

Hans J. Wulff

Von Rätseln, Labyrinthen und traumatischen Dingen: Raum und Realität in Stanley Kubricks THE SHINING

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Filmbeschreibungen*. Hrsg. v. Hans J. Wulff. Münster: MAK S Publikationen 1985, S. 11-35. 2. Aufl. 1988.

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-11>.

Wenn der Vorhang aufgeht, wird der Zuschauer "in eine andere Welt versetzt", eine Welt eigener Sinneinheit und eigener Gesetze, die noch etwas oder auch gar nichts mit den Ordnungen in der Alltagswelt zu tun haben können. (Peter L. Berger / Thomas Luckmann, 1970)

Mit einem letzten Rätsel endet "the most expensive Underground movie ever made" (Jameson 1980, 29): Jack Nicholson alias Jack Torrance ist auf einem Bild zu sehen, das bereits 1921 aufgenommen wurde - am Ende einer Geschichte, die in den späten siebziger Jahren spielt. Dies ist zugleich die letzte Drehung einer horriblen Verwirrung der Realitäten, einer Auflösung der sicheren Außenwelt, einer Überschwemmung der Wirklichkeit mit Traumbildern, Halluzinationen und Gesichtern.

Eine Geschichte aus Rätseln

Die Geschichte ist schnell erzählt und nicht das Wesentliche: Ein Mann, eine Frau und ein Kind sind allein in einem riesigen Hotelkomplex mitten in den Bergen, weitab von der nächsten Stadt, eingeschneit und abgeschnitten. Sie sollen die Heizung in Gang halten und Frostschäden verhindern. Der Mann will ein Buch schreiben, doch er schafft es nicht, er dreht durch, bedroht die Familie mit der Axt. Es gibt ein Opfer, doch die Frau und das Kind können sich retten, der Mann erfriert im Schneetreiben.

Diese Zusammenfassung suggeriert eine Geschichte, wie sie im Genre üblich ist: Eine Gruppe von Menschen auf engstem Raum, der Kontakt zur Außenwelt ist abgeschnitten, die Katastrophe kann hereinschlagen - einer der Beteiligten wird zum Amokläufer. Die Dramatik dieser Entwicklung entsteht aus der Abgeschlossenheit der Gruppe, aus dem mehr oder weniger plötzlichen Übergang eines der Mitglieder zur unberechenbaren menschlichen Bestie, aus dem Rhythmus von Gefahr, Verfolgung und Ret-

tung. Elemente dieser stereotypen Geschichte sind in THE SHINING verarbeitet, zweifelsohne. Aber THE SHINING ist keine Geschichte von dieser Art, sondern setzt sie voraus. Die Erzählweise, die in THE SHINING vorherrscht, thematisiert, wie diese Geschichte funktioniert. Der Zuschauer steht im Zentrum des Verfahrens: Die Art und Weise des Erzählens setzt seine Kenntnis des Genres voraus, sie spielt mit diesem Wissen, und vor allem: sie düpiert und irritiert das, was der Zuschauer in der Rezeption tut. Die Lektüre des Films ist eine Kette von Rätseln, geheimnisvollen Vorausdeutungen, Verhängnis androhenden Beispielgeschichten. Auch diese erzählerischen Mittel gehören zum Genre des *gothic horror*, das ist nichts Neues. Die "normale" Horrorgeschichte aber wird aufgelöst, am Schluß erscheint alles klar und geklärt, die Rätsel sind gelöst. THE SHINING aber ist nicht auszurechnen, es bleiben Fragen, die unbeantwortet, und Rätsel, die ungelöst sind. Die Auflösung erfolgt nicht in der Geschichte selbst. Darauf wird zurückzukommen sein.

Schrifttafeln geben dem Geschehen eine - scheinbar - klare zeitliche Gliederung [1]. Ein Mann stellt sich vor, er wird mit seiner Familie dem Winter über in dem verlassenen Hotel bleiben, er ist Schriftsteller, und er will in dieser Zeit an einem Roman arbeiten. Das ist alles nicht auffallend oder spannend, wäre da nicht vor zehn Jahren eine Geschichte passiert, die - zumal sie in der Exposition des Films schon auftritt - zu denken gibt: In einem Anfall von "Trapperfieber" hat ein anderer Hausmeister seine beiden Töchter und seine Frau hingeschlachtet und schließlich Selbstmord verübt. Ein böses Omen? Eine Geschichte, die sich wiederholen wird? Schon vorher eine Situation, mit der man nichts anfangen kann und die Fragen evoziert: In der Wohnung des Mannes spricht sein Sohn mit einer unsichtbaren Figur namens "Tony", verkörpert im Mittelfinder des Jungen; Tony raunt mit gequetschter Stimme, daß er Angst habe und nicht mitkommen wolle. Wer ist Tony? Wovor hat er Angst? Was weiß er? Ist Danny "normal"? Dann, etwas später, Jack Torrance hat den Job be-

kommen, putzt sich Danny im Bad die Zähne. Als Tony ihm erzählt, sein Vater sei eingestellt worden, schaut er nachdenklich in den Spiegel. Das Telefon klingelt, Jack ist am anderen Ende, er berichtet Wendy vom Erfolg seiner Bewerbung. Woher hatte Tony die Information? Die Irritation wird sofort wieder aufgenommen, Tonys Angst wird "auf das Bild" gebracht, indem eine Imagination Dannys folgt: Eine Welle von Blut stürzt lautlos aus einem sich langsam öffnenden Fahrstuhl; dann ein zweites Bild: zwei Mädchen, offenbar Zwillinge, stehen Hand in Hand, schauen traurig in die Kamera. Beide Bilder eröffnen neue Fragen: Die Mädchen - sind es die Töchter jenes Hausmeisters Grady, der sich und seine Familie umgebracht hat? Und das Blut? Ein Bild aus der Vergangenheit? oder ein Vorgriff auf das, was noch geschehen wird?

Die Zwillinge werden etwas später, beim ersten Rundgang der Familie durch das riesige Hotel, wieder auftreten - stumm, unvermittelt, zum Tableau erstarrt; dann verlassen sie den Raum. Vorher schon eine erneute Geschichte, die noch einmal auf die räumliche Abgeschlossenheit und die darin möglicherweise entstehenden schrecken anspielt, in die die Familie sich nun begeben wird. Auf der Fahrt zum Hotel erzählt Torrance von der "Donner-Gruppe", die im Winter von der Außenwelt abgeschnitten wurde; nur durch Kannibalismus konnten einige Mitglieder der Gruppe überleben.

Etwas später dann eine erste Auflösung - so scheint es oberflächlich. Hallorann, der Koch, erklärt Danny das "Shining", eine telepathische Fähigkeit, aber auch die Möglichkeit, in Vergangenheit und Zukunft zu blicken. Letztlich entkräftet diese Definition aber die Fragen, die bislang aufgeworfen wurden, nicht. Welche Rolle die beiden Geschichten von Grady und der Donner-Gruppe spielen? Die Bilder, die Danny gesehen hat, sind weder als Erinnerungen noch als Vorwegnahmen zu qualifizieren. Zu den weiter ungelösten Fragen gesellen sich ein Versprechen - wenn Danny in Gefahr gerät, soll er mit dem "Shining" Hallorann um Hilfe rufen - und ein Verbot, beides Dinge, die in der folgenden Entwicklung weiterwirken werden: Danny fragt Hallorann, was es mit dem Zimmer 237 auf sich habe. Hallorann wird sofort ernst und verbietet Danny, das Zimmer jemals zu betreten. Verbotene Zimmer gehören zum Genre; oft wartet in ihnen der Schrecken, oft sind sie die Heimat des Bösen und der Schauplatz des letzten Showdowns. Darum ist ein solches Verbot natürlich

ein genrespezifischer Hinweis, der eine bestimmte Konfiguration von Räumen und Rollen erwartbar macht.

Das verbotene Zimmer bleibt noch lange als leere Irritation stehen. Einmal fährt Danny mit seinem Kettcar über einen Korridor, er kommt an der Tür mit der Nummer 237 vorbei, hält an, dreht am Griff der Tür, sie ist verschlossen. In dem Zimmer aber sieht er die Zwillinge stehen. Ist die alte Bluttat in jenem Raum verübt worden? Eine andere Situation, später. Danny spielt auf dem Teppich mit Autos. Ein Ball rollt ins Bild, Danny schaut auf, die Tür des verbotenen Zimmers ist geöffnet. Wer hat den Ball geworfen? Wer hat die Tür geöffnet? Was wird der Junge in dem Raum erleben? [2] Als Danny den Raum wieder verlassen hat, steht er unter der Einwirkung eines Schocks, er hat Würgemale am Hals, er spricht nicht. Wer ist außer der Familie Torrance noch im Hotel? Das Geheimnis des Raums bleibt für den Zuschauer bestehen, er hat Danny nicht begleitet, er hat nur ein paar Indizien gewonnen, die auf das Innere des Zimmers schließen lassen.

In dieser Art könnte man den ganzen Film beschreiben. Jede Sequenz, jede Situation eröffnet neue Fragen, wirft neue Probleme auf, verlangt nach Deutungen, die aufgrund von Informationsmangel nicht möglich sind. Wenn nun eine stillschweigend geltende Regel des Genres sagt: diese Fragen müssen im Text beantwortet werden, so wird der Zuschauer auf die "Scharfsinnsprobe" gestellt, die Fragen werden zum Rätsel. Doch die Lösung entzieht sich, der Rezipient bleibt immer im Schwebezustand, ein zusammenhängender Gesamtsinn des Geschehens scheint nicht auf. Was dem Zuschauer zur Verfügung steht, sind Spuren, Indizien, suggestive Bilder und dunkle Andeutungen, die auf seine Kenntnis des Genres anspielen, die sich aber nicht wie in einem Puzzle zu einem Gesamtbild zusammensetzen. Immer dann, wenn eines der offenen Rätsel gelöst wird, wird es gegen die Erwartungen und Entwürfe des Rezipienten gelöst. Torrance betritt später das verbotene Zimmer. Das, was er dort erlebt, ermöglicht keine schlüssige Antwort auf die Frage, was denn Danny in dem Raum zugestoßen ist - dafür ist das, was Jack zustößt, zu sehr seine eigene Halluzination. "Etwas" ist in dem Zimmer, und es ist etwas Bedrohliches, das ist unbestritten, und das löst wenigstens etwas von Halloranns Erschrecken ein, als Danny ihm die Frage stellte. Aber was dieses "Etwas" ist, muß offen

bleiben. Entgegen der Erwartung spielt es im weiteren Verlauf der Handlung keine Rolle mehr.

Die These, die es aufzustellen gilt, ist, daß die Rezeption des Films eine Kette von Irritationen ist, in die das Genrewissen des Zuschauers eingewoben ist. Der Film entwirft Situationen und Konstellationen, die auf Muster von Geschichten anspielen, die aber nicht ausentwickelt werden, sondern nur als "interpretative Sackgassen" funktionieren. Mit der Anspielung wird der Rezipient auf eine Fährte gesetzt, die ihn nicht weiterführt. Immer wieder muß er einmal eingeschlagene Versuche, das Geschehen zu ordnen, ihm Sinn zuzuweisen, es als geradlinige Geschichte zu konzipieren, wieder aufgeben und neuen Spuren nachgehen. Die "Verrätselung", die dem Film vorgeworfen wurde [3], beruht auf der gezielten Einbeziehung des Wissens des Zuschauers, das sich als trügerisch erweist. Unter dem Aspekt ist *THE SHINING* ein Genrefilm, der mit den Stereotypen und Kodifizierungen des Genres spielt.

Die Elemente der Erzählstruktur dienen so nicht dazu, eine geschlossene Handlungslinie mit der schließlichen Auflösung des dramatischen Konflikts zu konstruieren, sondern sind "Stimulationen" paradigmatischer oder typischer Handlungs- und Konfliktsituationen und -konstellationen [4]. Sie aktivieren Zuschauerwissen, ohne es zu bestätigen. Die Konventionen des Genres sind anwesend, ohne daß sie Geltung besäßen. Die Verlässlichkeit des Wissens des Zuschauers steht zur Diskussion, davon handelt der Film in allererster Linie. Er konstruiert keine nur in sich ruhende (hermetische) Handlungsrealität, sondern bedarf der Ergänzung um das, was "man" von solchen Geschichten weiß. Die Irrwege, die der Zuschauer in der Rezeption einschlägt, gehören zum Programm des Films. Das Netz von Andeutungen, dunklen Vorausblicken, Anspielungen auf andere Geschichten steuert eine Lektüre, die immer wieder "in die Falle" geht und dem aufsitzt, was der Zuschauer dem Geschehen unterlegt.

Wenn aber die Deutungsmuster, die in der Geschichte des Horrors ausgebildet wurden, nicht greifen, verliert *THE SHINING* dann jede Art von Sinn? Oder bildet der Film eigene Bedeutungsstrukturen aus, die über das Genre hinausgehen oder den Genre neue Formen des "Horror" zugänglich machen? [5]

Die These ist, daß *THE SHINING* gelesen werden kann als die Geschichte einer Zerstörung der Realität. Ele-

mentare Kategorien der lebensweltlichen Sicherung der Wirklichkeit werden verformt und aufgehoben. Die Wirklichkeit, von der der Film handelt (und in der er spielt), wandelt sich immer stärker zur Wirklichkeit eines Traums. Eine genauere Beschreibung wird zeigen, daß sowohl Eigenschaften der filmischen Realisierung wie Aspekte der Inhaltsform die These stützen, daß der Film die Aufhebung der "einen Realität" betreibt. Nicht, daß er Träume und Gesichte zeigte - das tun andere Filme auch, und das stellt den Anspruch der "einen Wirklichkeit" und der "einen Gegenwart" auf alleinige Geltung nicht in Frage. Nein, *THE SHINING* geht weiter. Wenn in anderen Filmen Träume dargestellt werden, sind dies eingebettete Texte, die einen anderen Modus der Realität haben als die einbettende Geschichte. In *THE SHINING* wird der Realitätsmodus selbst in Frage gestellt [6].

Das Labyrinth und der Raum

Im Garten des Overlook Hotels steht ein Heckenlabyrinth; im Hotel findet sich ein kleines Modell des Irrgartens. Die Anlage spielt in der Strategie, die zur Auflösung der Realität führt, eine Hauptrolle. Das hängt sowohl mit den räumlichen wie mit mythologischen Aspekten der Labyrinthik zusammen.

Ein Labyrinth [7] ist ein *Ort ohne Raum* - weil er keine räumlichen Orientierungen zuläßt. Eine Orientierung in diesem Ort ist nur möglich, wenn man das Labyrinth verläßt und es synoptisch auf einen Blick erfaßt, aus dem Flugzeug oder auch mit Hilfe einer Karte oder eines Modells wie in dem Film. Richard T. Jameson nennt diesen Schritt heraus aus der Wirklichkeit des Labyrinths zum synoptischen Blick zu Recht "God's eye view that turns the world in a chessboard" (1980, 30). Funktionalisiert wird die ausweglose Raumlosigkeit des Irrgartens am Schluß: Das Kind nimmt seine eigene Spur auf und kann entkommen. Der Mann geht in das Labyrinth hinein und kommt um. Nicholson alias Torrance wird allein gelassen, die Kamera folgt ihm nicht weiter auf dem Weg in die letzte tödliche Verlorenheit im Nicht-Raum [8].

Die Schlußszene nutzt eine der vielen symbolischen Deutungen, in die denen das Labyrinth auftritt: Den Weg ins Labyrinth einzuschlagen, heißt: zu sterben.

Wer das Labyrinth betritt, ist eingeschlossen, isoliert, abgeschlossen von seiner bisherigen Umgebung, er ist für sie gestorben. Einen Weg zurück gibt es nicht, es gibt mit Zwangsläufigkeit immer nur den Weg nach vorne [...]. Der Weg aus der bisherigen Existenz, hinein in das Gefängnis, bedeutet den Todesweg (Kern 1982, 27).

Der Weg ins Labyrinth symbolisiert somit auch einen Realitätswechsel - sei es, daß damit der Übergang ins Jenseitige ausgedrückt wird, sei es, daß das Labyrinth eine architektonische Metapher der fortschreitenden halluzinativen Auflösung der Realität ist. Das Labyrinth, das in *THE SHINING* so zentralen Raum einnimmt, kann sowohl in Verbindung mit dem Verlieren der letzten Verbindungen zur äußeren Realität gesehen werden wie aber auch als eine visuell-ikonographische Inszenierung des "Wegs in die Krankheit". Das lokale Abgeschnittensein der Torrances von der Umwelt ist sicherlich nicht nur eine äußerlich-dramaturgische Voraussetzung der dramatischen Entwicklung zur Katastrophe hin, sondern kann auch als eine modellhafte Metapher dafür genommen werden, daß die Torrance-Familie eine eigene Wirklichkeit hat oder konstruiert. Gleichgültig, ob man die Traumgestalten für die Realität des Hotels oder für Halluzinationen der Familienmitglieder hält: Das Labyrinth bzw. die labyrinthischen Züge, mit denen der Film arbeitet, stehen in Verbindung mit der traditionellen Deutung des Labyrinths "als alptraumhafte Falle, als Gefängnis" (Koerner 1983, 36).

"Im-Labyrinth-Sein" meint also eine besondere Form der Einkerkering. Entkommen kann man auf zweierlei Weise: Indem man den Weg zurück geht, oder indem man sich über den Irrgarten erhebt. Wenn Mayersberg vermutet, die Rettung sei einzig eine Frage der Intelligenz (1980, 57), so irrt er: Das Rätsel des Labyrinths kann nur der lösen, der sich "über das Labyrinth erhebt", dann kann er seine Räumlichkeit erfassen, eine Orientierung wird möglich. Ist dies nicht möglich, kann das "puzzle of the maze" (ebd.) nicht zusammengesetzt werden. Man kann ihm dann höchstens entfliehen.

Das Overlook-Hotel ist das zweite Labyrinth des Films [9] Bis zum Schluß ist es dem Zuschauer unmöglich, sich in den Räumlichkeiten zu orientieren. Es gibt keine "Karte" des Hotels im Kopf, die relative Lage der Räume bleibt unklar. Der Zuschauer ist also *in* dem "Irrgarten der Hotelfluchten" (Schaar

1980, 359), er kennt weder die genaue Struktur des Wegenetzes noch die Vielzahl der möglichen Wege. Es stellt sich der Eindruck ein, als sei die Anordnung der Räume ähnlich der Anordnung der Wege im Labyrinth um einen zentralen Innenhof herum geschehen. Doch nie wird dies gestützt, nie durch einen Raumplan abgesichert.

Die Organisation der Realität um ein jeweiliges Zentrum herum ist ein Prinzip, ein Raummodell, das bis in die Bildgestaltung hinunterreicht:

Virtually every shot in the film (whether the setting be the Overlook or not) is built around a central hole, a vacancy, a tear in the membrane of reality: a door that would lead us down another hallway, a panel of bright color that somehow seems more permeable than the surrounding dark tones, an infinite white glow behind a central closeup face, a mirror, a TV screen... a photograph. From the moment we lose the consoling sense of focus and destination supplied by that island picturesquely centered in the lake, we are creeping throughspace (Jameson 1980, 30).

Gleich zu Beginn des Films, noch vor der ersten Schrifttafel, präsentiert er die Wirklichkeit in einer Art und Weise, die für das weitere Geschehen auch semantische Folgen haben wird. Man sieht eine Insel in der Mitte eines Sees oder Flusses, vom Flugzeug aus aufgenommen, in schneller Fahrt. Die Bewegung scheint sich umzukehren, die Insel erweckt den Eindruck, als bewege sie sich auf die Kamera zu, als gleite sie über die Oberfläche des Sees ("perhaps driven by an unseen machinery", Mayerhofer 1980, 54). Natürlich, eine optische Täuschung - aber eine folgenreiche: Denn dieses beunruhigende Bild schlägt schon den Tonus an, der den ganzen Film durchzieht.

Noch ein zweites fällt an diesem ersten Bild (und auch den folgenden schnellen Fahrten aus dem Helikopter) auf: Die Abbildung der Realität ist auch bildlich verzerrt. Kubrick verwendet für diese Aufnahmen wie auch später bei Fahrten immer wieder Weitwinkeloptiken [10]. In den Worten Grobs:

Durch das Weitwinkelobjektiv ist der Blick auf die Berglandschaften an den Seiten verzerrt. Besonders bei den Schwenks verzerren sich die Bergkämme, als wollten sie sich der Abbildung entziehen (1980, 50).

Wenn Grob dann aber fortfährt und vermutet, dies diene dazu, "eine Stimmung zu artikulieren", um "die Erwartung auf das Kommende zu steigern" (ebd.), dann greift er zu kurz und übersieht eine wesentliche Leistung dieser Aufnahmetechnik: Die Realität selbst zerfließt. Je weiter man zum Rande des Bildes kommt, je weniger fokussiert ein Ding ist, desto mehr verliert es an Klarheit und Kontur - und damit an Realität. Die Eingrenzung und die Insellage des Overlook-Hotels (welch ein metaphorischer Name!) spiegelt sich so auch in die Bildgestaltung hinein: Alles außerhalb des zentralen Bild-Raums zerfließt, wird zerstört und ausgeblendet. Es zählen nur die Vorgänge im Inneren. Insbesondere bei Fahrten verstärkt sich der hypnotische Eindruck, der von diesen Bildern ausgeht: Die Kamera scheint in einen Strudel hineinzurasen, einem geheimen Sog folgend.

In der erwähnten Helikopter-Aufnahme am Beginn des Films wird auch das zweite Motiv der Raumgestaltung durch die Kamera eingeführt, das den Film über durchgehalten wird: die *Kamerafahrt*. Ähnlich wie die Verwendung von Weitwinkelobjektiven in Verbindung mit der klaustrophobischen Ordnung der Handlungsräume gesehen werden kann, die wiederum einen Aspekt der Raumwahrnehmung im Labyrinth bildet, hat auch die Verwendung von Kamerafahrten zur Inszenierung semantische Konsequenzen (und auch dieses läßt sich mit dem Irrgarten-Motiv zusammenführen). In den Worten Jamesons:

the tracking [...] personifies space, analyzes potentiality in spacial terms, maps the conditions of expectation within a Neo-gothic environment that is finite, however imposing its scale (1980, 29).

Die Dynamisierung des Raums [11] durch zahllose Folgefahrten oder - wie gleich zu Beginn - überholende Begleitfahrten in Verbindung mit den Weitwinkeloptiken spielt mit einer Grundeigenschaft des Labyrinths: Jede Biegung kann eine Falle oder eine Sackgasse enthüllen, hinter jeder Biegung kann Unerwartetes lauern. Erinnerung sei an die Minotaurus-Mythen, die vielleicht nur die Angst, die aus dem Verlust des Raumkonzepts entsteht, thematisierten. Immer dann, wenn eine solche Fahrt in einen neuen Korridor hineingeht, plötzlich also einen neuen Abschnitt der Wahrnehmung (und einen neuen Gang des Labyrinths) zeigt, stellt sich die immer gleiche Frage: Lauert hinter der Biegung das Entsetzliche,

das Monströse? Es ist immer die gleiche Rezeptionsbewegung, die diesen Fahrten korrespondiert: "Anticipation, anticlimax, anticipation" (Jameson 1980, 30).

Es ist evident, daß bei dieser Bewegung des Blicks auf immer neue Räume, in die er hineingleitet, der Raum außerhalb des Bildes (das *off-screen*) von hoher Signifikanz und von hohem Aufmerksamkeitswert ist. Das Interesse des Zuschauers ist auf etwas fixiert, was man nicht oder noch nicht sehen kann; auch dieses ist ein Moment "labyrinthischen Wahrnehmens". Die Fixation der Aufmerksamkeit auf Abwesendes spielt auch dann eine Rolle, wenn man es nicht mit Fahraufnahmen zu tun hat. Am Beispiel: Das Kind spielt mit Spielzeugautos. Plötzlich rollt ein Ball in sein Arrangement, der kleine Junge blickt überrascht hoch. Die Kamera, die bis hier schräg von oben auf ihn herunterblickte, nimmt den ganzen Flur in den Blick - woher der Ball kommt, ist nicht zu erkennen, ein neues Rätsel ist eröffnet. Es stellt sich dann heraus, daß die Tür zum verbotenen Zimmer 237 offen ist. Die Kamera folgt dem Jungen bis zur Tür, läßt ihn dann aber allein.

Die filmische Behandlung des Raums hat zum einen eine Konsequenz für die Rezeptionshaltung des Zuschauers - denn der Blick der Kamera liefert das Material, mit dem der Betrachter operieren muß. Und es gibt in diesem bewegten Film keine feststehende Realität, an der eine sichere Organisation des Gesehenen möglich wäre. Die Realität der Bilder ist so flüchtig wie die Bilder bewegt sind. Immer muß der Raum und das, was in ihm ist oder in ihm sein könnte, vom Zuschauer erst synthetisiert werden, erst dann ist es möglich, das, was im Bild ist, zu erfassen. Der Raum ist so der erste Gegenstand der Perception - im nicht-trivialen Sinne: Denn der Raum ist ein erstes Thema, ein elementarer Unterboden der abgebildeten Wirklichkeit, der in Frage gestellt ist.

Zum anderen steht der in der beschriebenen Weise filmisch repräsentierte Raum wiederum in fundamentaler Verbindung zu dem, was gezeigt und erzählt wird. Im Kontext der zahllosen Fahraufnahmen genießen gerade die Bilder besondere Beachtung, die in Großaufnahmen den entsetzten Blick der Protagonisten zeigen. Wenn die Antizipation des Schrecklichen eingelöst ist, legt die Großaufnahme Zeugnis ab vom plötzlichen Stillstand der Zeit. Insbesondere die Zwillinge, die Danny immer wieder sieht, sind zum Tableau erstarrt, zumindest für einen

Moment wie eingefroren. An die rasende Fahrt schließt sich eine Halluzination an, in der die Zeit aufgehoben zu sein scheint. So fährt Danny einmal mit seinem Kettcar um die letzte Biegung des Flurs, die Kamera folgt ihm wie gewohnt. Er bremst erschreckt: Am Ende des Flurstücks stehen die Zwillinge, sie fordern den Jungen zum Spiel. Ein neues Bild: Dannys Gesicht, *Groß*; plötzliches Entsetzen zeichnet sich ab. Wieder der Blick auf den Flur, *Weit*: Die beiden Mädchen liegen tot auf dem Teppich, alles ist voller Blut, eine Axt liegt neben den Opfern. Wieder Danny, *Groß*: Er schlägt die Hände vors Gesicht. In einem Akt verzweifelter Realitätssicherung wisper er Tony zu, Hallorann habe ihm versichert, das alles gebe es in Wahrheit nicht. Er wirft einen neuen Blick auf den Flur, durch die vorsichtig gespreizten Finger seiner Hände: Eine neue Einstellung zeigt den leeren Flur.

Das verbotene Zimmer

Oft steht der entsetzte Blick am Beginn eines Übergangs in eine halluzinierte Realität. Am Beispiel der "strangest scene" (Mayersberg 1980, 57) des ganzen Films wird deutlich, wie die Inszenierung des Schreckens mit den Mitteln der Blickmontage erfolgt, wie vor allem über den Blick die geheimnisvolle Partizipation der Beteiligten an ihren gegenseitigen Gesichten organisiert und ausgedrückt wird.

Man hatte schon vorher gesehen, daß Danny im Begriff war, den verbotenen Raum 237 [12] zu betreten. Was dort geschieht, bleibt offen, es wird nicht weiter gezeigt. Später findet die Mutter den Jungen, er steht unter schweren Schockwirkungen (unbewegtes Gesicht, "Pfötchenhaltung" der Hände), spricht nicht, ist bewegungsunfähig. Im Gesicht und am Hals hat er Würgemale, Prellungen. - Der Vater gerät zunehmend in die Krise. Kurze Zeit vor Dannys Unglück hatte er einen Alptraum, daß er seine Familie abgeschlachtet habe. Mit den Verletzungen des Jungen konfrontiert, wehrt er ab, Danny habe sie sich selbst beigebracht - was natürlich ein offener Sarkasmus ist. Auch als seine Frau insistiert, eine "irre Frau" habe den Jungen angegriffen, wehrt er wieder ab und kontert, vielleicht sei sie selbst ja die Irre. - Es folgt die erste Szene im Ballsaal, in der eine alte Gewaltanwendung des Vaters gegen den Sohn thematisiert wird. - Dann erkundet Jack Torrance den verbotenen Raum.

Diese Szene ist überraschenderweise eingeleitet mit einer Szene außerhalb des Overlook-Hotels. Miami, Halloranns Zimmer. Der Raum wird präsentiert [13]. Die kurze - deskriptive - Szene schließt mit einer Großaufnahme Halloranns, der plötzlich etwas Schreckliches zu sehen scheint: Im Medium des *Shining* sieht er den Blick eines anderen, und die Kamera zeigt in einer subjektiven Aufnahme, was dieser sieht. Sie betritt das verbotene Zimmer, durchmißt den ersten Raum, dann den zweiten, im Hintergrund steht die Badezimmertür offen, in dem Zimmer dahinter ist Licht zu sehen. Erst als die Kamera kurz vor der Tür des Bades ist, gerät eine Erwachsenenhand ins Bild, Jacks Hand. Er öffnet die Tür, das Badezimmerpanorama öffnet sich. Im Hintergrund steht die Wanne, es ist deutlich zu erkennen, daß hinter dem Vorhang, der die Wanne halb verdeckt, jemand im Wasser sitzt. Der Vorhang wird langsam zur Seite bewegt, eine schöne junge Frau sitzt in der Wanne, sie ist nackt. Sie steht auf, kommt auf die Kamera zu, bleibt wartend-lockend stehen. Dazwischen zwei Aufnahmen von Jacks Gesicht, der Ausdruck wandelt sich von Angst und Erschrecken zu Neugier und Begierde. Er geht auf die Frau zu, sie umarmt ihn, die beiden küssen sich. Dann ein erneuter und schneller Wechsel des Ausdrucks in Jacks Gesicht: Im Spiegel entdeckt er, daß die Frau, die er im Arm hält, uralt ist, häßlich, ihr Körper ist mit Ausschlag und Geschwüren übersät [14]. Er läßt sie entsetzt los, weicht zurück. Die Alte folgt ihm - bedrohlich und hohnvoll - mit geiferndem Gelächter. Jacks Zurückweichen wird zur Flucht. Seiner Frau erzählt er später, in 237 wäre nichts gewesen.

Nicht nur Hallorann ist Beobachter dieser traumatischen Szene, sondern vor allem auch Danny: Schon nach der Großaufnahme Halloranns am Beginn der Sequenz ist eine kurze Einstellung auf das "verzerrte, aufgequollene und stark zitternde Gesicht von Danny, dem der Speichel aus dem Mund läuft" (Janzen 1984, 176) einmontiert. Danny hat Hallorann um Hilfe gerufen, das hatte ihm der Koch zu Beginn des Films angeboten. Bis Jacks Hand ins Bild kommt, ist in der folgenden subjektiven Fahrt durch das Zimmer nicht zu entscheiden, ob nicht Danny das Subjekt der *Subjektiven Aufnahme* ist. Aber auch nachdem Jack als Protagonist der Szene eingeführt ist, bleibt die Frage unbeantwortet, ob Hallorann das sieht, was Jack sieht, oder das, was Danny sieht. Unüblich und verwirrend ist die Mehrfachschachtelung bzw. -doppelung der Blicke allemal - Hallorann sieht, was Danny sieht, was Jack sieht. - Die gleiche

Einstellung auf das angstverzerrte Gesicht Dannys ist dann auch in die bedrohliche Verfolgung Jacks durch die alte Frau eingeschnitten - als sollte noch einmal in Erinnerung gerufen werden, daß mehrere Personen die Wahrnehmung des Geschehens teilen.

Der Schluß der Sequenz, Jacks Flucht, ist aber noch weiter kompliziert durch die Einbeziehung eines nochmals anderen Blickpunktes auf das Geschehen, so daß auch die *Zeitbezüge* der Situation zusammenbrechen. Jack weicht zurück. Die alte Frau folgt ihm, geifernd, mit schrillum Lachen, die Arme ausgebreitet. Die Bilder dieser Verfolgung sind unterschritten mit Aufnahmen der gleichen alten Frau, als *top-shot* von oben aufgenommen: Sie liegt tot in der Badewanne, das Gesicht ist unter Wasser; dann aber beginnt sich der Kadaver zu erheben, mit quälend-bedrohlicher Langsamkeit taucht das Gesicht aus dem Wasser [15].

It is a perspective Jack never had, but presumably either Danny or Dick Hallorann did; a reality from the recent, more distant past is juxtaposed against the immediate reality of Jack's experiences (Jameson (1980, 31).

Offensichtlich wird die Zeitordnung des Geschehens mit diesen Aufnahmen gebrochen. War bislang noch eine klare Abfolge von Handlungen zu erkennen, ist die Verdoppelung der alten Frau eine Zerstörung auch dieser Illusion.

Über den einbettenden Blick Halloranns und Dannys hinaus wird also eine multiperspektivische Darstellung des "Alptraus in 237" durchgehalten. Die Realität wird nicht mehr nur aus einem Blick aufgezeichnet, sondern aus mehreren Wahrnehmungen komponiert. Dies ist auch dann von Bedeutung, wenn man die Szene für einen baren Traum hält - denn auch die Film-Träume folgen der monoperspektivischen Konstruktion von Realität. Indem diese Voraussetzung der Darstellung aufgegeben wird, wird auch die an die Existenz des Subjekts geknüpfte Einheit der filmisch repräsentierten Wahrnehmung der Welt aufgegeben und durch etwas anderes abgelöst.

Vor diesem Hintergrund erscheinen die Gesichtspunkte, die Paul Mayersberg zur Interpretation dieser Schlüsselszene zusammengetragen hat, zwar von Relevanz, aber nicht weitgehend genug zu sein. In

vier Thesen breitete Mayersberg seine Überlegung aus:

First, it is a rewrite of the shower scene in *PSYCHO*. In *PSYCHO* it is the lady in the shower who is threatened by the monster outside. In *THE SHINING* this is reversed (1980, 57).

Begründend heißt es zu dieser These:

Underlying many sequences in *THE SHINING* is a critique of the whole genre of horror movies (ebd.).

Ob dieses Argument zu halten ist, erscheint nicht nur deshalb fraglich, wie man denn begründen will, warum man es mit einer Neuinszenierung des Duschensmordes zu tun hat (es gibt keinerlei ikonographische Anspielungen auf die Szene), sondern vor allem auch unter inhaltlichem Aspekt: Denn auch dann, wenn der schließliche Amokläufer selbst einem alpträumatischen Blick ausgesetzt ist und selbst zum Opfer des Entsetzlichen werden kann, so ist dies nicht eine Kritik des Horrors im Horrorfilm-Genre, sondern eine Ausweitung und Radikalisierung des Horriblen: Denn dann unterliegt auch oder insbesondere das "monster" dem Schrecken.

Secondly, the woman turning from slim youth to grotesque age is perhaps symbolic or everyone's most feared destiny, growing old. To watch your own body over a period of years disintegrate before the mirror is an essential horror story for all of us (ebd.).

Auch dieses Argument muß angezweifelt werden. Es ist nicht die "disintegration" des eigenen Körpers, die Jacks Entsetzen hervorruft, sondern die plötzliche Transfiguration einer anderen Person. Jack selbst bleibt unangetastet. Wenn man davon ausgeht, daß die Erwartung der Konsistenz und der Konstanz nicht nur der eigenen, sondern auch der anderen Person eine der fundamentalen Wirklichkeitserwartungen ist, die die Lebenswelt konstituieren, dann ist dieser plötzliche Wandel der Frau die Zerstörung einer grundlegenden Hypothese über den Zusammenhang der Realität: Jemand kann nicht mir gegenüber in einer anderen Zeit stehen! Niemand kann gleichzeitig in zwei Lebensaltern existieren! Lebensalter gehen ineinander über, stehen nicht direkt gegeneinander! - In der Konsequenz bricht dann die Lebens-

welt zusammen. Entsetzen, Schrecken, Angst sind die Folge.

Thirdly, this is the only overtly sexual scene in the movie. THE SHINING is a strangely chaste horror story. Part of this comes from Jack's sexual indifference; he is always glancing at women, but he never actually does anything to them. Lack of sexual drive is characteristic of a paranoid personality (ebd.) [16].

Diese Beobachtung ist richtig und wichtig, lenkt aber von der dramatischen Dynamik der Szene wiederum ab: Relevanter für ihren sexuellen Tonus ist, daß mit der begehrlchen Zuwendung zu dem Mädchen das Erschrecken-Entsetzen angesichts der Häßlichkeit der alten Frau nur gesteigert wird: Je höher zuerst die Attraktion war, um so größer muß anschließend der Schrecken sein.

Fouthly, the marks on the old woman's body, which so repel Jack, are difficult to identify. [...] There is also a hint that this woman has come from another world or an earlier civilization (ebd.)

Die Wiederkehr der Toten gehört natürlich zum festen Inventar des Horrors. Allerdings scheint mir Mayersbergs Hinweis ganz in die Irre zu führen: Denn es ist gerade die Identität des Körpers der jungen und der alten Frau, der den Schrecken auslöst. Die alte Frau kommt nicht aus einer anderen Welt, sondern repräsentiert den faszinierenden Körper der jungen Frau, das Objekt der Begierde, im Verfallstadium. Dem Jungen, Gesunden, Attraktiven ist so das Alte, Verfaulende, Bedrohliche entgegengestellt. Um diese Spannung geht es, sie markiert eine schreckliche psychische Verfassung.

Bedeutsam für jede Überlegung zur Interpretation der 237-Szene ist, wie sie in der Geschichte des Films in Funktion gesetzt ist: Sie indiziert das endgültige Abgleiten Jacks in die Wirklichkeit der Halluzinationen und damit in die Krankheit. Es sei dahingestellt, ob das Geschehen im verbotenen Zimmer den Realitätsverlust Jacks anzeigt oder auslöst, das ist nicht zu entscheiden. Wichtig ist ein anderes: Der unerwartete und entsetzliche Übergang eines Gegenstandes höchster Verlockung und Begierde zu einem Gegenstand der tiefsten Furcht (Fäulnis, Tod, Wiederkehr der Toten, Krankheit etc.) und die Belustigung über den Schrecken - als gellend-

fahrandrohendes Lachen - bricht den Bann, Jack kann die Realitäten nicht mehr auseinanderhalten.

Die Familie

Halluzinierte und "reale" Wirklichkeit gehen von nun an immer weiter ineinander über [17]. Nicht nur Jack, auch Danny, zum Schluß gar Wendy werden in den Sog der halluzinativen Auflösung der einen Realität hineingesogen. Wenn Danny die beiden Mädchen trifft, am Ende seiner Fahrt mit dem Kettcar, sind sie vom gleichen Realitätsmodus wie alles andere auch. Danny kann sich nur darum gegen den Schrecken, die Angst und das Entsetzen wehren, weil er einen kleinen Mann unter der Zunge hat, der ihm sagt, daß es "das gar nicht gibt". Tatsächlich ist die Funktion Tonys aber ambivalent. Zum einen entlastet er Danny vom Druck der Halluzinationen, kann also als eine Instanz aufgefaßt werden, die zur Stabilisierung Dannys dient. Zum anderen ist das Entsetzen aber auch immer dann nahe, wenn Danny ein Gespräch mit Tony führt (dies muß wohl als eine besondere Art der Autokommunikation angesehen werden, die auf das schweigende Nebeneinanderleben der Familie antwortet) [18].

Danny ist von Beginn an durch seinen imaginären Begleiter Tony gekennzeichnet. Am Anfang des Films fällt in einem obskuren Dialogstück zwischen Wendy und Danny eine unvermittelte Frage an Tony, Danny verändert Gesichtsausdruck und Stimme, Tony antwortet. Augenscheinlich ist Tony auch Wendy bekannt; Tony ist in der Familie "unbedenklich", durch Dannys Kindlichkeit entlastet.

Sie wissen, daß schizoides Verhalten bei Kindern ziemlich häufig auftritt. Es wird akzeptiert, denn unter uns Erwachsenen gilt es als ausgemachte Sache, daß Kinder verrückt sind. Sie haben unsichtbare Freunde. Sie messen einer bestimmten Decke, einem Teddybär oder einem ausgestopften Tiger die Bedeutung eines Talismans bei. Wenn sie deprimiert sind, setzen sie sich vielleicht in einen Schrank, um sich von der Welt abzuschließen. Sie lutschen Daumen. Wenn ein erwachsener Dinge sieht, die nicht da sind, finden wir, daß er reif ist für die Gummizelle. Wenn ein Kind uns erzählt, es habe ein Gespenst im Schlafzimmer gesehen oder einen Vampir vor dem Fenster, lächeln wir nur nachsichtig,

heißt es in Kings Romanvorlage zu *THE SHINING*.

"Erklärt" und in den "Shining"-Kontext gestellt wird Tony erst später, im Gespräch mit Hallorann. Diese Passage hat vor allem die Funktion, die phantastische Fertigkeit des "Shining" zu definieren und zu etablieren. Es gibt aber keine Erklärung darüber, welche Beziehung zwischen Danny und Tony besteht.

Lange Zeit ist davon auszugehen, daß nur das Kind in Verbindung zu halluzinierten Gestalten steht. Dann aber wird auch der Vater als einer erkennbar, der das "Shining" hat: Er ist allein im Hotel, die Mutter und das Kind erkunden das Labyrinth. Der Vater sieht sie im Modell des Irrgartens herumirren.

Die Differenzierung des "Shining" erfolgt durch den ganzen Film hindurch. Es umfaßt letztlich drei verschiedene Funktionsbereiche: Es ist eine besondere Art der Wahrnehmung räumlich oder zeitlich abwesender Gegenstände und der Wahrnehmungen anderer, eine telepathische Form der Kommunikation sowie - und diese Funktion wird erst durch den Vater eingeführt - die halluzinierende Hervorbringung von Realität.

Als Indiz für Jacks Abgleiten in die Krankheit kann nicht nur die Szene im verbotenen Zimmer angesehen werden, sondern auch die davorliegende erste Szene im Ballraum. Jack betritt den Saal, er macht das Licht an, schlendert zur Theke, setzt sich hin. Man sieht ihn, *halbnah*, von vorne, er wischt sich mit der Hand übers Gesicht, sagt, er würde seine Seele für einen Drink hergeben - als die neue Einstellung Lloyd zeigt, den Barkeeper, freundlich-kalt, starren Blicks, souverän.

The he [Jack] confesses his life as drunks confess to their barmen. It seems that in a fit of drunken anger Jack has beaten his young son, Danny. It is obvious that he will do it again. The answer to a drink is another drink. [...] All alcoholics see things that aren't there. They say things they don't mean. They become people they are not (Mayersberg 1980, 56) [19].

Nicht nur, daß Lloyd das Auftreten des Teufels, der den Tausch der Seele besiegelt, anklingen läßt, hier geschieht noch weiteres: Nach Dannys Visionen, die erste Einbrüche des Imaginären in die äußere Realität waren, ist nun die halluzinative Entgrenzung

einen Schritt vorangegangen: Eine halluzinierte Person wird aktiv in eine Interaktion einbezogen. Danny hatte sich immer noch rückversichert, daß die Zwillinge unreal seien. Jack nimmt dagegen den phantasierten Barmann als real, er versucht nicht mehr, die Realität zu sichern.

Wendy unterbricht das Gespräch mit Lloyd. Als Jack später, nach der Szene im Zimmer 237 und nach einem Streit mit Wendy wieder am Ballsaal vorbeigeht, hört man schon von außen Ballmusik, Luftballons, Konfetti und buntes Papier liegen auf dem Flur herum. Auf der Party im Saal trifft Jack mit Grady zusammen, der ihn instruiert, er solle seinem Sohn "eine Lektion erteilen", weil jener versuche, Hallorann "in die Sache hineinzuziehen". Grady selbst habe seiner Tochter, die Streichhölzer gestohlen hatte, um das Hotel anzuzünden, ebenfalls eine Lektion erteilt, ebenso wie seiner Frau, die ihn daran habe hindern wollen.

Gradys Instruktion knüpft thematisch an das erste Gespräch in der Bar an und kann als Projektion Jacks verstanden werden, in die zwei Momente hineinspielen: Die Geschichte, die der Hotelmanager zu Beginn des Films erzählt hatte, bildet die Folie bzw. den Stoff der Halluzination; die Vorstellung des familiären Rollensystems, die Wunschvorstellung des "autoritären Vaters", die Stabilisierung des familialen Gefüges durch Gewalt, die Vorstellung schließlich, die Familie sei ein "intimer Raum" und gegen Fremde abzuschirmen - das sind Konzeptionen, die von Jack abhängen. Und das sind Antworten auf eine Lebenspraxis, die unbefriedigend sein muß: Sexualität findet zwischen Jack und Wendy nicht statt, Gewalt ersetzt sie letztlich. Schreiben kann Jack nicht - auch dies ein Ausdruck von Impotenz im Kontrast zur erstrebten Allpotenz. Jack ist stark suchtgefährdet. Kommunikationslosigkeit kennzeichnet die familiären Interaktionen.

Für den Zuschauer sind die Wirklichkeiten so lange noch halbwegs getrennt (und modal gekennzeichnet oder doch kennzeichenbar), solange mit Wendy ein "Unschuldiger" im Film ist, der an den Halluzinationen der anderen nicht teilnimmt. Als dann aber zum schluß auch die Frau die Schreckensvisionen der anderen wahrnehmen kann - insbesondere die Sturzflut von Blut, die dem Aufzug entquillt -, ist die Orientierung in den Realitäten nicht mehr möglich, die Traumgestalten können nun auch aktiv in das Handlungsgeschehen eingreifen (Grady befreit Jack).

Tatsächlich bilden die Halluzinationen der drei Personen ein enges Netz. Hallorann sei hier ausgespart, da er nur durch Vermittlung Dannys am Spiel teilnimmt. Nicht daß alle das gleiche sähen. Die Verhältnisse sind komplizierter. Jack halluziniert den Täter der alten Tat, Gardy; Danny sieht sich mehrfach den Opfern gegenüber, den beiden Mädchen. Jack sieht die Gäste des Balls, Wendy trifft am Ende auf einen Ballbesucher. Wendy und Danny sehen die lautlose Sturzflut von Blut. Jack, Hallorann und Danny sind Zeugen des Geschehens im verbotenen Zimmer. Danny sieht den Schriftzug auf der Tür, Danny-Tony murmelt wie besessen "Redrum, Redrum!", Wendy kann um Spiegel "Redrum" als "Murder" erkennen.

Die Tatsache, daß die Halluzinationen der Protagonisten miteinander verschränkt sind, hat zwei wichtige semantische Konsequenzen. Zum einen kann man das Gesamtgefüge der Halluzinationen als "familiäres Wahnsystem" auffassen, in das einige Momente des familialen Rollensystems eingehen [20]. Im Zerrspiegel der Halluzinationen wird somit zugleich ein Schlaglicht auf die Familienstruktur geworfen. Zum anderen partizipiert Wendy an beiden Sichtweisen des Systems. Sie, die vorher nichts gesehen hat, wird in der Gefahr, von ihrem Mann getötet zu werden, plötzlich in die geheime Realität ihrer beiden Lebensgefährten eingeweiht, sieht sogar eigene Phantasiegestalten. Die Initiation Wendys geschieht unter höchstem Druck und hat für die Handlung keine Konsequenzen. Die Folge ihrer Einweihung ist eine andere: Der Modus "Realität" entgleitet nun endgültig.

Vor diesem Hintergrund kann auch das letzte Bild des Films gelesen werden: Die Kamera fährt auf eine Wand voller Bilder zu, bis ein Photo, das eine Gesellschaft aus dem Jahre 1921 zeigt, *Groß* im Bild ist. Eine etwas detailliertere Sicht, ein Ausschnitt aus dem Bild folgt. Man erkennt im Vordergrund Nicholson/Torrance im Smoking. In der nächsten Einstellung wird er *Groß* ins Bild genommen. Ein Schwenk abwärts, bis die Jahreszahl ins Bild kommt, beendet den Film. Unterlegt ist die Szene mit Ballmusik aus den zwanziger Jahren, die schon in der Ball-Halluzination Jacks den musikalischen Hintergrund gebildet hatte. Das letzte Rätsel des Films ist formuliert. Die Verrätselung betrifft den Realitätsstatus des Bildes: Hängt es im Hotel, oder

hängt es in einer Halluzination des Hotels? Und wenn es eine Vision ist - wer phantasiert sie? [21]

Anmerkungen

[1] Die Schrifttafeln suggerieren nicht nur die "objektive Zeitordnung" des Geschehens, sondern gliedern den Film auch nach äußerlichen Gesichtspunkten, so daß damit Brüche, plötzliche Unterbrechungen von Spannungsbögen und ähnliches möglich werden.

[2] Vgl. Leibowitz/Jeffress (1980/81, 49), die zu dieser Szene anmerken, daß die Klärung der Frage, wer Danny in dem Zimmer angriff, "is left too unclear to be satisfying". Die Nichtbeantwortung von Fragen, die im Genre üblicherweise beantwortet werden, hat natürlich Frustrationen von Rezipienten zur Folge. Und wenn die *whodunit*-Frage im Horrorgenre von elementarem Interesse ist, muß das Offenbleiben der Antwort zu grundlegenden Störungen einer "normalen" Rezeption führen.

[3] Z.B. von Ramstedt 1980, 25.

[4] Anspielungsmaterial ist natürlich auch der Fundus filmischer Figuren und Szenarien. Dazu zählen das "Old Dark House of American horror films" (Titterington 1981, 120), das Bedeutungspotential von "Schnee" und "Kälte", aber auch z.B. der von Charles Laughton gespielte Glöckner von Notre Dame, der vielleicht das Vorbild für den hinkenden Torrance am Schluß des Films gewesen ist.

[5] Vielleicht bedingt die Offenheit bzw. die Rätselhaftigkeit der oberflächlichen Handlungsstruktur des Films, daß metaphorische, symbolische, allegorische u.ä. Interpretationen so nahe zu liegen scheinen. Die Generalisierungen der Kritik setzen am Inhaltlichen genauso an wie am Formalen. In einem kurzen Überblick über die wichtigsten Positionen, die in der bisherigen Analyse des Films eingenommen wurden: Jameson (1980, 32) fragt sich, ob es je ein "more perverse feature film" gegeben habe als *THE SHINING*. *Gattungskriterien* sind immer wieder zum Gegenstand der Auseinandersetzung geworden - "kein Genrefilm", heißt es lapidar bei Grob (1980, 56), wogegen andere gerade die genrehaften Züge des Films untersucht haben; vgl. dazu z.B. Ramstedt 1980, 24; Titterington 1981. Zur *Erzählstrategie* heißt es bei Mayersberg (1980, 57): "*THE SHINING* is not an enigmatic film. It is actually about enigma." Er bezieht damit eine andere Position als die von mir hier eingenommene. Eine der verbreitetsten Deutungen des Films faßt das Overlook Hotel als *Symbolisierung Amerikas* - "haunted by murderous past that made it what it is: a showy display of affluence and excess [...], built at the expense of innocent victims (Leibowitz/Jeffress 1980/81, 45); vgl. zu dieser Deutung Leibowitz/Jeffress 1980/81, insbes. 46f; Titterington 1981, insbes. 118f; zur Flaggen- und Farbensymbolik vgl. Macklin 1981/82, 95; Titterington 1981, 118. Leibowitz/Jeffress (1980/81) beziehen in diese Topologie auch das sozialpsychologische Modell ein, das die Beziehungen zwischen Torrance und den von ihm halluzinierten Personen regiert, das "model authoritarian father"; mit den Schnitten, die

Kubrick vor der europäischen Uraufführung vornahm, wurde allerdings der allegorische Topos "Amerika-Kritik" bis zur Unkenntlichkeit ausgedünnt, wie Jansen (1984, 183; vgl. 190) anmerkt. Erwähnt sei schließlich die allegorische Deutung, *THE SHINING* sei ein Film über das Kino selbst: "Film has the shining. Danny is probably the director of the movie" (Mayersberg 1980, 57); vgl. dazu Titterington (1981, 120), der ähnliches behauptet. sowie Jansen (1984, 190).

[6] In der Geschichte des filmischen Horrors sind Verletzungen und Übertretungen von Genrekonventionen sehr häufig vorgekommen (die Entwicklung der Genres lebt schließlich davon, daß das Konventionelle immer wieder irritiert, von Inventionen überlagert, weiterentwickelt wird). Alfred Hitchcocks *THE BIRDS* (1963) oder Peter Weirs *PICNIC AT HANGING ROCK* (1975) hielten dem Zuschauer bis zum Schluß rationalisierende Erklärungen des Geschehens vor; Roman Polanskis *REPULSION* (1965) verläßt im zweiten Teil die "objektive Realität" und inszeniert die Wahrnehmung des Mädchens; Harry Kümels *MALPERTUIS* (1971) benutzt neben ikonographischen Anspielungen auf das Genre vor allem mythologisches Material, um eine "horrible Sicht der Realität" von innen heraus darzustellen. Weitere Beispiele erübrigen sich hier. *THE SHINING* steht in einer Tradition, das ist deutlich. Aber *THE SHINING* radikalisiert die Möglichkeiten, "Horror" zu visualisieren.

[7] Im engeren Sinne handelt es sich um einen *Irrgarten*. Zur Terminologie vgl. Kern (1982, 13), der eine metaphorische Verwendung - Labyrinth als Hinweis auf eine schwierige, unübersichtliche oder verwirrende Situation -, die Bedeutung als "Irrgarten" - Labyrinth als eine Anlage, die dem Besucher viele Wege zur Wahl anbietet, die ihn auch in Sackgassen oder in die Irre führen -, schließlich das Labyrinth im engeren Sinne, das dem Besucher keine Irrwege suggeriert. -- Eine Abbildung des Irrgartens vor dem Hotel findet sich bei Brown (1980, 789). Erwähnenswert ist schließlich, daß das Labyrinth im Roman nicht vorkommt, sondern von Kubrick für den Film erdacht wurde. Daß dabei nicht nur visuelle, sondern vor allem auch metaphorisch-symbolische Aspekte eine Rolle gespielt haben, ist evident.

[8] Koerner (1983, 38, passim) vertritt dagegen die These, daß das Labyrinth vor allem eine Aufhebung der Zeit inkorporiere: "Weil der Mensch in der Zeit lebt, ist seine Erfahrung des Labyrinths die des Verlorenseins, der Zusammenhanglosigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft." Den Manipulationen der Zeit, die im Umfeld des Labyrinthischen geschehen, kann ich hier nicht weiter nachgehen.

[9] Ähnlich Titterington 1981, 118. Das Labyrinth vor dem Hotel ist natürlich nicht "das Spiegelbild des weitläufig-verwirrenden Hotels", wie Ramstedt (1980, 22) gelegentlich anmerkt.

[10] Insbesondere die Steadicam-Aufnahmen sind mit Weitwinkeloptiken gemacht worden. In der Regel wurde ein 18mm-Objektiv verwendet (Brown 1980, 826). Die Aufnahmen im Labyrinth erfolgten sogar mit einem

9,8mm-Objektiv, wobei die Kamera 24" (=60cm) über dem Boden, also sehr niedrig positioniert war: "This combination permitted a tremendous sense of speed and gave the correct appearance of height to the walls" (Brown 1980, 852).

[11] Vgl. Jansen (1984, 190), der darauf aufmerksam macht, daß insbesondere in der deutschen Rezeption des Films immer wieder auf die Raum-Konzeption und seine Dynamisierung hingewiesen wurde.

[12] Ramstedt (1980, 22) gibt die Zimmernummer einmal mit "327", einmal mit "273" an; er täuscht sich zweimal.

[13] Eine Beschreibung und Analyse findet sich bei Mayersberg (1980, 56).

[14] Eine ähnliche Szene findet sich in *STEPHEN KING'S "IT"* (1990, Tommy Lee Wallace): Ein Mann umarmt seine Jugendliebe - und sieht beim Blick über ihre Schulter im Spiegel, daß es sich um eine entstellte Kreatur handelt, die er im Arm hat.

[15] Das Bild zitiert eine ähnliche Szene in Henri-Georges Clouzots *LES DIABOLIQUES* (1955); vgl. dazu Titterington 1981, 120.

[16] Am Schluß des Films sieht Wendy einer wohl homosexuellen Fellatio-Szene zu; einer der Beteiligten trägt eine Schweine-Maske. Vgl. dazu und zur Rolle der Sexualität Jansen 1984, 185, passim.

[17] Auch im schon erwähnten *REPULSION* von Polanski ist im zweiten Teil nicht mehr zu unterscheiden, ob die abgebildeten Ereignisse "real" sind oder der Imagination der Protagonistin entspringen; vgl. dazu Titterington 1981, 120.

[18] Als Alter Ego käme Tony sogar dafür in Frage, die Verletzungen, die Danny aus dem verbotenen Zimmer mitbrachte, verursacht zu haben; vgl. dazu Mayersberg 1980, 56. Der *Bauchredner* ist in der Filmgeschichte schon häufiger als Doppelperson (die Puppe ist die zweite Inkarnation der Figur) konzipiert worden, in enger Beziehung zur Doppelfigur Jekyll/Hyde; vgl. vor allem Cavalcantis Beitrag zu dem Omnibusfilm *DEAD OF NIGHT* (1946). Die Ambivalenz Tonys läßt sich also auch auf ein ganzes Motiv zurückführen.

[19] Leibowitz/Jeffress (1980/81) interpretieren Lloyd als "caretaker of the male ego" und sehen die Barszene vor allem unter dem Aspekt, daß Torrance mit der Halluzination Lloyds (und später Gradys) eine Modellvorstellung patriarchalischen Autoritarismus auslebt, die ihm zur Selbstdefinition dient.

[20] Titterington (1981, 199) faßt die familiäre Konstellation unter "Kommunikationslosigkeit" zusammen. Leibowitz/Jeffress (1980/81, 46, passim) führen die Entwicklung zur Katastrophe vor allem auf Jacks Wunschvorstellung vom "autoritären Vater" zurück. Vgl. darüber hinaus Mayersberg 1980, 57; Schaar 1980, 358; Jansen 1984, 190f.

[21] Gerade das Schlußbild hat immer wieder Interpretationen hervorgerufen. Grob (1980, 56) hält es schlicht für ein "neues Spiel", das nun beginne. Leibowitz/Jeffress (1980/81, 50) interpretieren die Schlußszene als Jacks "self-image (Jack as a member of the elite) that was a major component of his undoing". Macklin (1981/82) faßt das Bild als allegorischen Hinweis im Rahmen der "Amerika"-Thematik: "In another life, in 1921 post-war America, America was a land of promise. America was happy, America's Independence was celebrated, and Jack was smiling. But in the present, America has lost her values and promise. A smiling, partying Jack Torrance has turned into a madman. His smile is now replaced by a look of frozen emptiness. The party is over." -- Daß jede Interpretation der Schlußsequenz abgestimmt ist auf die vorherige Gewichtung von Themen, Hypothesen und Schlußfolgerungen, ist deutlich. Es ist aber vor allem deutlich, daß jede Interpretation des Filmes jenes letzte Stück des filmischen Puzzles integrieren können muß. Kubrick selbst: "Le film est construit comme un puzzle et je pose la dernière pièce dans la dernière image" (Interview mit Patricia Moraz, in: *Le Monde*, 23.10.1980, 21).

Literatur

- Brown, Garrett (1980) The steadicam and THE SHINING. In: *American Cinematographer* 59, S. 786-789, 826-827, 850-854.
- Combs, Richard (1980) Review. In: *Monthly Film Bulletin* 47, S. 221-222.
- Grob, Norbert (1980) Die Außenwelt der Innenwelt der Außenwelt. SHINING von Stanley Kubrick. In: *Filme* 6, pp. 50-56.
- Jameson, Richard T. (1980) Kubrick's SHINING. In: *Film Comment* 16,4, pp. 28-32.
- Jansen, Peter W. (1984) Kommentierte Filmografie. In: *Stanley Kubrick*. Mit Beitr. v. Christoph Hummel [...]. München: hanser, pp. 7-204 (Reihe Film. 18.).
- Kern, Hemann (1982) *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Geschichte eines Urbilds*. München: Prestel.
- King, Stephen (1982) *Shining*. Bergisch-Gladbach: Bastei-Lübbe (Bastei-Lübbe-Paperback. 28100.).
- Koerner, Joseph Leo (1983) *Die Suche nach dem Labyrinth. Der Mythos von Dädalus und Ikarus*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Leibowitz, Flo / Jeffress, Lynn (1980/81) Review. In: *Film Quarterly* 34, pp. 45-51.
- Macklin, F. Anthony (1981/82) Understanding Kubrick: THE SHINING. In: *Journal of Popular Film and Television* 9, pp. 93-95.
- Mayersberg, Paul (1980) The Overlook Hotel. In: *Sight and Sound* 50,1, pp. 54-57.
- Ramstedt, Lothar (1980) Rez. In: *Zoom*, 21, pp. 21-25.
- Schaar, Erwin (1980) Rez. In: *Medien und Erziehung* 24, pp. 357-360.
- Titterington, P.L. (1981) Kubrick and THE SHINING. In: *Sight and Sound* 50,2, pp. 117-121.