



# Schaulust und Horror Soziokulturelle Perspektiven auf PEEPING TOM

Thomas Ballhausen

## Perversionen

Die Geschichte des Kinos und des Films ist mindestens ebenso sehr eine Geschichte des Schreckens (und der damit verbundenen Schaulust) wie sie eine Geschichte des Dokumentarischen zu sein scheint. Es sind die außergewöhnlichen Körper und deren Bewegungen, die das Publikum zu allen Zeiten faszinierten, schockierten und zum Schauen und Sehen lockten. Besonders das Genre des Horrorfilms ist mit diesem zentralen Aspekt des Kinos besonders deutlich verbunden. Als historisches Phänomen ist dieses Genre stark mit den jeweiligen gesellschaftlichen, ästhetischen und sozialgeschichtlichen Rahmenbedingungen verflochten.

Das Erzeugen der den Horror bestimmenden Atmosphäre ist durch eine ästhetische Axiomatik und damit verbundene Bausteine gewährleistet. So integriert der Horrorfilm fundamentale Ängste sowie das Verbotene und Tabuisierte in seine Handlungsmuster, die Figuren sind mit einem gewissen Identifikationspotential versehen und – vor allem in letzter Zeit – sind auch wieder die Orte, an denen der Horror stattfindet, von Bedeutung. Angesiedelt an diesen fixen Orten, an denen sich dann in der Folge die entsprechenden Räume entfalten, findet sich auch die Schaulust des Publikums, die sich vor allem auf Körper ausrichtet. Diese Lust am Sehen des Neuen, Befremdlichen und Schrecklichen hat durch die historischen Prozesse der Zivilisierung und Internalisierung eine Verdrängung erfahren, ohne zum Verschwinden gebracht werden zu können. Natürlich sind neben den verschiedensten Erfahrungen und Bewertungen dieses besonderen Sehens in den unterschiedlichen Gesellschaften auch die Transformationen zu beachten, die dieses lustbetonte Blicken von der frühneuzeitlichen Augenzeugenschaft über die Sublimierungsprozesse des 18. und 19. Jahrhunderts hin bis zu den Seh-Erfahrungen unserer Gesellschaft durchgemacht hat. Das Vorhandensein dieses Sehens, das an neue, mediale Kanäle gekoppelt ist, bleibt dabei aber unbestreitbar und ist – hier sind sich filmischer Horror (reel horror) und militärische Propaganda (real terror) sehr nahe – immer auch an Fragen der Legitimation geknüpft. Der aufgeklärte Schrecken im Sinne der Rationalisierungsschübe des 18. Jahrhunderts brachte eine Entmystifizierung mit sich, die, kaum hatte sie sich durchgesetzt, auch schon wieder Bewegungen der Absetzung und der Differenzierung mit sich zog und auch auslöste.

Das Sprechen und Schreiben über Körper ist jedoch stets vorbelastet, nicht zuletzt auch durch traditionelle Gebundenheiten, Tabuisierungen und Konventionen, durch rationale und sprachliche Diskurse der Gesellschaft. Und nicht zuletzt hängt an jedem Menschen auch sein Körper: Man ist streckenweise an den eigenen Körper ausgeliefert, gebunden durch das Dilemma, eben einen solchen Körper zu haben und zugleich dieser auch zu sein. Besagte dualistische Zwickmühle mag problematisch wirken können, die ist aber gewiss nicht zwingend so,

ermöglicht eine transgressive Überschreitung normierter Grenzen die Problematisierung – nicht zuletzt auch im Medium Film: »Es ist nicht immer der Körper selbst, der abseits von Symptomen spricht, er ist redend durch u.a. auch Filme und Texte, die – mal mehr, mal weniger – deutliche Auskünfte erteilen. Das Reden, Schreiben und Schreien (denn ohne dies geht es beim Körper, insbesondere beim Körper im Kontext des Horrors eher selten ab) ist nicht allein auf die biologischen Elemente beschränkt, vielmehr ist, darauf aufbauend, die Verbindung mit kulturellen Kontexten von Bedeutung. Der Körper, ganz allgemein, und der Leib, also das Lebendige schlechthin, dienen mal als Punkt, mal als Schnittfläche, in der sich Wissen, Macht und Sprache kreuzen. Durch ihr beständiges, schneidiges Drängen, wird der Korpus in Teile zergliedert, und diesen fokussierten Elementen wird eine neue, höhere Bedeutung zugewiesen. Das Körperliche, die Körperlichkeiten und physischen Befindlichkeiten, die mit der verpönten Zerlegung verkoppelte Verselbständigung mancher Teile, ist keineswegs ein Unkenntlichmachen, sondern vielmehr eine Zusatzhandlung, eine Geste der Verdeutlichung und des Hervorstreichens.«

Das voyeuristische auf den Körper ausgerichtete Sehen, wie es uns im hier verhandelten Beispiel PEEPING TOM mit seinem schau- und mordlustigen Protagonisten Mark Lewis begegnet, findet seine theoretische Entsprechung in den Schriften von Sigmund Freud. Die Perversion, die wortwörtliche Verdrehung, findet in seinen »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie« eine ausführliche Erwähnung. Im Kapitel über die »Abweichungen vom Bezug auf das Sexualziel« findet sich folgende Definition:

»Als normales Sexualziel gilt die Vereinigung der Genitalien in dem als Begattung bezeichneten Akte, der zur Lösung der sexuellen Spannung und zum zeitweiligen Erlöschen des Sexualtriebes führt (Befriedigung analog der Sättigung beim Hunger). Doch sind bereits am normalsten Sexualvorgang jene Ansätze kenntlich, deren Ausbildung zu den Abirrungen führt, die man als Perversionen beschrieben hat. Es werden nämlich gewisse intermediäre (auf dem Wege zur Begattung liegende)

Beziehungen zum Sexualobjekt, wie das Betasten und Beschauen desselben, als vorläufige Sexualziele anerkannt. Diese Betätigungen sind einerseits mit Lust verbunden, andererseits steigern sie die Erregung, welche bis zur Erreichung des endgültigen Sexualzieles andauern soll. [...] Hiermit sind also Momente gegeben, welche die Persionen an das normale Sexualleben anknüpfen lassen und auch zur Einteilung derselben verwendbar sind. Die Persionen sind entweder a) anatomische Überschreitungen der für die geschlechtliche Vereinigung bestimmten Körpergebiete oder b) Verweilungen bei den intermediären Relationen zum Sexualobjekt, die normalerweise auf dem Wege zum endgültigen Sexualziel rasch durchschritten werden sollen.«

Dabei gilt ihm aber das Betasten, so Freud in seiner Terminologie des Sexuellen und seiner Abweichungen, als graduell weniger pervers als die voyeuristische Schaulust. Freud hierzu:

»Ein gewisses Maß von Tasten ist wenigstens für den Menschen zur Erreichung des normalen Sexualzieles unerlässlich. Auch ist es allgemein bekannt, welche Lustquelle einerseits, welcher Zufluß neuer Erregung andererseits durch die Berührungsempfindungen von der Haut des Sexualobjekts gewonnen wird. Somit kann das Verweilen beim Betasten, falls der Sexualakt überhaupt nur weiter geht, kaum zu den Persionen gezählt werden. Ähnlich ist es mit dem in letzter Linie vom Tasten ableitenden Sehen. Der optische Eindruck bleibt der Weg, auf dem die libidinöse Erregung am häufigsten geweckt wird [...]. Ein Verweilen bei diesem intermediären Sexualziel des sexuell betonten Schauens kommt in gewissem Grade den meisten Normalen zu [...]. Zur Persion wird die Schaulust im Gegenteil, a) wenn sie sich ausschließlich auf die Genitalien einschränkt, b) wenn sie sich mit der Überwindung des Ekels verbindet (Voyeurs: Zuschauer bei den Exkretionsfunktionen), c) wenn sie das normale Sexualziel, anstatt es vorzubereiten, verdrängt.«

Bemerkenswert ist dabei die Verbindungslinie, die Freud in den folgenden Ausführungen vom Tasten zum Sehen, vom Taktilem zum Optischen zieht. Das Auge gilt ihm als erogene Zone, die bei der entsprechenden Persion quasi eine abweichende Sensibilisierung aufweist:

»Der Bedeutung der erogenen Zonen als Nebenapparate und Surrogate der Genitalien tritt unter den Psychoneurosen bei der Hysterie am deutlichsten hervor, womit aber nicht behauptet werden soll, daß sie für die anderen Erkrankungsformen geringer einzuschätzen ist. Sie ist hier nur unkenntlicher, weil sich bei diesen (Zwangsneurosen, Paranoia) die Symptombildung in Regionen des seelischen Apparates vollzieht, die weiter ab von den einzelnen Zentralstellen für die Körperbeherrschung liegen. Bei der Zwangsneurose ist die Bedeutung der Impulse, welche neue Sexualziele schaffen und von erogenen Zonen unabhängig erscheinen, das Auffälligere. Doch entspricht bei der Schau- und Exhibitionslust das Auge einer erogenen Zone, bei der Schmerz- und Grausamkeitskomponente des Sexualtriebes ist es die Haut, welche die gleiche Rolle übernimmt [...].«

## Voraussetzungen

Ende der Fünfziger Jahre befand sich die deutsche Filmwirtschaft in einer unübersehbaren Krise: Ab 1956 gingen sowohl Besucherzahlen als auch die Anzahl der produzierten Titel kontinuierlich zurück. Mit Firmenfusionen, wie etwa der Elefantenhochzeit zwischen der damals schwer angeschlagenen Ufa und der Deutschen Filmhansa, wollte man den veränderten Trends in der Mediennutzung entgegenwirken. Wie andere Kollegen auch versuchte Karlheinz Böhm diese für ihn missliche Lage zu seinem Vorteil zu nutzen und den dauerhaften Sprung ins Ausland, wenn möglich in die USA, zu meistern. Sein Weg führte ihn aber vorerst nach England, wo er mit Michael Powell den inzwischen zum Kultfilm avancierten PEEPING TOM (1959) drehte.

Karlheinz Böhm war im deutschen Sprachraum durch seine Arbeiten nach und nach auf ein gewisses Rollenrepertoire festgeschrieben worden; besonders die SISSI-Trilogie (1955-57) hatte zur Etablierung eines unflexiblen Klischees beigetragen: So erschien er als adretter, idealer Partner, der stets charmant und aufmerksam war. Diese Filme, die in ihren Aussagen sicherlich mehr über die Zeit ihrer Produktion als über die dargestellte historische Epoche aussagen und doch als handwerklich gut gemachte Unterhaltungswerke verstanden werden sollten, konnte Böhm ab PEEPING TOM einen neuen Entwurf entgegensetzen. Mit der Darstellung eines filmbesessenen Mörders, der sich rein äußerlich nicht vom bisher dargestellten Schwiegermüttertraum unterschied, gelang ihm ein notwendiger Bruch und der (Wieder)Einstieg in das engagierte, anspruchsvolle Kino. Die spannungsgeladenen Verhältnisse zwischen den Geschlechtern, zwischen geglätteter Oberfläche und chaotischer Innenperspektive, konnten eben deshalb so gelungen dargestellt werden, da er auf seinen sicheren, dem Publikum vertrauten Stil zurückgreifen konnte – um diesen dann gänzlich umzuwerten. Unter der perfekten Bürgermaske wurde plötzlich der potentielle Alptraumgatte erkennbar, wie er später in Rainer Werner Fassbinders MARTHA (1973) besonders deutlich hervortreten sollte. Die Zäsur mit dem vorgefertigten Bild vom Schauspieler Karlheinz Böhm hatte aber, neben ersten Vorzeichen in dieser Richtung in TOO HOT TO HANDLE (1959), sicherlich PEEPING TOM gebracht. Zwar verschafften Böhm seine Engagements in England den ersehnten Sechsjahresvertrag mit MGM, der erhoffte Welterfolg durch PEEPING TOM blieb aber aus. So erinnert sich der Schauspieler folgendermaßen an die katastrophale Premiere des Streifens im vornehmen Londoner Plaza-Kino:

»Michael Powell und ich erschienen im Smoking wie alle Gäste, darunter viele hochgestellte Persönlichkeiten und Adel. Während der Film lief, herrschte Totenstille im Kino. Kurz vor Schluß verließen wir den Saal. Strahlender Laune und in Erwartung der Ovationen stellten wir uns am Fuße der Wendeltreppe auf, von der das illustre Publikum herabsteigen würde. Wir rückten ein wenig in die Ecke, plauderten vergnügt und waren

gespannt. Doch als der Film zu Ende war, hörten wir keinen Applaus. Es blieb totenstill. Die Türen gingen auf, und die Leute kamen heraus. Mit verstörten Gesichtern.«

Grußlos schritten die empörten Gäste an ihnen vorbei, ohne ihnen auch nur einen Blick zu schenken. Das Publikum von 1960 war von eben diesem Film verstört, vor den Kopf gestoßen – und wohl auch in seiner Rolle als Zuschauer ertappt worden. Die britischen Kritiken waren verheerend; so gelangte etwa Derek Hill in seiner Besprechung für die »Daily Tribune« zu folgendem Schluss: »Die einzig wirklich befriedigende Art und Weise, PEEPING TOM zu beseitigen, wäre, ihn zusammenzukehren und schnell die nächste Toilette runterzuspülen. Selbst dann würde [aber] der Gestank zurückbleiben.« Die harte Wortwahl des zitierten Kritikers kann stellvertretend für die zeitgenössische Rezeption stehen, die damit für entsprechend geringe Besucherzahlen sorgte. Nach nur fünf Spieltagen wurde der Film von den Verleihern wieder aus dem Programm genommen. Für den Regisseur Michael Powell, der bis zu diesem Zeitpunkt schon mehr als vierzig Filme gedreht hatte und als angesehenere Vertreter des Musikfilms zu besonderem Ansehen gekommen war, bedeutete dies das vorläufige Ende seiner Karriere.

### »Niedrigste Instinkte«

Auch der Sprung in den deutschen Sprachraum, wo der Film in gekürzter Fassung unter dem Titel AUGEN DER ANGST lief, brachte dem Werk nicht mehr Verständnis, insbesondere bei Böhms bereits erwähnter filmischer Vorgeschichte: Schon sein erster in England gedrehter Film, TOO HOT TO HANDLE, wo er an der Seite von Christopher Lee und Jayne Mansfield

unter der Regie von Terence Young mitgewirkt und einen französischen Journalisten dargestellt hatte, der im Londoner Rotlichtmilieu recherchierte, verstörte die deutschsprachige Filmkritik. In einer recht unmissverständlich nach Zensur verlangenden Kritik des deutschen »Film-Dienstes« – der den Film mit der Bewertung »Abgelehnt. Der Film zersetzt christliche Grundanschauungen in Glaube und Sitte« einstuft – heißt es unter anderem: »Mit seiner zynischen Betonung von Brutalität, Sadismus, >Sex< und Begierde spricht dieser Film nicht nur der christlichen Lebensauffassung Hohn. Bewußt wird jede sittliche Norm zugunsten grober Nervenkitzelei und aufdringlicher Schamlosigkeit umgangen. Was der Film sich im Dialog kurz einmal als moralisches Alibi zugesteht, ist nichts anderes als ein Schöppchen von jener bonbonfarbenen Gefühlssoße, mit der das ganze bis zum Erbrechen eingedickt bleibt. Auch der katholische Priesterrock wird als wirksames Ganovenrequisit nicht verschmäht. Angesichts der eindeutigen >Schönheits-Shows< mit ihrem Appell an niedrigste Instinkte fragt man verärgert nach dem Sinn der FSK.«

Für PEEPING TOM hagelte es erneut schlechte Kritiken, die im besten Falle noch die akzeptable Qualität der Schauspieler erwähnte, ansonsten aber kaum Vorzüge in diesem Werk ausmachen wollte. Berichtete die »Österreichische Film und Kino Zeitung« anlässlich der Aufführung von AUGEN DER ANGST in Wien 1961 noch relativ neutral von einem »der ungewöhnlichsten Filme [...], der je in den britischen Studios gedreht wurde« , finden sich in den einschlägigen deutschsprachigen Zeitschriften deutlich härter formulierte Kritiken. Als vergleichsweise konstruktiv kann noch die Besprechung gelten, die in der Zeitschrift »Evangelischer Film-Beobachter« erschien. Dort heißt es u.a.: »Was hat sich Michael Powell eigentlich bei diesem Film gedacht? Er hat ihn streckenweise spannend inszeniert und Hellers Farbfotografie imponiert und trotzdem ist es kein guter Film geworden. Gute Einzelszenen und Bilder fallen auseinander oder langweilen, wenn die Gesamtkonzeption nur ein schon dutzendfach abgedrehtes Muster ist. Überdrehen hilft da auch nicht mehr (etwa bei den Mordaufnahmen). Es wirkt nur peinlich, wenn Powells Star [...] Moira Shearer hier ein einziges Mal tanzen darf, ehe Karlheinz Böhm ihr das



Bein seines Fotostativs in den Hals bohrt. Das Ergebnis sind farbige und bewegliche Comic Strips für große Leute. [...] Zu platt verstandene Psychologie und ein schlechtes Drehbuch verhinderten, daß aus dem spannenden auch ein erörternswerter Film wurde. Es lohnt nicht.«

Der von der Katholischen Filmkommission für Deutschland herausgegebene »Film-Dienst« enthielt eine Kritik, die eine filmhistorische Kontextualisierung des Werks zu seinen Ungunsten, also einen simplen Rückzug auf den gesicherten Kanon, unternahm und Karlheinz Böhm erneut dezidiert attackierte: »Erst kürzlich noch bescherte uns der englische Film den Schundfall eines kriminellen Modefotografen [...]. Jetzt ist es unser sanftäugiger Karlheinz Böhm, der nach seinem unseligen englischen >Zu-heiß-zum-Anfassen<-Debut [...] unter beträchtlichen mimischen Anstrengungen solchem Schmutzgewerbe nachgeht. [...] Ohne Rücksicht auf Verluste hat es die Regie zu billigsten Grusel- und Schauereffekten [...] gebracht. Die Koppelung von lüsternem Schrecknis, erotischem Gezitter, Nervenkitzel und ausgespielten Einzelheiten spricht dem Anspruch des Regisseurs, der Film sei ‚eine psychoanalytische Reportage für ein intelligentes Publikum‘, Hohn. Wie das Abnorme, unter Ausschluß von selbstzweckhaften Widerlichkeiten, künstlerisch und soziologisch aufschlußreich durchleuchtet werden kann, bewies uns Fritz Langs Filmklassiker >M< [...]. Hier aber schwärt unter all der formalen Politur der Schmutz nur zu Schauzwecken.«

Auch das österreichische Pendant »Filmschau. Organ der Katholischen Filmkommission für Österreich« verband Kritik mit persönlicher Attacke. In diesem Fall war es der Drehbuchautor Leo Marks, der als Zielscheibe erhalten musste: »Man hat beim Sehen dieses Films den Eindruck, daß der Autor über eine ebenso krankhafte Phantasie verfügt wie sein Held. Es gehört schon ein guter Magen für menschliche Perversionen dazu, um diese schmutzige Geschichte verdauen zu können. Der zusätzliche Aufwand an teilweise guten Schauspielern, Farbe und Breitwand ist bei diesem geistigen Abtritt absolut überflüssig. [...] Wegen krasser Spekulation auf niedrigste Instinkte: Abzuraten.«

## Späher

Michael Powells Arbeit, die in ihrer Schonungslosigkeit, ihrer Selbstreflexion des Mediums und der zum Einsatz kommenden skurrilen Komik – denn PEEPING TOM ist nicht zuletzt auch ein ungemein witziges Werk – weder dem Erwartungshorizont noch dem zeitgenössischen Geschmack des Publikums entsprach, war am immer noch spürbaren Vorwurf, als Beobachter der Szenerien mitgemeint und auf sich selbst zurückgeworfen zu sein, gescheitert. Erst die Erwähnung des Films durch Paul Schrader und Joseph McBride sowie die von Martin Scorsese betriebene Aufführung auf dem New Yorker Filmfestival 1979 ermöglichte eine Wiederentdeckung dieses Films für ein breiteres Publikum und seine sichere Etablierung als fixe Bezugsgröße in den Genres des Horror- und Thrillerfilms. Der zentrale Wert von PEEPING TOM spiegelt sich retrospektiv betrachtet dabei aber nicht nur in Arbeiten von Alfred Hitchcock, Brian de Palma, Martin Scorsese, David Lynch oder Abel Ferrara. Besonders deutlich wird das Fortwirken dieser am Körper festgemachten, einer Abjekt-Ästhetik verpflichteten Erzählweise im oft unterschätzten, politisch kritischen Horrorfilm der Siebziger und Achtziger Jahre wie etwa Wes Cravens THE LAST HOUSE ON THE LEFT (1972), John Carpenters HALLOWEEN (1978) oder dem nicht minder (medien)reflexiven VIDEODROME (1983) des Kanadiers David Cronenberg.

Die Arbeit von Regisseur Powell und Drehbuchautor Marks – der während des Zweiten Weltkriegs mit der Dechiffrierung feindlicher Codes betraut war und sich einiges dieser kryptographischen Arbeit für sein labyrinthisches Schreiben bewahrt haben dürfte – ist in diesem speziellen Fall besonders deutlich der Idee der Warburg'schen Pathosgesten, also

einem sich fortschreibenden Vorrat bildhafter Motive, verpflichtet. Deutlichster Beleg hierfür ist – neben der Darstellung des Apostel Thomas beim bohrend-taktilen Beschauen des wiederauferstandenen Jesus' durch Caravaggio, der eine ganz eigene Kategorie von Peeping Tom darstellt – wohl die Wahl des Filmtitels, der nur sehr unscharf als Voyeur übersetzt werden kann: »Der Begriff ‚Peeping Tom‘ geht auf die alte Sage um Lady Godiva zurück. Leofric, Gemahl Lady Godivas, hatte im 11. Jahrhundert den Einwohnern Coventrys für ein schweres Verbrechen eine hohe Geldbuße auferlegt und weigerte sich trotz inständigen Bittens seiner Gemahlin, die Buße zu erlassen. Er wolle den Einwohnern von Coventry nur verzeihen, wenn Godiva völlig nackt durch die Stadt ritte. Diesen Scherz nahm Godiva wörtlich; nur mit ihrem langen Haar bekleidet, ritt sie durch die Stadt. Den Einwohnern war es bei Todesstrafe verboten, sich auf der Straße oder an den Fenstern zu zeigen. Nach einer Ballade aus dem 17. Jahrhundert soll sich ein Schneider oder Bäcker namens Tom diesem Verbot widersetzt und das Schauspiel beobachtet haben, was prompt zu seiner Hinrichtung führte. Ein ‚Peeping Tom‘ ist daher in allen englischsprachigen Ländern ein heimlicher Späher.«

## Schreckensarchiv

PEEPING TOM erzählt die Geschichte des schüchternen Kameramannes Mark Lewis, der nachts seinen eigenen filmischen (Alp)Traum lebt und realisiert. Als Kind permanent von seinem Vater, einem faschistoid gezeichneten Biologen, observiert, führt er nun unter mörderischem Vorzeichen die ererbte Aufgabe der Erforschung der Angst weiter – ganz geprägt vom Trauma, das ihn nun gänzlich ausmacht:

»[Das Trauma ist ein] Ereignis im Leben des Subjekts, das definiert wird durch seine Intensität, die Unfähigkeit des Subjekts, adäquat darauf zu antworten, die Erschütterung und die dauerhaften pathogenen Wirkungen, die es in der psychischen Organisation hervorruft. Ökonomisch ausgedrückt, ist das Trauma gekennzeichnet durch ein Anfluten von Reizen, die im Vergleich mit der Toleranz des Subjekts und seiner Fähigkeiten, diese Reize psychisch zu bemeistern und zu bearbeiten, exzessiv sind.«

Nicht weniger exzessiv sind die Auswirkungen auf den Protagonisten in PEEPING TOM. Unter Zuhilfenahme einer um einen Parabolspiegel und ein Stillet erweiterten Kamera versucht Lewis sich, neben der Ablichtung weiblicher Akte, um die in diesem Fall klar fetischisierte Fixierung der größten Furcht: der Angst vor dem Tod. Der Rückgriff auf etwas Einfaches und Erschreckendes – eben das reflektierte Gesicht der Opfer im Moment ihres Sterbens – soll dem beobachtenden, mordenden Auge schließlich das eine, ersehnte Bild bringen, das den erwähnten, zur Wiederholung vorliegenden Motivvorrat erweitert und das Archiv der Angst- und Todesbilder vervollständigt:

»Das Wesen des Kinos wäre es demnach, die rationalen Phänomene so zu intensivieren, dass in gewissem Sinn eine zusätzliche Reinheit zutage tritt. Auf diese Weise würde man an den mythologischen Bestand der Menschheit anknüpfen, nicht durch irgendeinen hochtrabenden Appell an das Märchenhafte, sondern einfach indem man das Bild hervorhebt.«

Die erwähnte Spiegelung schließlich bringt etwas wie eine Individualisierung der von Freud beschriebenen Perversion für den Fall Mark: »Marks ganz spezifische Perversion besteht [...] nicht nur in dem Verweilen auf dem Blick, in seiner Sexualisierung des Blickes. Auch bezieht sie sich nicht allein auf die Transformation von Blicken in Töten. Sie erhält vor allem die Hinzufügung eines Blickwechsels, wo die Mordopfer sich selbst beim Sterben betrachten müssen. Die schönen Frauen, die sich willig dem Blick des Voyeurs angeboten haben, werden selbst in die Position des Voyeurs gezwungen. Die Figur des Voyeurismus kollabiert hier, denn die Betrachtung des anderen als Selbst und des

Selbst als anderen fallen zusammen. Selbstreflexiv hinterfragt jedoch Powell somit auch die eigene Tätigkeit als Filmmacher. Denn per Implikation sind er und seine Zuschauer in einem zumindest im übertragenen Sinne ähnlich perversen Blickwechsel eingefangen. Für jeden Akt des Filmes, so Powells selbstkritische Botschaft, kommt der Tod ins Spiel. Denn »der dargestellte Körper wird eingerahmt, zum entlebten Körper, der als abwesender durch den Ersatz des Bildes wieder anwesend wird.«

Der gemeinhin als >schön< anerkannte weibliche (Film)Körper, an dessen Etablierung nicht zuletzt auch das Hollywood-Kino großen Anteil hatte, wird demgemäß durch das Visier der Kamera angepeilt und mit dem Objektiv förmlich zerteilt. Doch der Moment, hinter dem Mark herjagt, entzieht sich, verweigert sich dem anatomischen, mortifizierenden Blick des kaltblütigen Schwächlings. So bleibt dem Verzweifelten neben seiner bezeichnenden Tätigkeit als focus puller in einem Studio nur das unaufhörliche Pendeln zwischen der filmischen Erfassung der Pin-ups und dem pinning-down seiner Opfer bis zur erstrebten Vervollständigung und Überflügelung des väterlichen Werks, das in unzähligen, staubigen Textsedimenten die Regale von Marks kleiner Wohnung füllt. Dabei erweist sich der Protagonist als dessen idealer Leser, versucht er doch ständig »den Text des Werkes direkt im Text des eigenen Lebens neu [zu] schreiben« . Diese Neuschreibung ist auch mit dem entsprechenden Instrumentarium verbunden – in diesem Fall also der Kamera, die es auch dem Publikum ermöglicht, gelegentlich die Haltung des Sehenden/Mordenden einzunehmen. Es ist hinsichtlich der intradiegetischen Verankerung in der erzählerischen Struktur deshalb auch durchaus schlüssig, das die Filme – also die Ergebnisse bzw. Werke – durch eine entsprechende technische (Schreckens)Sammlung ergänzt werden. Die Vielzahl der Kameras, die Mark verwendet hat und auch immer noch besitzt, sind eine zeitlich geschichtete Kollektion zunehmender Perfektion – hin bis zu seiner mit dem tödlichen Stillet versehenen Ausführung, die schließlich helfen soll, die väterliche Kamera zu ersetzen:

»Die einzig richtige Aussage über den Schautrieb müßte lauten, daß alle Entwicklungsstufen des Triebes, die autoerotische Vorstufe wie die aktive und passive Endgestaltung nebeneinander bestehen bleiben, und diese Behauptung wird evident, wenn man anstatt der Triebhandlungen den Mechanismus der Befriedigung zur Grundlage seines Urteiles nimmt. Vielleicht ist übrigens noch eine andere Auffassungs- und Deutungsweise gerechtfertigt. Man kann sich jedes Triebleben in einzelne zeitlich geschiedene und innerhalb der (beliebigen) Zeiteinheit gleichartige Schübe zerlegen, die sich etwa zueinander verhalten wie sukzessive Lavaeruptionen.« Für die ersehnte Emanzipation vom Big Father, für die in jeder Hinsicht perfekte Aufnahme nimmt der Protagonist jedes Risiko auf sich – auch den eigenen, für ihn schließlich unvermeidlichen Untergang.

Gnadenlos ehrlich geht er dabei mit seinen Mitmenschen um, doch gemäß den gesellschaftlichen Konventionen wird er missverstanden, bleibt – in mehrfacher Hinsicht – unerhört. Einzig die Bibliothekarin Helen, die mit ihrer blinden Mutter im selben Haus wie Mark wohnt, stellt hier eine Ausnahme dar. Mit ihrer Neugier und unbändigen Lebenslust verhilft sie ihm zu einem friedlichen Abend ohne Kamera, diese »vollkommene Kamera« , mit der Mark in nahezu Cronenberg'scher Manier schon verwachsen scheint. Doch auch Helen hat, wie einige der vage bleibenden Figuren des dramatischen Personeninventars in PEEPING TOM, eine unerzählte, nur angedeutete Geschichte, die mit den Themenkomplexen Sehen und Körper verbunden ist. Ihr Wunsch, ein Kinderbuch über eine magische Kamera zu schreiben, ist nicht nur ein Umweg in Marks Nähe – braucht sie ihn doch zur Erstellung der erwünschten Fotografien für die Illustration ihres Textes – sondern auch eine der kleinen Gesten und Andeutungen, die auf ein ungesagtes, unverhandeltes Mehr jenseits der geglätteten Oberfläche hinweisen. Helens alkoholranke Mutter wiederum sieht als einzige klar, erkennt instinktiv die Gefahr der Situation. Ihre Hände gleiten – nach einem der scharfen Dialoge, die die beiden Figuren wechseln – über Marks Gesicht, lichten auf instinktive Art und Weise ab, was sich jenseits der sichtbaren Strukturen befindet und

sich der rein technischen Erfassung entzieht. Die Aussicht auf mögliche Heilung scheint zwar gegeben, verliert schlussendlich für den Protagonisten aber an Bedeutung, alles soll der Kamera und der Perfektionierung des panoptischen Vaterblicks geopfert werden – nur Helen, für die Mark romantische Gefühle entwickelt, nicht. Abseits vom bestimmenden Schein des immer wieder angehenden roten Lichts, einem Signal für Aufnahme und Gefahr, das auch das Schlussbild des Films dominiert, macht dieser Umstand für wenige, doch eindringliche Momente im Schatten PEEPING TOM auch zu einem eigenwilligen Liebesfilm. Zeige mir keine Angst, sei furchtlos – und Du wirst sicher sein. Helen, die zufällig Marks Geheimnis entdeckt und von ihm schließlich mit allen Details seines traurigen Lebens und Mordens vertraut gemacht wird, wendet ihren Blick nur von sich selber ab, ihre Zuneigung zu Mark ist stärker. Ihre Angst ist die Furcht um ihn, nicht vor ihm. Doch für ein konventionelles Happy-End ist es bereits vor dem Einsetzen der Filmhandlung zu spät: Noch während Mark gesteht, ist die Polizei schon im Haus und auch der angstverzerrte Ausdruck auf den Gesichtern der Leichen hat sie zum Täter geführt. Marks Selbstopferung, die ihn schließlich sein eigenes Antlitz in die umfassende Aufzeichnung und Archivierung der Angst einbringen lässt, schließt den Kreis. Das ersehnte, gesuchte Bild ist die Abbildung des eigenen Todes, ein Umstand der in seiner Unausweichlichkeit erneut die Stärke dieses Films und die vielschichtigen Verknüpfungen zwischen filmischer Wirklichkeit und kritisierte (Zuschauer)Realität demonstriert.