichzeitig lässt sich aber im Medienhorror ein zweites Angstparadigma beobachten, das im VI. Kapitel vorläufig als Ergriffen-Werden – in Abgrenzung von einem Erblickt-Werden – umschrieben wird. Es manifestiert sich vor allem in den Szenarien, die im dritten Teil behandelt werden: in den Todesbildern (*VII. Kapitel*), der viralen Visualität (*VIII. Kapitel*) und der als bedrohlich erlebten Immersion (*IX. Kapitel*). Im IX. Kapitel wird es präziser als Immersionsparadigma bestimmt. In diesem tritt, wie abschließend herausgearbeitet wird, nicht nur eine andere Form medialer Angst, sondern auch ein anderer Modus medialer Subjektivierung hervor, der vor allem an elektronische Bildmedien gekoppelt ist.

