



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die unheimliche Puppe

Eine kulturtheoretische Analyse des Films *THE BOY*“

verfasst von / submitted by

Markus Pusnik, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018/ Vienna 2018<

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Brigitte Marschall

Die unheimliche Puppe

Eine kulturtheoretische Analyse
des Films *THE BOY*

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die vorliegende Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 21.01.2018

Für *Uli*;
sie liebte ihre Puppen.

Für *meinen Mann Roman*;
er hat das Wesen der Puppe längst erkannt.

Inhalt

	Vorwort	6
1.	Grundlagen der Puppe	8
1.1	Einstellungsprotokoll „Opening Credits“	9
1.2	<i>THE BOY</i> – Der Film	12
1.3	Fragen an die Puppe <i>Brahms</i>	13
1.4	Creepy-Dolls: Das filmische Subgenre der unheimlichen Puppen	16
1.4.1	Definition der Puppe	18
1.4.2	Spielarten der unheimlichen Puppe in der Literatur	19
1.4.3	Bewegende Momente der unheimlichen Puppe im Film	20
1.5	Die Puppe birgt die Methode	27
2.	Das Haus der Puppe	36
2.1	Einstellungsprotokoll „Albtraum“	37
2.2	Auf einmal war die Puppe <i>da</i>	39
2.3	Das Haus der Puppe(n) – Ein Puppenhaus?	40
2.4	Puppenwelten im beengten Korsett	45
2.4.1	Vom Lernen über Miniaturen	45
2.4.2	Vom Verlernen über Miniaturen	49
2.5	Kulturkritische Perspektiven auf allzu idyllische Miniaturen	51
2.5.1	Michael Bachtin auf klammen Abwegen	52
2.5.2	Aleida Assmann in traumatischen Erinnerungsräumen	57
2.5.3	Gaston Bachelard zwischen Träumerei, Traum und Schicksal	59
2.6	Das Lacansche Puppenhaus	63
2.7	Ein raumfüllendes Resümee als filmische Fassung	64

3.	Die Figur der Puppe	69
3.1	Einstellungsprotokoll „Das ist Brahms“	70
3.2	Die Puppe im Haus	73
3.3	Ersatz: <i>Brahms</i> ist die Fotografie	78
3.4	Verstellung: <i>Brahms</i> ist die Puppe	87
3.5	Täuschung: <i>Brahms</i> ist die Larve	97
4.	Das Spiel der Puppe	106
4.1	Einstellungsprotokoll „Es ist Brahms!“	107
4.2	Die Puppen werden getanzt – Das Figurenspiel rund um ein reales Zentrum	113
4.3	Von Figuren, Typen und Puppenprotagonisten	114
4.4	Eine Rekapitulation der Spielzüge der Figuren	119
5.	Die Puppe bleibt	123
5.1	Einstellungsprotokoll „Finale“	124
5.2	Und lebte glücklich bis an ihr Ende?	126
6.	Quellenverzeichnis	129
	Anhang: Abstract	141

Vorwort

Im Jahr 2016 kam der Film *THE BOY* (R: William Brent Bell, USA/CHN 2016) in die Kinos und mit ihm eine neuerliche Auseinandersetzung mit dem Sujet der *unheimlichen Puppe*. Damit ist allgemein im filmischen Kontext eine Spielfilmhandlung verbunden, die in ihrem Zentrum eine besessene, animierte oder schlichtweg unheimliche Puppe fokussiert. *THE BOY* reiht sich damit in eine genrespezifische populäre Gattung ein, welche offenkundig eine große Spartenfangemeinde hinter sich versammelt, zu welcher sich auch der Verfasser dieser Arbeit bekennt.

Die gruselige Freude im Angesicht des Kinoerlebnisses zu genießen ist eine Seite, die andere ist es, ein Verständnis für das Dargebotene zu entwickeln und zu begreifen, was sich hinter dem Begriff der *unheimlichen Puppe* verbergen mag. Eine erste Recherche hat allerdings ergeben, dass sich filmtheoretische wie auch filmanalytische Lektüreschlüssel zur unheimlichen Puppe im Film zurzeit noch recht vage anbieten. Das Anliegen der vorliegenden Auseinandersetzung ist daher, dem Film *THE BOY* einen wissenschaftlichen Kommentar zur Verfügung zu stellen, welcher auch für andere Filme des Subgenres der Creepy-Dolls Geltung haben mag bzw. in diesem Sinne auch kritische und spezifische Fragestellungen anregen kann.

Die Taktung dieser Arbeit orientiert sich am Verlauf der Geschichte des Films und ist durch eingefügte Einstellungsprotokolle relevanter Filmsequenzen sowie daran anschließender assoziativer Beschreibungen ebenjener Sequenzen geordnet und thematisch getrennt. So beginnt die Spurensicherung der unheimlichen Puppe im Film *THE BOY* mit der Einstellungsfolge der Opening Credits des Films. Sie leitet die grundlegende Klärung des Begriffs der unheimlichen Puppe, wie auch die Erkundung des filmischen Subgenres der Creepy-Dolls ein. Desgleichen manifestiert sich mit diesem Zugang auch die Methode zur kulturtheoretischen Dekomposition des Films, welche sich an der Lacanschen Psychoanalyse orientiert. Lacans Theorien haben sich bereits für den filmanalytischen Kontext erfolgreich erprobt und können, so die These hier, als Basis zum Verständnis der unheimlichen Puppe im Film *THE BOY* höchst sinngefällig angewendet werden und somit die Hilfestellung zum Lektüreschlüssel des Films anbieten.

Der daran anschließende Teil, durch das Einstellungsprotokoll einer Alptraumsequenz des Films angeführt, erkundet (mit dem einleitenden Grundlagenwissen ausgestattet) das Haus, in dem sich die unheimlichen Szenarien rund um die Puppe manifestieren. So soll herausgefunden

werden, wie die räumliche Verfasstheit der häuslichen Umgebung der unheimlichen Puppe ihre besondere Bedeutung und Geltung verleiht.

Schließlich eröffnet der dritte Teil der Arbeit die Sicht auf die Puppe *Brahms* im Film *THE BOY* selbst. Die zugehörige Einstellungssequenz *Das ist Brahms* leitet damit kulturhistorische wie auch film- und medientheoretische Analyseszenarien ein. Die unheimliche Puppe im Film *THE BOY* ist schließlich nicht nur gefertigte Porzellanpuppe, sondern auch Fotografie und Maskerade. An dieses Kaleidoskop der Bedeutungsmöglichkeiten schließen sich verständnissuchende Koppelungen, die den wahren Gehalt der unheimlichen Puppe *Brahms* in Worte fassen und sie so aus dem diffusen Spielfeld ins erkannte Terrain übersetzen möchten.

Diese Analyse mündet schließlich in den vierten Teil der forschenden Auseinandersetzung, welcher sich mit dem Puppenspiel beschäftigt. So soll dargelegt werden, dass die zwischenmenschlichen Dynamiken das Attribut unheimlich erst in Szene setzen und verdrängen und abgewehrte Mechanismen der Figuren rund um die Puppe ihr eben diese Unheimlichkeit nachhaltig andichten. Die zugehörige Einstellungsfolge betitelt sich demgemäß als *Es ist Brahms!* – Allerdings ist diese Erkenntnis eben nicht in der Puppe selbst gelagert aber als *Enttäuschung* zu verstehen, dass sich an der Puppe die eigenen unheimlichen Anteile der Figuren des Films *THE BOY* entäußert haben.

Die Arbeit schließt mit dem Teil *Die Puppe bleibt* und formuliert damit ein Resümee der verhandelten Bedeutungsmomente der unheimlichen Puppe *Brahms* im Film *THE BOY*. Der Titel des letzten Teils weist aber auch darauf hin, dass sich aus der Analyse des untersuchten Films neue Anregungen und Fragestellungen formulieren lassen, welche die Neugierde und Diskussion rund um das Sujet der unheimlichen Puppe im Film anstoßen möchten.

1. Grundlagen der Puppe

1.1 Einstellungsprotokoll „Opening Credits“



00:00:55



00:00:58



00:01:00



00:01:03



00:01:07



00:01:14



00:01:21



00:01:25



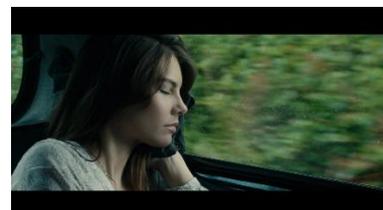
00:01:28



00:01:30



00:01:31



00:01:33



00:01:37



00:01:41



00:01:44



00:01:48



00:01:52



00:01:55



00:01:58



00:02:02



00:02:08



00:02:13



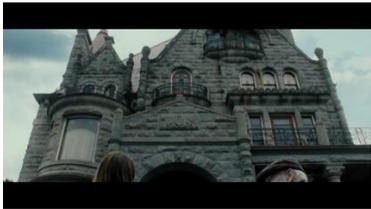
00:02:18



00:02:20

FAHRER

„Apologies, Miss. I didn't know how else to wake you. We've arrived“



00:02:21



00:02:24



00:02:26

GRETA

„It's like something out of a story book.“

FAHRER

„The Heelshires already taking care of that. And I put your things inside.“



00:02:31



00:02:33

GRETA

„Thanks!“

[...]

Extradiegetische Filmmusik. Klavier, Akkorde, zerlegt, meditativ ver- und gespielt. Leichte Disharmonien und Mollakzente verschieben die Harmonien und die melancholische Balance

der Melodie. Unterlegte Streichinstrumente erzählen gewichtig von mächtigeren Sequenzen und tragen das leichte Klavierspiel über wogende musikalische und langsam düstere Passagen. Versteckt und neugierig erklingen Töne, wie aus einer Spieluhr und tappen verstohlen durch die sicheren Klänge des Dialogs zwischen Klavier und Streichern. Allein die Musik behauptet behutsam und melodramatisch das Zusammenspiel dreier Instanzen: die meditative Gegenwart des Klavierspiels, das dramatische Spiel einer unheilvollen Vergangenheit mittels der Streicher und suchend die Spieluhr eines Kindes ...

Jetzt, verlassen und im Licht der Nachmittagssonne in Szene gesetzt zeigen die erste Bilder Kinderspielzeug, das über seine traditionell nostalgische Ausprägung von der Zugehörigkeit zu einem Jungen erzählt. Eine Clownpuppe, ein Flugzeug, eine Häuptlingsfigur. Qualitativ hochwertig gefertigt, über die Materialwahl auch Zeugen einer vergangenen Zeit, auf die sich geruhsam Patina gesetzt hat. Verlassen liegt das Spielzeug da, aufgeräumt, bereit für ein Spiel, für ein Kind, welches sich ihrer annehmen wird. Noch ist die zeitliche Dimension der Erzählung nicht klar, doch dann, aus dem Innenraum heraustretend, fokussiert die Kamera auf eine unbestimmbare ländliche Szenerie. Eine Straße, ein Auto, eine Fahrt. Im Wagen selbst eine junge Frau, schlafend oder im Halbschlaf. Sie wird gefahren, fährt also nicht selbst, wird gebracht. Der Fahrer, angedeutet durch den Rückspiegel, wird über die Reflexion seiner Augen präsentiert. Ein begehrender, explorierender Blick auf die junge Frau, welche jetzt erwacht, den Blick bemerkt, die Intention realisiert und ihre Weste hochschiebt, um ihr Dekolleté zu verbergen. Sie schließt die Augen erneut. Die Autofahrt dauert an. Drei weitere Kinderspielzeuge werden, nun wieder im Innenraum, gezeigt. Ein Auto, eine Holzbiene und ein Clown, der traurig und melancholisch seinen Kopf hängen lässt. Das Spielzeug hat etwas Rührendes, ein Hauch von Wehmut umfasst die Szenerie. Jetzt, erneut im Außen, ein schmiedeeisernes Tor, welches sich nur schwer öffnet, mit einem Schloss verhängen, um auszuschließen oder einzuschließen. Die Erinnerung an solcherart Geschichten prophezeit vergänglich, dass Türen und Tore in schaurig-melancholischen Topologien eher verwahren und abschotten, von innen heraus, als Eindringlinge abzuhalten und auszuschließen. Das Auto fährt weiter und erreicht ein imposantes Landhaus im viktorianischen Stil. Der Fahrer, nach dem Anhalten des Wagens ausgestiegen, klopft energisch an die Seitenscheibe des Autos und holt die Zuschauer des Films wie auch die junge Frau selbst aus dem versunkenen, träumerischen Zustand in die wache, beobachtende Klarheit zurück. Die Frau und das Haus werden über die Montage der Einstellungen beinahe als Akt der gegenseitigen Vorstellung gezeigt. Sie lächelt und bemerkt: „Wie aus einem Märchenbuch.“

1.2 *THE BOY* – Der Film

Die Geschichte erzählt von der jungen Amerikanerin *Greta*, die aus ihrer gewalttätigen Beziehung mit einem Mann namens *Cole* flieht und eine Stelle als Kindermädchen in England annimmt. Später werden die Zuschauenden erfahren, dass *Greta* schwanger war und ihr Kind infolge eines Gewaltakts durch *Cole* verloren hat. In England angekommen, erreicht *Greta* nun bald das Anwesen der Familie *Heelshire*, um deren Sohn *Brahms* sie sich kümmern soll, während die schon betagten Eltern für längere Zeit verreisen wollen; auf Urlaub, wie sie *Greta* wissen lassen. Der Sohn *Brahms* entpuppt sich buchstäblich jedoch als detailgetreue Puppe des verstorbenen Sohns der Familie, welcher mit acht Jahren in einem Feuer, das im Haus der *Heelshires* gewütet hat, umgekommen ist. Nach einer anfänglichen Irritation nimmt *Greta* den Job dennoch an und erklärt sich auch bereit, sich während der Abwesenheit der Eltern streng an die Regeln für den Tagesablauf mit der Puppe zu halten. Die Regeln halten erzieherische, versorgende und schulische Belange für die Puppe fest und erinnern eindringlich an religiöse Gebote, die unter keinen Umständen verletzt werden dürfen. Für die Aufgaben *Gretas* steht ihr der etwa gleichaltrige Lieferant *Malcolm* zur Seite, der Einkäufe und Reparaturen im Haus unternimmt und ihr wöchentlich den großzügigen Lohn ausbezahlen soll.

Schon bald nach der Abreise der *Heelshires* wird klar, dass in dem abgelegenen Haus eigenartige Dinge passieren: Kleider *Gretas* verschwinden, merkwürdige Geräusche tönen durch das Haus und der seltsame und unheimliche Verdacht regt sich in *Greta*, dass sie beobachtet werden könnte. Durch *Malcolm* erfährt sie später, dass *Brahms* ein äußerst eigenartiger Junge war, der auch in Zusammenhang mit dem Tod eines jungen Mädchens gebracht wurde und eben als verschroben und seltsam wahrgenommen wurde.

Die Verdachtsmomente erhärten sich im weiteren Verlauf der Handlung, dass die Puppe *Brahms* vom Geist des toten Jungen besessen sein könnte und *Greta* beginnt mit der Puppe in Beziehung zu treten. Sie behandelt ihn fortan als realen Jungen, entzieht sich so immer mehr der lebendigen Realität und distanziert sich auch von der beginnenden Romanze mit *Malcolm*. Dazu tragen auch Fotografien des Kindes *Brahms* bei, aus denen *Greta* beinahe ein die Zeit überdauerndes hilfesuchendes Moment des Jungen lesen möchte.

Doch die Vergangenheit holt *Greta* schließlich ein. Der gewalttätige Freund kommt ebenfalls in das Haus und ist gewillt, *Greta* zurückzuholen. In einem Anfall von Wut und Eifersucht zerstört *Cole* die Puppe. Zuvor wird den Zuschauenden auch gezeigt, dass die Eltern von

Brahms Suizid begehen und ihrem Sohn *Greta* als ständige Begleiterin versprechen. Von diesem Moment der Zerstörung und des Suizids der Eltern an, entfesselt und enttarnt sich der wahre Gehalt der scheinbar unheimlichen und besessenen Puppe *Brahms*: der Junge ist nicht gestorben, sondern hat, inzwischen erwachsen, in einem Versteck zwischen den Wänden des Hauses mit dem Wissen seiner Eltern sein Dasein gefristet. Er bricht schließlich durch einen Spiegel aus eben diesem Versteck aus, tötet *Cole* und wütet maskiert durch das Haus. Es ist klar, dass er *Greta* buchstäblich behalten will. Schließlich hat er auch eine Puppe in der Größe *Gretas* angefertigt, welche er als Fetischobjekt bisher bei sich hinter den Wänden *wohnen* ließ. Doch letztendlich gelingt *Greta* mit *Malcolm* die Flucht und der trotz zahlreicher Attacken überlebende *Brahms* bleibt mit seiner Puppe, die er wieder repariert, alleine im Haus zurück. Die letzte Einstellung des Films ruht auf der Puppe *Brahms*, welche mit Sprüngen und Kratzern im Gesicht die wahre Natur des Kindes *Brahms* hinter der perfekten porzellanenen Fassade nicht mehr aufrecht zu erhalten vermag.

1.3 Fragen an die Puppe *Brahms*

Zum Zeitpunkt der Entscheidung zur Auseinandersetzung mit unheimlichen Puppen im Film war *THE BOY* die aktuellste Umsetzung des Subgenres Creepy-Dolls, aber sicher nicht die herausragendste Spur der Analyse, wie auch beispielhaft an einer Kritik zum Film ablesbar wird:

„Es ist daher eher ernüchternd festzustellen, dass Bell die vielen innerlichen und äußerlichen Bezüge seines Stoffs, die in eine Blütezeit der Schauerkultur zurückweisen, nicht wirklich zu kennen scheint, sie jedenfalls nicht nutzt. Im Modus Operandi des US-Horrorkinos setzt er brav und artig, begeistert von der entrückten Schönheit der Orte, aber ohne kreative Anmut, diesen ‚Boy‘ auf die Schienen eines hundsgewöhnlichen Jahrmarktgrusels. [...] Diese Vulgarisierung ist insofern ärgerlich, da Stacey Menears im mehrfachen Sinn doppelbödiges Drehbuch gar nicht wirklich auf drastische Effekte aus ist. Dann weiß man: Mit einem besseren Regisseur hätte ‚The Boy‘ gar keine schlechten Chancen gehabt, zu einem kleinen Klassiker des Genres zu werden.“¹

¹ http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/4933639/The-Boy_Brahms-spukt-im-britischen-Schloss, Zugriff am 20.04.2017.

Warum also dieser Film? Die Antwort und die Auswahl zur Analyse lassen sich auch damit unterfüttern und gleichfalls in ebenjener Kritik an der Umsetzung begründen. *THE BOY* greift beinahe wahllos aus all den Möglichkeiten und der Geschichte des Subgenres Creepy-Dolls ein wahres Kaleidoskop an Bedeutungsmomenten heraus. Zu sehen sind die Kunstpuppe, welche auch zur Spielpuppe umfunktioniert wird, der maskierte/verpuppte Mörder und letztendlich auch die Fetischpuppe. All das sind Variationen des Genres, die ihren Platz im abgelegenen Haus der Familie *Heelshire* finden. Der Film *THE BOY* entscheidet sich also nicht für eine Puppenqualität, er schöpft unbewusst oder bewusst aus der Geschichte und den Effekten der Puppenfilme, kuratiert sie gleichermaßen in diesem unheimlichen Ausstellungskontext zu einer Puppen-Bricolage und korrespondiert auf diese Weise mit einer grundlegenden Erkenntnis aus der Disziplin der Puppenforschung:

„Der leblose Leib der Puppe wurde als ‚Phantasie-Erreger‘ aufgefaßt und mit einer Vielfalt von Bedeutungen – mit Phantasmen des Erotischen, des Magischen oder Destruktiven – aufgeladen. Aus psychoanalytischer Sicht stellen weibliche Puppen und ihre Verwandten in ihrer Bedeutung lebendig/tot und Natur/Artefakt zwei Facetten des Unheimlichen dar.“²

Die vorliegende Filmanalyse wird den zitierten erotischen, magischen und destruktiven Momenten nachgehen und sie ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Das Verborgene, Verdrängte und Verwiesene im Zentrum des Blickfeldes: das ist es, was das Genre des Horrorfilms ganz allgemein vortrefflich und genüsslich in Szene setzt. „Alles Liegengelassene, Übergangene und Verschüttete treibt hier untot sein Unwesen. [...] [H]ier trifft man auf die Ausgestoßenen und Brutalitäten, über die man nicht spricht“³, konstatieren auch die Herausgeber Benjamin Moldenauer, Christoph Spehr und Jörg Widszus der Essaysammlung *On Rules and Monsters* zum Horrorfilm und erkennen damit ein gesellschaftspolitisch relevantes Potential im Ausstellen der Marginalien gesellschaftlicher Konventionen durch das Genre des Horrors.

Zuwendung geht unweigerlich mit Abwendung einher. Das bedeutet, wenn das Verborgene ins Zentrum rückt, verdrängt es im selben Zug das bisher Sichtbare und die möglicherweise beruhigende Ordnung der Dinge. „Wenn jede Kausalität von einer Implikation des Subjekts zeugt, dann besteht kein Zweifel, dass ihm jeder Ordnungskonflikt zur Last gelegt wird.“⁴

² Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina, *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, In: Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina [Hg.innen], *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 24.07. – 17.10.1999, Köln: Oktagon 1999, S. 65 – 93, hier S. 80.

³ Moldenauer, Benjamin; Spehr, Christoph; Widszus, Jörg [Hg.], *On Rules and Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft*, Hamburg: Argument Verlag 2008, S. 4.

⁴ Lacan, Jacques, *Das Freud'sche Ding oder Der Sinn zu einer Rückkehr zu Freud in der Psychoanalyse*, Wien: Turia + Kant ⁵2011, S. 36.

Ebenso wie im Film die Puppe *Brahms* in das Leben der Protagonistin *Greta* dringt, drängt sich Jacques Lacan mit diesem Zitat aus der schriftlichen Fassung eines Vortrags, gehalten in Wien 1955, in den Prozess der Fragestellung rund um die unheimliche Puppe im Genre der Creepy-Dolls. Lacan, der Meister der Differenz und Überlagerung zwischen, mit und über Signifikanten und Signifikaten. Lacan, der wandelbare Trickser in seiner alchemistisch anmutenden Formulierung und Formellehre der Lesarten von Sprache, Bedeutung und menschlicher Ausgestaltung und Ausgeburt. Lacan, der präzise Analytiker innerhalb klarer Formensprache, der jedoch – verzweifelnd beinahe – eine Enzyklopädie an Erzählstrategien innewohnt. So soll der Ordnungskonflikt, hervorgerufen durch das Subjekt, den Dingen ihre Bedeutung zumessen. Der Konflikt möchte bereinigt und in dieser Hinsicht verstanden werden. Der Horrorfilm vermag dem Konflikt, der Unordnung eine Form zu geben, ähnlich Lacans Schemata und Formellehre. Das bedeutet nicht unweigerlich ein damit einhergehendes Verständnis, bloß weil die Form klar vor Augen liegt. Das bedeutet im vorliegenden Fall eine Puppe, die ordentlich und adrett im Zentrum der Aufmerksamkeit steht und gleichzeitig ihren Bedeutungsgehalt verdrängt.

Die kritische Schwäche des Films, die Phantasmagorie der Puppe, das Bestreben, Ordnung im Chaos der semiotischen Oberflächen schaffen. So reihen sich die ersten Momente der Betrachtung aneinander. Puppe, wer bist du? Das ist die grundlegende Frage, die hier interessiert. Nun besteht kein Zweifel daran, dass der Gestalt der Puppe an sich ein großzügiges Repertoire an historisch- wie auch theoriegeleiteter Literatur zur Seite gestellt werden kann. Darüber hinaus besteht allerdings auch kein Zweifel daran, dass der unheimlichen Puppe im Film keineswegs die an dieser Stelle geforderte Aufmerksamkeit zuteilwurde, wenn damit eine kritische Kombination der Dimensionen Film- und Kulturtheorie angeregt werden möchte.

In der kritischen Schwäche des Films liegt also auch seine Stärke, indem *THE BOY* als Einführung und Überblick in das Subgenre der Creepy-Dolls dienlich sein kann. Dabei enttarnt und enttäuscht der Film über das Medium der Puppe die ihr zugeschriebene Unheimlichkeit gleichermaßen selbst, weil die Puppe *Brahms* schließlich nicht besessen, also in diesem Sinne nicht *unheimlich* ist. Vielmehr sind es die menschlichen Figuren mit ihren charakterlichen Schwachstellen im Bann der Puppe, die das Unheimliche und Unausprechbare ihrer traumatischen Introjekte auf die Leere der Puppe projizieren und sie dadurch mit Leben befüllen. Nicht zuletzt stellt auch die im Film verhandelte männliche Puppe ein Entscheidungskriterium zur Analyse von *THE BOY* dar. In der überragenden Mehrzahl handelt es sich bei den Filmen rund um die Creepy-Dolls demgemäß eben um männliche Puppen.

Wenige Ausnahmen, wie etwa die Filmpuppen *Annabelle* (*ANNABELLE*, R: John R. Leonetti, USA 2014), *Tiffany* (*BRIDE OF CHUCKY*, R: Ronny Yu, USA 1998) oder auch *Dolly* (*DOLLY DEAREST*, R: Maria Lease, USA 1991) kennen die weibliche unheimliche Puppe. Das Böse und Unheimliche scheint sich also auch im Subgenre der Creepy-Dolls allzu gerne männlich zu (ver)kleiden und provoziert dabei nahezu eine kritische Lesart der Genderperformance, welche auch für den Film *THE BOY* naheliegend ist.

Puppe, wer bist du, noch einmal! Und daran orientiert lassen sich schlussfolgernd diese Fragestellungen formulieren: Wo ist die Puppe? Welche Puppe(n) führt uns der Film *THE BOY* vor? Wie wird mit der Puppe gespielt? Das bedeutet also zunächst, der Puppe ihr Puppenhaus zu bedeuten und die kultur- wie auch filmtheoretische Architektur zu vermessen. Ein nächster Schritt wird den unterschiedlichen Puppenqualitäten des Films Aufmerksamkeit zuteilwerden lassen, indem ihre kulturell-historischen Bezüge analysiert und so einer verständnisgeleiteten Lesart unterzogen werden können. Abschließend soll der Moment des Unheimlichen dem Spiel der Protagonistinnen und Protagonisten überantwortet und so die Frage beantwortet werden, wie das Unheimliche über projektive Zuschreibungen in die Puppe eingeschrieben wird. Puppe, *stattdessen* bist du! Diese Erkenntnis ist freilich das Ziel der Dekomposition und das Anliegen der verfassten Arbeit.

1.4 Creepy-Dolls: Das filmische Subgenre der unheimlichen Puppen

Der Film *THE BOY* reiht sich zunächst in eine ungemein vielfältige und vielschichtige Filmbiographie des Horror Subgenres der Haunted-Dolls, Bloody-Dolls oder auch Creepy-Dolls⁵ ein. Unter diesen synonym angewendeten Begriffen lässt sich das Hauptmotiv der besessenen Puppe zusammenfassen, welche ihr Umfeld durch die mehr oder weniger filmisch gestaltete Aura des Unheimlichen todbringend in Angst und Schrecken versetzt. Für die Ausführungen hier entscheidet sich die Analyse für die Bezeichnung Creepy-Dolls, weil in

⁵ Eine klare, einheitliche Referenz bzw. Begriffsklärung des Subgenres scheint zu fehlen. Die Herausgeber der Horror- und Fantasyfilmzeitschrift *VIRUS schlagen aktuell* etwa der Genreakzent *Creepy Dolls* vor. (Vgl. dazu Menold, Marcus, *Die besten Creepy Dolls Movies. Wenn Puppen zum Leben erwachen*, In: *Virus. The Dark Side of Entertainment* 05/2017, S. 20 – 23.)

dieser begrifflichen Annäherung ein Spektrum der Bedeutungsablagerungen in der sogenannten *unheimlichen Puppe* vermutet werden kann. Ein so gearteter Titel des Subgenres bietet die Möglichkeit, die zugrundeliegenden Umstände des Unheimlichen nicht zu sehr zu spezifizieren und dahingehend in der Analyse einzuengen. Damit kann die unheimliche Puppe semiotisch ummantelt begriffen werden, ohne den Horror in das leere Innenleben der Puppe selbst allzu eifrig einzubetten. Denn die Puppe ist ihrem Wesen nach freilich Objekt des Spiels. So gesehen liegt die Unheimlichkeit vermutlich in der hoffnungslosen Beziehungsgestaltung zwischen Mensch und Puppe. Das Attribut *Creepy* spielt dieser Idee jedenfalls einladend zu.

Trotz der vorhandenen Popularität der besessenen Puppen im Film⁶ und unzähliger Online Rankings für die blutigsten, unheimlichsten und gruseligsten Filme dieses Subgenres konnte sich bis auf wenige spezifische fokussierte Beiträge zum Thema kein konsequenter oder überblicksmäßiger Ordnungsrahmen finden, welcher das Subgenre der Creepy-Dolls hinlänglich einer kritischen Sichtung unterziehen könnte. So wird etwa mit Judith Halberstams großartiger Analyse der mordenden Puppe *Tiffany* die Fokussierung der queeren feministischen Ermächtigung im Film *BRIDE OF CHUCKY* (R: Ronny Yu, USA 1998) als Kritik der Genderperformance der Puppe durch ihren Essay *Bride of Chucky und der Horror der Heteronormativität*⁷ möglich. Desgleichen bemüht sich auch der Beitrag von Deniz Bayrak und Sarah Reininghaus *Bloody Dolls: Die Puppe als unheimliche Figur im Erwachsenengenre des Horrors*⁸ um eine kritische Sichtung und Analyse der Filme dieses Subgenres. Die vorgeschlagene Auseinandersetzung von Bayrak/Reininghaus greift jedoch sicherlich noch zu kurz und kann demzufolge als Teaser oder auch als Aufforderung zur weiteren, intensiven Beschäftigung mit den unheimlichen Puppen im Film begriffen werden. Die beiden Beispiele werden hier angeführt, weil sie stellvertretend verdeutlichen, dass einerseits der spezielle Fokus spezifischer Ausformungen der Creepy-Dolls wie bei Halberstam vorhanden, allerdings eine Gesamtschau auf das Subgenre noch ausständig ist.

⁶ Aktuell kommen nach derzeitigem Recherchezustand 2017 alleine drei Haunted-Doll Produktionen ins Kino. Es handelt sich hierbei um Sequels bereits einschlägig bekannter besessener und unheimlicher Puppen: *Annabelle 2 – Creation* (R: David F. Sandberg, USA 2017), *Chucky 7 – Cult of Chucky* (R: Don Mancini, USA 2017) oder *Saw 8 – Become Jigsaw* (R: The Spierig Brothers, USA 2017).

⁷ Halberstam, Judith, *Neo-Splatter. Bride of Chucky und der Horror der Heteronormativität*, In: Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno [Hg.], *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Berlin: Bertz + Fischer 2006, S. 111 – 122.

⁸ Bayrak, Deniz; Reininghaus, Sarah, *Bloody Dolls: Die Puppe als unheimliche Figur im Erwachsenengenre des Horrors*, In: Fooker, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2014, S. 332 – 341.

Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass der Begriff des Subgenres Creepy-Dolls in seinem Verständnis noch keine Unterschiede der verschiedenen Qualitäten der Puppe annimmt, wie sie doch auch außerfilmisch vorhanden ist. Eine jeweils spezifische Ausformung müsste auch entsprechende differenzierte Bedeutungsmöglichkeiten in der filmischen Umsetzung aufweisen können oder sogar einfordern. Bayrak/Reininghaus zählen zwar die unterschiedlichen Puppenformen in ihren Überlegungen auf, ziehen daraus aber keine wesentlichen analytischen Schlüsse zur Dekomposition der Filme, außer der Tatsache ihres Bestehens⁹. Daher soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, ein Ordnungsschema in das Subgenre der Creepy-Dolls einzuführen, welches auch als Grenzziehung zum hier zu behandelnden Film und des Analyseverfahrens dienen soll.

1.4.1 Definition der Puppe

Wenn hier von Puppen gesprochen wird, um konkret zu bleiben, von den unheimlichen oder gruseligen Puppen, erscheint einleitend eine Definition des Begriffs der Puppe sinnvoll. Barbara Krafft führt zunächst den besonderen Umstand der Betrachtung, den Fokus auf die Puppe buchstäblich vor Augen, indem sie schreibt:

„Das eigene kleine Spiegelbild auf dunklem Grund, das man im Auge eines anderen sieht, gab der Pupille, dem ‚Augenpüppchen‘, den Namen. Nach altem Glauben wohnt die Seele in dieser Gestalt sichtbar im Auge. Durch den Blick wiederum vollzieht sich die Beseelung des Menschenabbilds, der Puppe. Nach den logischen Gesetzen einer Traumwelt ist sie ein vielfältiges Gegenüber, ist sie Spiegelung, Wunschbild, Ersatz oder Projektion einer anderen Wirklichkeit.“¹⁰

Diesen Aspekten nachgehend, muss die Puppenfigur beinahe manipuliert und in diesem Sinne auch bewegt werden, um den ihr zugeschriebenen Bedürfnissen in all ihren Ausformungen gerecht werden zu können. So verwundert die Tatsache nicht weiter, dass Kraft eben diese Beweglichkeit der Figur als Grundmerkmal der Puppe festhält: „Notwendig erscheint hier nur eine Abgrenzung gegen die Skulptur – ihr gegenüber ist die Puppe entweder beweglich gegliedert oder auf irgendeine Weise manipulierbar gedacht (zum Beispiel zum An- und Auskleiden), oder aber sie ist direkt durch das Namenwort definiert.“¹¹ Diese Definition der

⁹ vgl. Bayrak;Reininghaus 2014, S. 332.

¹⁰ Krafft, Barbara [Hg.in], *Traumwelt der Puppen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung vom 06.12.1991 – 01.03.1992, München: Hirner 1991, S. XI.

¹¹ Krafft 1991, S. XII. Krafft dehnt den Begriff der Puppe zwar in ihren Überlegungen noch weiter aus und überträgt ihn „auf nahezu jede Art von anthropomorpher Figur, unabhängig von Größe und Material“ [Ebda S.

Puppe, welche sich grundlegend über Beweglichkeit und menschlich spiegelnder Oberfläche auszeichnet, steht auch als Grundlage im Zentrum der unheimlichen Puppen, wie sie über das Medium des Films erzählt werden. Darüber hinaus unterteilt die Puppenforscherin Insa Fooken diese Qualität der Puppen noch nach ihrem Zweck und ihrer Bespielung¹² und orientiert sich dabei an Jürgen Fritz, welcher folgende Systematik vorschlägt:

„Spielpuppe, Modepuppe, Puppenfiguren, Theaterpuppen und selbsttätige Puppen (Automaten). Diese fünf Puppentypen unterscheiden sich vor allem durch ihre Funktion und durch die Art und Weise, wie sie den Menschen im Verlauf der Menschheitsgeschichte gegenüberstehen bzw. wie sie zu Menschen in Beziehung stehen oder treten können.“¹³

1.4.2 Die Spielarten der unheimlichen Puppe in der Literatur

Der Aspekt der gegenseitigen Beziehungsstruktur bzw. der Beziehungsprojektion zwischen PuppenbesitzerIn/PuppenmacherIn und der Puppe scheint auch für die Rolle der unheimlichen oder gruseligen Puppe relevant zu sein. Je nach Ausprägung der Puppe ist es möglich, einen besonderen Fokus auf den Charakter des Unheimlichen an sich zu schärfen. Ein Blick auf das literarische Vorkommen der unheimlichen oder gruseligen Puppe kennt allerdings überwiegend den Typus der *Spielzeugpuppe*, welcher aber in der wissenschaftlichen Literatur hierzu noch nicht weiter differenziert zu sein scheint, wie Andrea Weinmann betont: „Gerade in der Puppengruselgeschichte findet man sowohl Puppen im engeren Sinne, also Spielzeugpuppen, als auch Puppen im weiteren Sinne, wobei weder Hoffmann noch Krafft eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Spielzeugpuppenarten, etwa zwischen der Handpuppe im Allgemeinen, der Bauchrednerpuppe und der Marionette, vornehmen.“¹⁴

Die Charakteristik des Unheimlichen kommt über „dämonisch belebte Puppen“¹⁵ in der Erzählliteratur (welche auch Kinder- und Jugendliteratur meint) zustande. Auch Weinmann

35] auszuweiten, jedoch soll für die Analyse der unheimlichen Puppe im Film jene angegebene enge Begriffsführung auch eine Grenzziehung bedeuten, um das Feld systematisch bedeuten zu können.

¹² Ein zusätzliches Segment könnte sich freilich über die Machart der Puppe, wie etwa Gliederpuppen, etc. einfügen lassen, um daran anschließend die Auswirkungen auf den Zweck des Puppenspiels kritisch zu hinterfragen. Eine diesbezügliche Überlegung wird sich an späterer Stelle bei der Materialbetrachtung der Puppe *Brahms* nachlesen lassen.

¹³ Fooken, Insa, *Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 65.

¹⁴ Weinmann, Andrea, *Die Angst vor der Puppe: Puppen in der deutschsprachigen Gruselliteratur für junge Leser*, In: Fooken, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 123 – 134, hier S. 130.

¹⁵ Krafft, Barbara, *Puppe*, In: Brednich, R. W. [Hg.], *Enzyklopädie des Märchens. Band 11*, Berlin/New York: De Gruyter 2004, S. 35 – 43, zit. nach Weinmann 2014, S. 131.

erkennt darüber hinaus aber die Notwendigkeit der speziellen Differenzierung der Puppentypen innerhalb der Gruselliteratur der unheimlichen Puppen, um die jeweiligen Spezifika des Horrors bzw. des Unheimlichen demgemäß anzupassen. Solcherart Verständnis bedeutet eine Mehrdimensionalität innerhalb der Achsen der Puppenart und der Puppenerzählung bzw. der unheimlichen bzw. gruseligen Möglichkeiten der narrativen Handlungsfelder.

Im Folgenden soll also der Versuch unternommen werden, die literaturcharakteristischen Überlegungen auf die Umsetzung des Subgenres Creepy-Dolls zu übertragen und so einen ersten grundlegenden Hinweis zum Verständnis der unheimlichen Puppe *Brahms* im Film *THE BOY* zu etablieren.

1.4.3 Bewegende Momente der unheimlichen Puppe im Film

Welche Spielarten der unheimlichen Puppe begegnen den Zuschauenden im Film? Und darüber hinaus: Was macht die Puppe zu einem unheimlichen, besessenen, gruseligen Objekt oder vielleicht sogar Subjekt? Der Begriff des Unheimlichen ist an sich einer weitreichenden Bedeutungsmatrix unterworfen. Deshalb soll zunächst dieser Bedeutungsrahmen präzisiert und begrenzt werden. Damit wird eine Anwendung der Bedeutung des Attributs *unheimlich* im Zusammenhang mit der Puppe ermöglicht, welche der Analyse der unheimlichen Puppe *Brahms* in *THE BOY* übergeordnet zuarbeiten kann. An die Operationalisierung des Unheimlichen anschließend, wird der Versuch beschrieben, dem Subgenre Creepy-Dolls ein Ordnungsraster anzubieten, welches durchaus auch einen kontroversen Puppen-Kontext im Film herausstellt. Ob die so diskutierte Einbettung in weiterer Folge schlüssig erscheint, wird sich anhand der vertiefenden Analyse des Films *THE BOY* bestätigen müssen.

„Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist“¹⁶, betont Sigmund Freud und befriedet damit einen Bedeutungskomplex im Analyseprozess des Unheimlichen. Das ist an sich bereits eine bemerkenswerte Feststellung und gleichzeitig ein Widerspruch zur Puppe, denn sie ist im Subgenre Creepy-Dolls vielen Bedeutungen unterworfen aber sie ist nicht *verborgen*. Die Puppe ist bunt, wird ausgestellt, ist Zentrum und

¹⁶ Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, Online Ressource: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29>, Zugriff am 16.07.2017.

Gegenüber des Spiels und im Falle der Bauchrednerpuppen auch auf theatralen Bühnen eindrucksvoll präsentiert. Das heißt, die Puppe zeigt sich.

Ernst Jentsch, den Freud in seiner Schrift zum Unheimlichen zitiert, erweitert den Moment des Unheimlichen, indem er die Distanz zum unheimlichen Wesen (zur unheimlichen Beschaffenheit) einfordert und vielmehr danach fragt, „wie die Gefühlserregung des Unheimlichen psychologisch zu Stande kommt, wie die psychischen Bedingungen beschaffen sein müssen, damit die Sensation ‚unheimlich‘ hervortaut.“¹⁷ Ein solcherart unheimlicher Moment spielt der Puppe zu. Damit ebnet sich der verständnisgeleitete Weg abseits vom Puppenkörper hin zur Dynamik der Bewertung schauriger Erkenntnis im Spiegel der Puppe. Diese Aussage mündet für die Ausführungen hier in der schlichten Behauptung: Die unheimliche Puppe gibt es nicht. Allerdings scheint die Beziehungsdynamik zwischen Puppe und Mensch jegliche Spielart des Unheimlichen herauszustellen.

Der englische Autor Nicholas Royle hat in seiner umfangreichen Untersuchung zum Unheimlichen einleitend festgestellt: „It [das Unheimliche, Anm. MP] can take the form of something familiar unexpectedly arising in a strange and unfamiliar context, or of something strange and unfamiliar unexpectedly arising in a familiar context“¹⁸. So möchte mit Royle eine Synapse zwischen Freuds Diktum des Verborgenen und Jentschs Betonung der Dynamik gestaltet sein. Royle betont auch in weiterer Folge, dass in Freuds Text wohl die analytische Sichtung des Unheimlichen dargelegt wird, aber im selben Zug faszinierend ist, was der Text nicht sagt, was sich also zwischen den festgeschriebenen Zeichen manifestiert und so unheimlich bleibt.¹⁹ Diese formale Ergänzung des inhaltlichen Prinzips Freuds ist nun insofern genial, als es die Unsicherheit und die Instabilität der Ordnung betont. Letztendlich ist dies auch der unheimliche Gestaltungsmoment der Puppe, die einen besessenen oder bewegten Konjunktiv anbietet, der allzu möglich erscheint und erst innerhalb seiner tatsächlichen Visualisierung das Unheimliche abwirft, verstanden und somit – wie Freud betont – eben aus dem Verborgenen austritt. Das Unheimliche der Puppe im Film ist also möglicherweise mehr ihr Potential der Heimsuchung als ihr tatsächlicher Aktionsradius.

Das anschließende und überblicksmäßig zu verstehende Ordnungsraster der unheimlichen Puppe im Film ist markanten Prinzipien unterworfen, die ihre Grundstruktur herausgreifen und explizit darzustellen versuchen. Wie schon vorab behauptet, stellt der Film *THE BOY* eine

¹⁷ Jentsch, Ernst, Zur Psychologie des Unheimlichen, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19552>, Zugriff am 29.08.2017.

¹⁸ Royle, Nicholas, *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press 2003, S. 1.

¹⁹ vgl. Royle 2003, S. 7.

Kompilation an verpuppten Bedeutungen dar. Die Basis oder Begründung dieses Gedankens soll im Folgenden nachvollziehbar ausgeführt sein. Die filmische Übersetzung der unheimlichen Puppe hat freilich medienreflexiv ihren expliziten immanenten Reiz. Film kann in dieser Hinsicht Details über Montage und Schnitt bzw. Kameraperspektiven zeigen, andeuten und jenseits einer prägnanten Aussage der Rezeption den Zuschauenden überlassen oder vielmehr überantworten. Starre Gesichter sind nicht nur auf die Puppen beschränkt. Innerhalb konventioneller Schnittrhythmen des zeigemäßen Hollywood-Kinos (und so auch im Film *THE BOY*) überwiegen genrespezifische Gesichtsbilder, die in sich die Qualität eines *Tableaux Vivants* des Ausdrucks bergen. So verwundert nicht, dass Puppen – alleine durch die Kamerabewegung – mitunter lebendig erscheinen und die menschlichen Protagonisten dagegen zu verpuppten Momenten erstarren.

Doppelgänger: Bauchgefühle und ihre Psychopathologie



Abb 1: Fats aus *MAGIC*



Abb 2: Hugo aus *DEAD OF NIGHT*



Abb 3: Billy aus *DEAD SILENCE*

Das Subgenre Creepy-Dolls kennt beispielsweise erstens die besessene **Bauchrednerpuppe**, welche vorwiegend von männlichen Protagonisten (Ventriloquisten) gespielt wird. Eine aktuelle Ausnahme scheint hierbei der Film *DEAD SILENCE* (R: James Wan, USA 2007) zu sein, bei der eine Puppenspielerin ihre Kinderlosigkeit in Form der Puppen allzu schaurig kompensiert. Den allgemeinen Auftakt zur filmischen Umsetzung der unheimlichen Puppen der Filmgeschichte bildet der Film *DEAD OF NIGHT* (R: Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer, USA 1945), welcher ebenso die besessene Bauchrednerpuppe ins Licht der verstörten Aufmerksamkeit rückt. Das unheimliche Treiben der BauchrednerInnenpuppen ist, wie etwa auch im Film *MAGIC* mit der berühmt berüchtigten Puppe *Fats* (R: Richard Attenborough, USA 1978), stets eng mit den PuppenspielerInnen verbunden und bildet hier bereits den Hinweis und die Lesart der Psychose oder auch der konventionell umgesetzten filmisch schizophrenen Persönlichkeitsspaltung an.

Wiewohl nun die Doppelung im Sinne der Spiegelung auch in anderen Puppenfilmen herausgestellt werden kann, liegt der Sinn der Doppelgänger-Betrachtung in der nahen Spielart

mit der Puppe begründet. Die Bauchrednerpuppe ist von jeglicher Zensur befreit, sie spricht jenseits von gesellschaftlichen Konventionen, ist derb, ruppig und schließlich mörderisch. In sie wird jener Anteil der Persönlichkeit des Puppenspielers ausgelagert, der unterdrückt werden muss. In der überwiegenden Anzahl der Filme rund um unheimliche Bauchrednerpuppen bleibt eben dieser unheimliche Moment der Unsicherheit der Beseelung der Puppe in Schweben.

Die Auslagerung von Persönlichkeitsanteilen geht unweigerlich mit einem Prinzip des Unheimlichen einher, wie dies von Freud bekanntermaßen beschrieben wurde: der Doppelgänger. Royle fasst diese Bedeutung, die ebenso untrennbar mit der Doppelgängerstudie Otto Ranks verbunden ist, pointiert zusammen. So sieht Freud im Doppelgänger tendenziell den Vorboden des Todes, während Rank in diesem Sinne auch humoreske und groteske Züge destilliert.²⁰ Gerade bei den unheimlichen Darstellungen der Bauchrednerpuppen ist dies kein Widerspruch. Die angeführten Filmbeispiele *MAGIC* und auch *DEAD OF NIGHT* zeigen den grotesken Kippmoment zwischen Lachen und Fratze, zwischen Normalität und Wahnsinn und letztendlich zwischen Leben und Tod. Die Protagonisten mögen sich der Puppe schließlich entledigen wollen, doch mündet dies unweigerlich in eine zerstörende Strategie, wie auch Royle festhält: „One may want one`s double dead; but the death of the double will always also be the death of oneself.“²¹

Traumata: Ansammlungen und ihre Leerstellen



Abb 4: Annabelle aus ANNABELLE



Abb 5: Robert aus ROBERT



Abb 6: Brahms aus THE BOY

Zweitens spielt in diesem Ordnungsversuch die *Sammlerpuppe/Kunstpuppe*²² eine unheimlich tragende Rolle. In den Filmen der Creepy-Dolls sind damit vor allem Puppen in Szene gesetzt, die von Erwachsenen gesammelt oder vererbt worden sind und keinesfalls als herkömmliches

²⁰ vgl. Royle 2003, S. 190.

²¹ Ebda, S. 190.

²² An dieser Stelle kann der Begriff der Charakterpuppe herangezogen werden, wie er von Antje Lode beschrieben wird. Eine genaue Definition erfolgt im Rahmen der Ausführungen im Kapitel Puppenfigur.

Spielzeug für Kinder dienen. Der hier grundlegende Film *THE BOY* verhandelt eben das Wesen einer solchen Puppe. Weitere Beispiele sind *ANNABELLE* (R: John R. Leonetti, USA 2014) oder *ROBERT* (R: Andrew Jones, GB 2015). Auch wenn nun die Puppen *Annabelle* und *Robert* scheinbar *tatsächliche besessene Puppen*²³ als Vorbild haben, so erzählen die filmischen Umsetzungen doch von traumatischen Ursprüngen in ihren Besitzerinnen, die projektiv auf die Puppe ausgelagert werden. So wie die Bauchrednerpuppen vorwiegend von Männern bespielt werden, gehören die Kunstpuppen den Frauen. In der Auseinandersetzung der weiblichen Filmfiguren mit der Puppe kann sicher auch der Moment der Abwehr gegenüber traditionellen Rollen entdeckt werden, wie schon vorab mit Halberstam anerkannt worden ist. Welcher Art Abwehr sich in dieser Hinsicht bei *THE BOY* zeigt, wird die Analyse des Films im Hauptteil der Ausführungen zutage bringen. Interessant ist aber bereits an dieser Stelle der Sachverhalt, dass sich die Besessenheit der Kunstpuppen nicht in einer filmischen Animation ihres Körpers ausdrückt, sondern ihre Starrheit das Potential des Unheimlichen intensiv hervorhebt, wie dies vorab bereits medienreflexiv angedeutet wurde.

Familienaufstellungen: Verwünschenes Spielzeug und seine Verspiegelungen



Abb 7: Chucky aus *CHILD'S PLAY*



Abb 8: Blade aus *PUPPET MASTER*

Drittens entfaltet die *Spielpuppe* nicht nur in den Kinderzimmern ihren gruseligen Charakter. Der sicher berühmteste Vertreter ist der aggressive und ruchlose Antiheld *Chucky* aus dem Film *CHILD'S PLAY* (R: Don Mancini, USA 1988), der es bis zum Jahr 2017 auf sechs Sequels gebracht hat. Die Spielpuppen, wie auch in den Filmen der *PUPPET MASTER* Reihe (R: Charles Band, USA 1989) ersichtlich, sind animiert und bewegen sich eigenständig durch das

²³ Die Literatur kennt hier beispielsweise *Tatsachenberichte* von Harker, John, *Demonic Dolls. True Tales of Terrible Toys*, Polen: Amazon Press 2015 oder etwa Graham, Stacey, *Haunted Stuff. Demonic Dolls, Screaming Skulls & other Creepy Collectibles*, Woodbury: Llewellyn Pub. 2014. Gerne kommen diese Puppen aus Europa und verstärken somit ihren mystisch verklärten, unklaren Ursprung. Ihr Unwesen treiben sie vor allem über telekinetische Fähigkeiten und Heimsuchungen ihrer Besitzerinnen. Beide Puppen, *Annabelle* und *Robert* können in den USA in besonderen Museen besichtigt werden.

Geschehen. In sie sind meist der Geist eines Verbrechers, eines Rächers oder ein animierender Zauber gefahren, welcher die Puppen zum Leben erwachen lässt. An den Filmen der animierten Spielpuppe lassen sich im analytischen Kontext schlüssig ausgelagerte Persönlichkeitsanteile der Protagonisten und Protagonistinnen (nicht selten eben auch Kinder) ablesen und erzählen solcherart auch von rebellischen und auflehrender Kindheit gegenüber allzu starren erwachsenen Regeln und Grenzen.

Der Hinweis auf die Verspiegelung und Familienaufstellungen entspringt der analysierten Beobachtung, dass sich, beispielsweise bei dem Film *CHILD'S PLAY* tatsächlich eine spiegelbildliche Umkehrung präsentiert, bei der die besessene Puppe an sich als Teilaspekt der Familiendynamik aufgefasst werden kann. Die Typologien rund um eine idealisierte aber höchst verzweifelte und poröse Familienidee (der einsame Kommissar, die alleinerziehende Mutter, das vernachlässigte Kind) werden über ein antagonistisches Spiegelensemble, vorgestellt als Serienmörder, Vamp und besessene Puppe, konterkariert. Diese verkommenen Anteile des Familienidylls müssen schließlich vernichtet werden, damit die vordergründige Ordnung bestehen bleiben kann. Bemerkenswert ist freilich auch der Umstand, dass die Spielzeugpuppe erneut mithilfe eines genderkritischen Diskurses zu befragen wäre, ist es im Fall von *CHILD'S PLAY* doch auch der Umstand der alleinerziehenden Mutter, der Tür und Tor für die besessene Puppe öffnet.

Maskierte Verpuppung: Peter Pan mit der Axt



Abb 9: Michael aus HALLOWEEN



Abb 10: Jason aus FRIDAY THE 13TH



Abb 11: Brahm's aus THE BOY

Viertens, und an dieser Stelle sicher eine kontroverse Möglichkeit des Clusters, können Filme beschrieben werden, welche sich mit dem Prinzip der ***Verpuppung/Maskierung*** auseinandersetzen. In dieser Art lassen sich auch filmische Erzählungen einordnen, welche den verpuppten/maskierten Mörder zur Schau stellen. Berühmte Vertreter und durchwegs männlich konnotiert sind die erstarrten und der Zeit entrückten Trash-Maskeraden aus den Filmen *HALLOWEEN* (R: John Carpenter, USA 1978) oder auch *FRIDAY THE 13TH* (R: Jean S.

Cunningham, USA 1980). Die Vertreter dieser *Puppen* schlachten im Namen der gesellschaftlichen Ordnung vorwiegend jene Teenager ab, welche sich durch verfrühte Sexualität, Drogen oder Auflehnung gegenüber der Ordnung kennzeichnen.

Die Maske trägt dabei die verlorene Kindheit vor sich her und verdeckt bzw. negiert die Entwicklung zum Erwachsenen. Der Mörder mit der Maske kann und möchte nicht erwachsen werden. Ein so verstandener Peter Pan Komplex bemächtigt sich höchst frusturationsintolerant und von Impulsdurchbrüchen gekennzeichnet seiner Spiel-Welt. Mit fortschreitender Handlung dieser Erzählungen spitzt sich zumeist der Konflikt zwischen überlebter Heldin und maskiertem Mörder zu, welcher in der Katharsis der Frau und der Einsamkeit des Maskenträgers mündet. Dabei changieren die Visualisierungen rund um Trieb, Abspaltung und Todesanteilen die Lesart der Bedeutungskomplexe dieser *Puppen*.

Die Ersatz-Puppe: Romantisierter Fetisch, ernüchternder Trieb



Abb 12: Im Schaufenster aus *MANNEQUIN*



Abb 13: Im Wachsfigurenkabinett bei *HERE WITH ME*



Abb 14: Im Verlies aus *THE BOY*

Fragwürdig, vor allem im Bezug auf das Attribut *romantisch* darf man in diesem Sinne der lebensgroßen weiblichen Mannequin Puppe begegnen, welche durch Zauber verpuppt/erstarrt ist und traditionell märchenhaft durch den männlichen Helden ihre Erlösung findet. Als Beispiel seien hier *MANNEQUIN* (R: Michael Gottlieb, USA 1987) oder das Musikvideo zu *HERE WITH ME* von der Musikband The Killers (R: Tim Burton, USA 2012) mit Wynona Rider als verpuppter Schaustellerin angeführt. Die Bewegtheit der Puppe reduziert sich letztendlich in der verknüpften Darstellung einer totenähnlichen Starre im schematischen Verlies, welche zum nekrophilen Spielball männlicher Besitzansprüche reduziert wird. Das Spektrum solcherart gelagerter Filme reicht dahingehend von der unlimitierten Zurschaustellung und radikalen Entbergung (das Schaufenster bei *MANNEQUIN*) über eine diffuse Präsentation mit reglementierter Sichtung (das Wachsfigurenkabinett bei *HERE WITH ME*) bis hin zum völlig Abgeschiedenen (das Verlies bei *THE BOY*). Bemerkenswert für die Analyse ist die Qualität des Blicks, die Konstruktion der Blickachse und die Dominanz des begehrliehen (männlichen) Blicks auf das weibliche Objekt. Darüber hinaus werden jene Mechanismen, wie in den

Beispielen verdeutlicht angeregt, zwischen den Polen der märchenhaften und ideologischen Romantisierung bzw. der triebhaften und sanktionierten Fetischisierung verhandelt.

Was zeigt dieser kurze Überblick? Filme, die mit der Idee der unheimlichen Puppe einhergehen, korrespondieren oder vielmehr reihen sich in die Phantasmagorien zur Puppe ein, die schon vorab einleitend mit Pia Müller-Tamm gekennzeichnet werden konnten und an dieser Stelle noch einmal angeführt werden sollen: das Destruktive, das Magische, das Erotische. Das hier speziell vorgeschlagene Ordnungsraster stellt nun fünf Kategorien vor, indem es Tamms Schema modifiziert anwendet (*destruktive* Maskierung, *magische* Verwünschungen, *erotische* Fetischisierung) und, wie gezeigt wurde, um die beiden Kategorien Trauma und Doppelgänger ergänzt. Allerdings liegen dieser Idee doch auch kombinierte Attribute der Puppe zugrunde. So ist das Destruktive des Mörders mit der Maske auch eng mit dem Aspekt des Erotischen verbunden und das Magische ist auch Sinnbild für die destruktiven Anteile der Protagonistinnen und Protagonisten bzw. ihrer mehr oder weniger erfolgreichen Abwehrstrategien. Damit unterstreicht sich auch eine erneute Begründung für die Auswahl des Films *THE BOY* als grundlegender Analysegegenstand zu der unheimlichen Puppe im Film, weil sich die grundlegenden phantasmagorischen Aspekte zur Puppe, welche Müller-Tamm vorschlägt in der visuellen Gestaltung wiederfinden und auch das filmische Ordnungsraster zu unterstützen vermögen. Das bedeutet für das Puppenkaleidoskop *THE BOY* eine gleichzeitig verhandelte Präzisierung und Verknappung der Elemente, die für den Analyseprozess mehr als reizvoll scheinen.

Möglicherweise und noch einmal betont, scheint das Medium Film geradezu prädestiniert für die Darstellung der unheimlichen Puppe zu sein. Damit sind filmische Eigenschaften wie etwas Detailaufnahmen der Gliedmaßen, das Prinzip der Zergliederung, die fragmentierte Darstellung eines Ganzen, wie sie durch das Detail der Puppe in ihrer Unheimlichkeit gerade durch Schnitt und Montage animiert werden können, gemeint. Die Darstellungsmittel des Films können so gesehen die Puppe formal animieren und auf diese Art den unheimlichen Moment der widersprüchlichen Unsicherheit des Toten/Lebendigen ostentativ hervorheben.

1.5 Die Puppe birgt die Methode

Der Grund für die Wahl des Films *THE BOY* liegt, wie zuvor dargestellt werden konnte, in der Kompilation der Puppenschau begründet. Die damit einhergehende Oberflächlichkeit, welche auch eine zentrale Kritik am Film selbst war/ist, bietet gleichzeitig die Möglichkeit der Lesarten der Puppe in der überwiegenden Anzahl der skizzierten Ausprägungen, welche das Ordnungsschema der unheimlichen Puppe im Film vorab eingeleitet hat. Von Interesse ist die methodische Herangehensweise an diese Dimensionen der Dekomposition, welche der Film überlagert präsentiert. Schließlich soll aus den im Vorfeld angedachten grundlegenden Vermutungen mithilfe der ausgewählten Methodik ein schlüssiges Plädoyer für die Bedeutung der unheimlichen Puppe im Film *THE BOY* verfasst werden.

Eine Grafik kann zunächst das handlungsorientierte und methodische Feld aufzeigen, um daran anschließend die Vorgehensweise der Analyse zu erfassen und zu begründen. Zunächst werden also alle zentralen Faktoren der Geschichte rund um die Puppe Brahm angeordnet sichtbar und damit eine Aufschlüsselung der Positionierung der Figuren. Das bedeutet einerseits auch eine visualisierte Überlagerung der Bedeutungen und andererseits auch einen ersten Einstieg in den Analyseprozess des Films.



Abb 15: Exposition des Films *THE BOY* als hermeneutisch-signifikante Aufgliederung und Dekompositionstafel

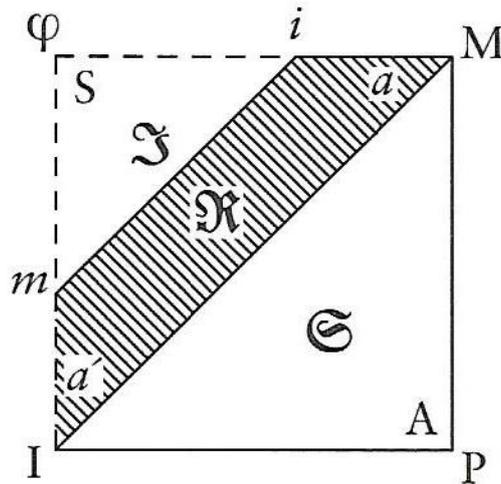


Abb 16: Lacan: Schema R

Die Klärung der Grafik oder auch der Dekompositionstafel, wie sie hier angeregt ist, benötigt einleitende Worte, welche die Intention ebendieser Aufbereitung erschließen. Ersichtlich ist das Figurenensemble im Film *THE BOY*, welches an markanten Eckpunkten wie auch innerhalb der gerahmten Flächen angeordnet ist. Im Hintergrund ist das Haus, in dem sich die Handlung entfaltet, angedeutet.

Bemerkenswert ist zunächst eine männlich/weibliche Dichotomie an den Eckpunkten der Grafik. Das innere Quadrat zeigt links oben *Greta* [S], daneben rechts *Emily* [a], jenes kleine Mädchen, das im Alter von acht Jahren auf mysteriöse Weise umgekommen ist. Diagonal zu *Greta* ist *Mrs. Heelshire* [A] platziert und ihr links unten, verwegen zur Seite gestellt, die Puppenkopie von *Greta* [á], ihr visualisierter Objektstatus und damit fetischisierte Körper. Das bedeutet also eine Aufteilung des Attributs „weiblich“ in folgende vier visualisierte Merkmale: erwachsene Frau (*Greta*), Kind/Tochter (*Emily*), Mutter (*Mrs. Heelshire*), sexualisiertes Objekt (*Fetischpuppe*).

Das äußere Quadrat ist männlich dominiert und platziert die Figuren *Malcolm* [φ] hinter *Greta*, *Mr. Heelshire* [M] hinter das Mädchen *Emily*, *Cole* [I] hinter die Fetischpuppe und die Gebote [P] zur Erziehung des Jungen/der Puppe *Brahms* hinter *Mrs. Heelshire*. Das männliche Prinzip scheint die weibliche Bedeutung zu umrahmen oder sogar zu bestimmen.

Diese möglicherweise vordergründig verkomplizierte Aufschlüsselung ergibt bei näherer Betrachtung allerdings folgende sinnstiftende Beziehungsdynamiken: *Greta* – *Malcolm* (Frau

– Mann), *Emily – Mr. Heelshire* (Tochter – Vater), *Mrs. Heelshire – Gebote* (Mutter – Gott), *Fetischpuppe – Cole* (sexualisiertes Objekt – Peiniger).

Die Flächen dieser Quadratur werden von den Ausprägungen *Brahms*‘ im Film *THE BOY*, eben als Qualitäten der unheimlichen Puppe, besetzt. *Brahms*, die Kunstpuppe ist akzentuiert zu *Greta* angedeutet, der verstorbene Junge *Brahms* bezieht sich auf *Mrs. Heelshire* und im Zentrum der Exposition harret der maskierte *Brahms* den Entwicklungen des Geschehens und scheint als verstörender Motor das Spiel der Beziehungsgefüge anzutreiben.

Dass diese Positionierungen keineswegs zufällig geschehen ist, zeigt das Bestimmungsfeld unterhalb der Dekompositionstafel, das Schema R nach Jaques Lacan. Das Zusammenspiel aus visualisierten Puppenaspekten im Film aber auch beziehungs-dynamischen Prozessen, die damit einhergehen, wird durch die zentrale Platzierung des maskierten *Brahms* herausgefordert, der – obwohl wesentlicher Teil der Analyse, aus ebenjenem Analyseprozess bereits herausstartet, dessen rezeptives Potential also bereits im Film selbst vorgelagert eingebettet ist. An dieser Stelle möchte mit Slavoj Žižek diese Idee präzise und ausführlich zitiert werden:

„[S]elbstverständlich richten sich die Logik des Signifikanten wie auch die Hermeneutik gegen die Illusion, daß das Subjekt ‚aus der Leere‘, von einem neutralen Blickpunkt aus die Welt betrachtet oder über sie spricht, selbstverständlich gehen beide davon aus, daß der Blickpunkt des Subjekts immer durch einen Rahmen bestimmt ist; doch während sich die Hermeneutik damit zufriedengibt, den Rahmen (den ‚Horizont der VorUrteile, des Vor-Verständnisses‘) aufzuzeigen, d.h. damit, daß der Inhalt, der ‚vor uns‘ liegt, schon durch den (übersehenen) Rahmen ‚hinter uns‘ durch die Stelle, von der aus wir betrachten bzw. sprechen, gestaltet ist, führt die Logik des Signifikanten das Paradoxon ein, daß wir zu dem, was wir sehen, nicht in der einfachen Distanz eines Betrachtenden zum Betrachteten stehen, sondern, daß der Horizont unseres Blickpunktes immer schon durch eine Stelle *innerhalb* des betrachteten Bildes bzw. des Inhaltes bemerkt wird. [Hervorhebung im Original]“²⁴

Gleichzeitig, und damit kommt eine erste skizzierte Überlagerung des Hauses als Spielfeld buchstäblich ins Spiel, bietet also das Anwesen der *Heelshires* Bedingungen zur Existenz der Puppe als Ausprägung signifikanter Bedeutungsprozesse, wie sie eben mit Žižek hier gefordert wird. Mit dieser Idee betritt die damit verbundene Denkstrategie unweigerlich das Feld der psychoanalytischen Filmtheorie. Veronika Rall hat in ihrem 2017 erschienenen Beitrag *Psychoanalytische Filmtheorie. Das Unbewusste des Kinos* einen entwicklungsgeschichtlichen Abriss formuliert, welcher schließlich in die Diskussion der Psychoanalyse unter den Aspekten Lacans und, damit filmanalytisch beinahe untrennbar verbunden, Slavoj Žižeks,

²⁴ Žižek, Slavoj, *Liebe Dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin: Merve Verlag 1991, S. 34.

münden.²⁵ Ausgehend vom Spiegelstadium und seinen (v)erkennungsmächtigen Konsequenzen für das Subjekt²⁶, „interessiert sich Žižek für den Blick (des Objekts) oder die Leerstelle, die seine Anwesenheit im Filmbild markiert.“²⁷ Diese Leerstelle korrespondiert freilich mit dem Mangel der Hermeneutik, welche die Signifikantenprozesse ausspart bzw. die betonte Leerstelle ignoriert. Ein solcher „Fleck des Realen“²⁸, welcher, hier auch in Anlehnung an Roland Barthes *punctum*²⁹, anrührt und berührt, möchte nun methodisch für die Bedeutung der Puppe im Haus angewendet und somit als Blick des Objekts auf dem Spielfeld der Signifikanten anerkannt werden.

Dieses Spielfeld, in der Grafik durch die Protagonistinnen und Protagonisten überlagert, ist – noch einmal betont – Lacans Schema R entnommen, welches sich bereits vordergründig über seine grafische Aufbereitung als räumliche Dimension und Fassung der Handlungsspielräume anbietet. Die detaillierte Umbettung des Schemas auf die Exposition der Figuren wird Hauptmotiv des Kapitels zum Puppenspiel sein und soll an späterer Stelle ausführlichen Geltungsraum bekommen. Insofern wird auch von Interesse sein, wie sie das Figurenspiel verändert bzw. welche Anteile am Schluss der Geschichte noch vorhanden sind oder auch radikal gelöscht wurden.

„Das Subjekt ist Lacan zufolge nur eine Instanz, oben links, in einem intersubjektiv konzipierten Psychismus“³⁰ und erinnert freilich formal durch die Strategie der ausgebreiteten Planskizze auch an die grafischen Umsetzungsversuche des psychischen Apparats nach Freud.

²⁵ vgl. Rall, Veronika, *Psychoanalytische Filmtheorie. Das Unbewusste des Kinos*, In: Groß, Bernhard; Morsch, Thomas, *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer 2017, Online Access.

²⁶ Das Spiegelstadium kennzeichnet die fundamentale Möglichkeit des Subjekts, sich im Spiegel selbst zu erkennen. Darin ist aber laut Lacan auch der Prozess des Verkennens eingeschrieben, da sich das Subjekt im Spiegel fragmentiert und demzufolge verzerrt und auch überhöht wahrnimmt. In der Diskrepanz zwischen dem wahrhaftigen (aber ohnehin nicht fassbaren) Sein des Subjekts und der Überhöhung im Spiegelbild wird eine Dynamik in Gang gesetzt, welche sich als vexierdynamischer Prozess aus Mangel und Begehren kennzeichnet und fortan versucht, die Diskrepanz zwischen den beiden Polen des S(ch)eins zu überbrücken. Eine Konsequenz daraus ist schließlich das Objekt klein a, als unfassbare und unmögliche Plombe des Zustandekommens einer tatsächlichen Kongruenz des Subjekts. Die Beteiligten an diesem Prozess werden in weiterer Folge verständnisnotwendiger Teil der Ausführungen sein. Vgl. dazu auch Laplanche, J.; Pontalis, J.-B., *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 474 – 476.

²⁷ Rall 2017, S. 14.

²⁸ Ebda. S. 14.

²⁹ vgl. Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 53. Das *punctum* ist für Barthes jenes Faszinosum im fotografischen Bild, das einen persönlichen Anteil des/der Betrachtenden anrührt und anregt. Für Barthes ist dieses *punctum* gleichwohl im Bild selbst ersichtlich und damit erkennbar bzw. benennbar. Im Sinne Žižeks/Lacans würde sich jenes *punctum* allerdings nicht unmittelbar entbergen, sondern den Betrachtenden entgegenstarrten ohne betont und bewusst Anerkennung zu finden.

³⁰ Ort, Nina, *Das Symbolische und das Signifikante. Eine Einführung in Lacans Zeichentheorie*, Wien: Turia + Kant 2014, S. 59.

So gesehen lässt sich die Idee des Subjekts verorten und stellt dadurch eine hinlänglich reizvolle Idee dar, das Schema auf seine architektonische Verfasstheit hin zu strapazieren. Über einen Teilaspekt der psychoanalytischen Filmtheorie beschreibt Veronika Rall diese Aspekte des Realen, Imaginären und Symbolischen.

„Das Reale ist die radikale, unhintergehbare Existenz, die sich nicht reduzieren und nicht vorstellen lässt. Das Subjekt ist diesem Realen eher ausgesetzt, als dass es sich dieses aneignen kann, deshalb geht der Begriff auch nicht in dem der Realität auf. Der zweite Bereich beschreibt das Imaginäre, die Welt der Vorstellung: sie ist visuell und dual über das Spiegelstadium organisiert, in der es nur das eine oder das andere gibt; dieses Andere ist emotional durch die Projektion stark aufgeladen, die Beziehung wird durch eine Identifikation, d.h. ein gleichzeitiges Erkennen und Verkennen charakterisiert. Der dritte Bereich ist das Symbolische; symbolisch deshalb, weil es den Eintritt in die Welt der Signifikanten, also der Sprache beschreibt.“³¹

Wichtig für das Verständnis und die gleichzeitige Unmöglichkeit der synchronisierten Sichtweise ist folgender Bestand:

„Diese Räume des Realen, Imaginären und Symbolischen stehen zwar in der psychischen Entwicklung nacheinander, funktionieren aber vom Moment ihres Erscheinens gleichberechtigt und in einander verschränkt wie der boromäische Knoten; das Subjekt ist in diese Struktur nachhaltig eingebunden.“³²

Das bedeutet freilich, dass die Skizzierung in der architektonischen Fassung des Hauses eine Konstruktion darstellt, die einem besseren Verständnis zuarbeiten soll. Die Überlagerung des Realen, Imaginären, Symbolischen verstellte sich sogar gegenseitig die Sicht und könnte kaum sinnvoll übersetzt werden.

Das methodische Ziel der Arbeit besteht in diesem Sinne darin, die einzelnen Schichten freizulegen, sie getrennt voneinander zu analysieren, zu begreifen und auch zu visualisieren, was mit Beispielen anderer Filme des Subgenres Creepy-Dolls vorzustatten gehen soll. Schließlich werden die separierten Bedeutungen für den letzten Teil der Arbeit, dem Spiel der Figuren mit den Puppen, wieder zueinander finden, weil nur ihre gegenseitige, wechselseitige Beziehung die Strukturen und Dynamiken offenbaren kann. Das soll allerdings nicht bedeuten, dass den Filmfiguren eine so verstandene Psyche zuteilwerden soll. Die Arbeit fokussiert auf die visualisierten Bedeutungen und nicht auf eine Interpretation möglicher innerer Dramaturgien. Das bedeutet also folgenden Dekompositionsplan:

³¹ Rall 2017, S. 5.

³² Ebda. S. 5.

Das Feld der Exposition in seinen gehaltvollen und unzugänglichen Dimensionen ausleuchten

Die Aufschlüsselung des Films *THE BOY* in der bildlichen Darstellung basiert auf der räumlichen Ordnung und ebendiesem Bedingungsgefüge des Hauses der Heelshires. Auf hermeneutischer Ebene bietet das Haus an sich zahlreiche kulturtheoretische Perspektiven an, welche über zeit-/raumdefinierte Konstellationen ihre Erklärung und damit einen Begleittext zum Verständnis des Hauses in *THE BOY* finden. Idyllische Ideen und ihre Gegenpositionen, wie sie etwa mit Bachtin gedeutet werden können, Modifikationen der räumlichen Dimensionen zur Miniatur des Puppenhauses als manifestierte Ablagerungen gesellschaftlicher Forderungen an geschlechtsspezifische Lebensentwürfe und Orte der Speicherung traumatischer Erlebnisse – all das sind Vorschläge und Fährten, welche dem Begreifen des Hauses im Film *THE BOY* zuarbeiten sollen.

Die Trugbilder und Oberflächen hermeneutisch beschreiben und verorten

Die Grafik zeigt, dass jedem der skizzierten Bedeutungsflächen ein jeweiliger Puppentypus zugeordnet ist. Die Ausführungen werden zeigen, dass diese Zuordnungen freilich keineswegs willkürlich geschehen, sondern das Ergebnis einer hermeneutischen Verständnisfolge darstellen. Damit kann unterstrichen werden, dass die Raumkonstitution auch Bedingung der Existenz des Puppentypus ist. Die Porzellanpuppe *Brahms* als imaginäres Trugbild, die Fotografie von *Brahms* als symbolische Ebene des Signifikanten und letztendlich der verpuppte und maskierte *Brahms* als realer Einbruch in die Handlung.

Das Spiel der Figuren innerhalb der Pole zwischen Mangel und Begehren begreifen

Was Ort und Puppe mit den Figuren der Handlung inszenieren wird sich im Teil des Puppenspiels offenbaren. An dieser Stelle wird die Bedeutung bzw. Dekomposition mit Lacan nachdrücklich eingefordert werden müssen, denn schließlich inszeniert nicht nur die Puppe die Figuren, sondern die Figuren entdecken in der Puppe ihre eigenen Anteile und re-agieren bzw. re-inszenieren durch die jeweiligen Ausprägungen des Puppentypus ihre ureigenste Beschaffenheiten. In diesem Zusammenhang können auch Doppelgänger Funktionen der Charaktere definiert werden, bzw. die Frage gestellt werden, ob sich nicht aus dem Zusammenspiel auch Triaden der psychodynamischen Konstitution entbergen lassen.

Die Darlegung der Methode hat also das Ziel, eine hermeneutische wie auch signifikante Zusammenstellung zur Analyse der unheimlichen Puppe heranzuziehen. Dazu werden natürlich begleitend auch Texte zur Geltung kommen, welche sich bereits mit Puppen und ihren unheimlichen Charakter beschäftigt haben. Mit Sigmund Freud wurde bereits der Begriff des Unheimlichen eingeführt, ebenso wie die Möglichkeiten des Doppelgängers im unheimlichen Spiel mit den Ausführungen Otto Ranks anerkannt wurde. So könnte offengelegt werden, dass im Subgenre der Creepy-Dolls Persönlichkeitsanteile auf die Puppe ausgelagert werden, und so eine fassbare Dramaturgie entwickeln. Die einzelnen Momente des Verständnisses werden sich auch mit Beispielen und assoziativen Gedanken visualisieren lassen. So sollen Bebilderungen aus anderen Filmen der Creepy-Dolls eine Grenzziehung, eine Korrespondenz oder auch einen Widerspruch auf visueller Ebene ermöglichen. Letztendlich wird sich diese Arbeit der Frage stellen müssen, ob der Versuch, die Puppen in *THE BOY* mit Lacan und Kulturtheorie zu lesen, eine Möglichkeit darstellt, die auch auf andere Filme des Subgenres umgelegt werden kann. Darin wird sich die Diskussion am Ende der Ausführungen widerspiegeln und kritisch reiben.

Dies scheint ein passender Moment zu sein, die kulturtheoretische Lesart Lacans streng von seinem ursprünglichen psychoanalytischen, das bedeutet auch klinischen Kontext zu lösen. So vielfältig und vielschichtig sich die Deutungslage der Lacanschen Begriffe für Film und Kultur herausfordernd und doch einladend anbietet, so präzise muss der Umstand anerkannt werden, dass die Psychoanalyse Lacans eine heilende, therapeutische Sprache kreiert hat, welche menschliche Phänomene fassbar, übertragbar und lösbar bedenken und besprechen wollte.³³ Ebenso wie Freud, war Lacan jedenfalls an einem interdisziplinären Dialog der Psychoanalyse (falls es *die* Psychoanalyse überhaupt geben mag) und konträren wie artverwandten Wissenschaften interessiert. „Lacan selbst ermutigte die Auseinandersetzung zwischen Psychoanalyse und Philosophie, Linguistik, Mathematik, Anthropologie und anderen Wissenschaftszweigen“³⁴, betont hierzu Dylan Evans, der Verfasser des Wörterbuchs der Lacanschen Psychoanalyse.

Was allerdings Lacans grundlegende Begriffe, so reizvoll für die Anwendung für die Kulturwissenschaften erscheinen lässt – und in diesem Sinne für die Ausführungen dieser Arbeit – ist der Umstand des Gleitens der Bedeutungen. Denn „die Stoßrichtung des Lacanschen Diskurses verunmöglicht jeden Versuch, das kontinuierliche Gleiten des Signifikats unter dem Signifikanten aufzuhalten“³⁵, erörtert Evans weiter. Das ist nun

³³ vgl. Evans, Dylan, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien: Turia + Kant 2002, S. 7.

³⁴ Evans 2002, S. 12.

³⁵ Ebda. S. 13.

keineswegs die Einladung zur willkürlichen, arbiträren Zuschreibung zwischen Bild und Bedeutung, es ist das Spiel der Möglichkeiten und Angebote, welches sich im vorliegenden Fall um den bedeutungsvollen Körper der Puppe bemüht und ihren *Augenblicken* dynamische Kontextualisierung beimessen möchte.

Vorwiegend wird für die szenischen Beschreibungen und auch für die Aussagen der Figuren auf das Drehbuch der vorläufigen Fassung von Stacey Menear zurückgegriffen, weil dies hier die ursprünglich intendierte subtile Gestik besonders hervorzuheben vermag. Nicht zuletzt hat auch die eingangs zitierte Kritik am Film jenes Potential des Drehbuchs Menears besonders hervorgehoben.

Dietrich Schwanitz hat in seinen populärwissenschaftlichen Ausführungen zur Literatur in seinem Buch *Bildung. Alles, was man wissen muss* sinngemäß erkannt, dass wohl niemand die Welt je begreifen kann, der sie nicht auch durch die Augen einer literarischen Figur entdeckt hat. In den Augen, den Pupillen, dem Augenpüppchen, wie bei Krafft schon ersichtlich war, liegt ein Geheimnis begründet. Wer wollte dem an dieser Stelle widerstehen, die Welt durch die starren Augen einer Puppe zu sehen?

2. Das Haus der Puppe

2.1 Einstellungsprotokoll „Albtraum“



00:23:00



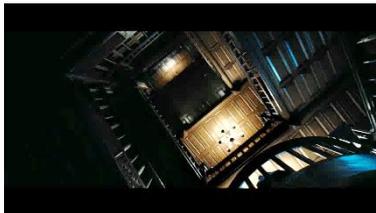
00:23:03



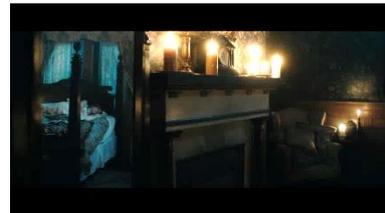
00:23:09



00:23:13



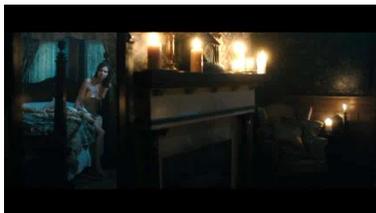
00:23:17



00:23:21



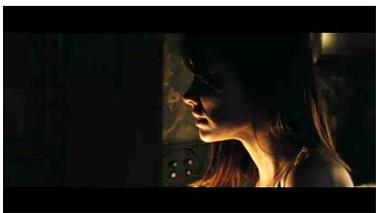
00:23:24



00:23:33



00:23:39 (Schwenk zu ...)



00:23:55



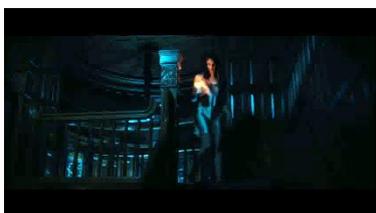
00:23:58 (Schwenk zu ...)



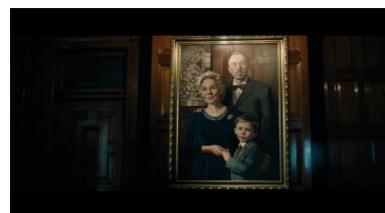
00:24:08



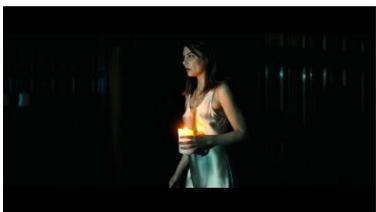
00:24:16



00:24:20



00:24:26



00:24:28



00:24:31



00:24:38



00:24:48



00:24:54



00:25:08



00:25:14



00:25:17



00:25:20



00:25:22



00:25:32

[...]

Nacht. Ein Gewitter tobt. Wir sehen zunächst die Puppe Brahms in (s)einem verdunkelten Raum. Die Kamera nimmt anschließend die Außenposition auf das Haus der Heelshires ein, um uns dann tastend mit den nächtlichen Raumqualitäten des Hauses selbst stimmungsvoll vertraut zu machen. Verzerrungen, Aufsichten und verlagerte Zentralperspektiven führen uns in die nunmehr unheimliche Szenerie des Hauses ein. Durch ein Kinderweinen erwacht Greta aus ihrem Schlaf, nimmt sich eine der zahlreichen brennenden Kerzen und versucht in der Dunkelheit zögerlich die Quelle des Phänomens zu erkunden. Die Kamera fokussiert auf präparierte Tierköpfe und auch auf das Gemälde, welches die Heelshires als bürgerlich-idyllische Familienidee vorführt. Ein beobachtendes, lauerndes Starren – Blicke, sich schweigend, kryptisch offenbaren möchten. Greta nähert sich dem Bild und wird jäh von einer Hand am Hals gepackt, welche direkt aus der Darstellung von Brahms, dem Jungen, herausschnellt. Ein Schrei – und Greta erwacht neuerlich in ihrem Bett. Um sie herum sind nun keine Kerzen – sie waren Teil des Albtraums. Greta steht auf und begibt sich in das Zimmer von Brahms, um nach der Puppe zu sehen. Die sitzt noch immer in ihrem Stuhl. Allerdings glänzt an ihrer porzellanenen Wange die Spur einer Träne.

2.2 Auf einmal war die Puppe da

„Not the happiest story, I'm afraid. They had a real son once. A real Brahms. He died in a house fire when he was only nine. The doll appeared not long after. It's all harmless, though, this little world they've made. A way to cope. I can't imagine how difficult it must be to lose a child.“³⁶

Wie die Figur *Malcolm* erklärt, ist die Puppe *Brahms* erschienen, aufgetaucht oder herausgekommen. Das erinnert an Séancen des 19. Jahrhunderts, als sich über Effektfotografie außersinnliche Wahrnehmungen in zu begreifender Art manifestiert haben wollten. Filmisch, im Genre des Horrors, geschieht dies allzu oft in unheimlichen und fragilen Topographien, welche mit Erinnerungen und spukenden Assoziationsspielen angereichert sind. Deshalb soll hier die notwendige Frage gestellt werden, welchen Rahmen die Puppe *Brahms* benötigt, um ihre unheimliche Ausstrahlung gänzlich entfalten zu können. Der Film erzählt hier schlichtweg nicht von neutralen Räumen sondern von Orten, welche ihre Zeit hatten oder schlichtweg noch immer ihre Zeit behaupten, weil ihnen die gegenwärtig zgedachten Menschen diesen Zeitraum nicht verwehren können oder wollen. Der folgende Abschnitt hat also das Ziel, die räumlichen und örtlichen Konstruktionen im Film *THE BOY* einer genauen Analyse zu unterziehen. Auf diese Weise soll dargestellt werden, wie Raum und Ort in ihrer behaupteten konventionellen visuellen Umsetzung die Handlung unterstützen und das Figurenspiel rund um die Puppe *Brahms* vorantreiben und auch organisieren.

Einer Ouvertüre gleichermaßen wurde diesem Teil der Ausführungen das Einstellungsprotokoll zur Altraum-Sequenz aus *THE BOY* vorangestellt. Das ermöglicht zwei grundlegende Perspektiven auf die räumlichen Bedeutungsgefüge, zwei Qualitäten, die anhand der angeführten Sequenz verdeutlicht wurden. Zunächst eine träumende Verfasstheit der räumlichen Ordnungen und dann wiederum den Wechsel zur filmisch realen Verortung der Szenerie. Diese Teilaspekte der Betrachtung sollen zunächst beibehalten werden. Das bedeutet also einerseits eine historische Betrachtung der Idee des Hauses an sich (als *außerfilmische*³⁷ Realität) und daran anschließend die Möglichkeit, dieser Verständnisbasis kulturanalytische Positionen (als *Traumbedeutung*) beizusteuern.

³⁶ Menear, Stacey (o. ZA), *The Inhabitant*, Drehbuchentwurf zu *THE BOY*, als PDF für diese Arbeit hier zur Verfügung gestellt vom Autor, S. 33.

³⁷ vgl. hierzu Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler ⁴2007, S. 72f.

Puppen benötigen eine Umgebung, die ihnen den rechten Kontext verleiht. Auch wenn diese erinnerte „erste Evidenz [...] keine grundlegende Wahrheit“³⁸ darstellt, wie schon Bachelard mahnend seine Ausführungen zur Psychoanalyse des Feuers formuliert und er weiter darlegt: „Das objektive Denken muß sich hüten vor dem kindlichen Staunen [...]“³⁹, möchte sich dieser Teil der Arbeit selbstbewusst auch auf assoziative, staunend-kreative Perspektiven einlassen. Otto Rank hat die Besonderheiten der ersten Häuser der Menschheitsgeschichte nun explizit an den Tod gekoppelt:

„In diesem Sinne ist vielleicht die bis in die Steinzeit zurückführbare Leichenschnürung die erste Form der wirklichen – nicht bloß figürlichen – Fesselung des Menschen an eine bestimmte Wohnstätte, die dann durch das Grab, das er nicht verlassen kann, zu einem Haus wird.“⁴⁰

Diese erinnerte Puppe also situiert sich als Totenbildnis, der Raum fungiert als Gruft. Drastisch genug, dass der erwachsene Brahms maskiert hinter den Wänden lebt, formiert sich auch der Gedanke, ob die Hohlräume zwischen den Wänden des Hauses der *Heelshires* nicht auch die Qualität eines Sarges in sich bergen?

Sicher ist jedenfalls, dass im örtlich sehr geschlossenen Setting, der Film *THE BOY* bis auf die Anfangs- und Schlussequenz nur das Haus der Familie *Heelshire* und dessen sehr vertraute Umgebung räumlich definiert. So gesehen, ist es lohnenswert, dem Haus also eine intensive Erkundung teilwerden zu lassen und zu überlegen, welchen bedeutungstragenden Wert der visuellen Umsetzung beigemessen werden kann. Das bedeutet auch, dass hier die Einladung ausgesprochen werden soll, einem grundlegenden Perspektivwechsel auf die Dimensionen des Hauses im Film *THE BOY* an sich zu folgen.

2.3 Das Haus der Puppe(n) – Ein Puppenhaus?

Ein kleiner Kniff, eine verwegene Geste intensiver Betrachtungslogik der Orte und Räume in *THE BOY* bieten überraschende Aspekte zum verständnisgeleiteten Diskurs der folgenden Analyse. So sollen die Dimensionen des filmischen Raums einem Einstellungswechsel folgen

³⁸ Bachelard, Gaston, *Psychoanalyse des Feuers*, München: Carl Hanser Verlag 1985, S. 5.

³⁹ Bachelard 1985, S. 5.

⁴⁰ Rank, Otto, *Kunst und Künstler, Studien zur Genese und Entwicklung des Schaffensdranges*, Gießen: Psychosozial Verlag 2000, S. 162.

und zu einer Miniatur transformiert werden. An dieser Stelle werden drei Indizien veranschaulichen, welche solcherart Plädoyer begründen können.

Erstens offeriert der Drehbuchentwurf selbst diese Betrachtungsmöglichkeit, wenn *Mr. Heelshire* im Film der noch ahnungslosen *Greta* erklärt, warum Teile des Hauses fensterlos geblieben sind bzw. warum sich diese nicht mehr öffnen lassen. Die Nachlese im Skript bestimmt die Visualisierungsidee:

„EXT. HEELSHIRE MANOR – BACKYARD – CONTINUOUS

[Greta]⁴¹ holds a trash bag, looks up at—

THE BACK OF THE HOUSE

Not a single window. Just the rectangular outline of newer bricks were windows once existed.“⁴²

In der Umsetzung des Filmes selbst spricht *Mr. Heelshire* dann nur noch von übermalten Öffnungen und Scharnieren – desgleichen tut der Qualität dem Set jedoch keinen Abbruch. Dem dazu gedacht, visualisieren die Innenperspektiven des Hauses der *Heelshires*, welche die Kamera exploriert, eine abgeschlossene Fassade nach außen, die mit der viktorianischen Melancholie nostalgischer Puppenhäuser wetteifert.

Zweitens, gedanklich an die narrative Qualität der Guckkastenbühne des Filmraums von *THE BOY* anschließend, lässt sich bei Johannes Binetto nachlesen: „Das wirkt, als wären die Räume des Films bloß Kammern in einem Puppenhaus – und das sind sie ja in Wahrheit auch. Der Film ist eine Setzkastenwelt ohne Außenwand nach vorne offen, damit man überall gut hineinschauen kann.“⁴³ Ein kostbarer Befund, wenngleich im Originalzusammenhang auf das Oeuvre Wes Andersons bezogen, aber dennoch für Filmgeschichte generell anwendbar, denn desgleichen kann bei einem Rückblick in die Geschichte der Filmarchitektur erkannt werden. Bei Hickethier ist hierzu beispielsweise nachzulesen, dass aufgrund der Unberechenbarkeit der witterungsbedingten Umstände und auch aufgrund der filmtechnischen Voraussetzungen auf Modellbauten zurückgegriffen wurde, um die räumlichen Gegebenheiten des Films besser

⁴¹ Die Figur *Greta* der veröffentlichten Filmfassung heißt im Drehbuchentwurf noch *Gerti*. Für die vorliegende Arbeit wird deshalb der Name *Gerti* innerhalb der zitierten Drehbuchfassung durch [GRETA] ersetzt.

⁴² Menear, o.ZA, S. 17.

⁴³ Binotto, Johannes, *Die Welt als Puppenhaus. Die verzauberten Filme des Wes Anderson als Retrospektive im Kino Xenix*, In: Neue Zürcher Zeitung, 31.10.2012, S. 21., Online Zugriff am 25.05.2017.

kontrollieren und nutzen zu können.⁴⁴ Die Ausführungen hier möchten sich den Blick Binettos nun entfremdet aneignen und so aufgeregt zu dieser *verspielten* Ausstaffierung der Räumlichkeiten in *Heelshire Manor* einladen.

Zum Dritten kann Bachelard, vorab in kritischer Art, jetzt kausal folgernd herangezogen werden. In seiner *Poetik des Raumes* lässt er auch einen Blick auf die Miniatur zu, wenn er argumentiert: „Man kann sagen, diese Miniaturhäuser sind falsche Objekte, die aber eine echte psychologische Objektivität besitzen.“⁴⁵ Es kann vermutet werden, dass ein Perspektivenwechsel auf das Haus in *THE BOY* eben jene psychologische Qualität akzentuierter zur Schau stellt, die Bachelard in seinen Überlegungen entwirft und die an dieser Stelle zum besseren Verständnis der häuslichen Situation beitragen sollen. Und weiter noch überrascht Bachelard mit assoziativer Gestik: „[D]ie Miniaturen der Einbildungskraft versetzen uns ganz einfach in eine Kindheit zurück, in die Hingabe an die Spielsachen, die *Realität der Spielsache* [Hervorhebung im Original].“⁴⁶ Im Vexierbild der häuslichen Dimensionen, im Changieren also zwischen Puppenstube und bewohnbaren Räumen entbirgt sich im Moment des Perspektivenwechsels doch auch die Sphäre des Realen, die Lacan als Begriffsspektrum kreiert. Die zusammengedachte und so begrifflich bewusst deformierte *reale Spielsache* vermag hierzu das phantasmagorische Erwachen der Puppe höchst eindrucksvoll zu beflügeln. Mit der von Bachelard konstatierten *Realität der Spielsache* scheinen die Indizien der Form, der Theorie und der Analyse also beschlossen. Was passiert nun, wenn das Haus der *Heelshires* gedanklich die Proportionen einer Miniatur, eines Puppenhauses annimmt? Was passiert mit den Figuren, mit den räumlichen Strukturen und mit dem dadurch angeregten Spiel bzw. der Sicht darauf? Und vor allem, welchen Mehrwert hat dieser formal modifizierte Blick?



Abb 17: Puppenküche



Abb 18: Die Puppe Brahm in der Küche

⁴⁴ vgl. Hicketier ⁴2007, S. 72.

⁴⁵ Bachelard, Gaston, *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main ⁹2011, S. 155.

⁴⁶ Bachelard ⁹2011, S. 156.

Die Antwort liegt im Erachten der bisherigen Überlegungen in der assoziativen Freiheit der Interpretation und Herleitung unheimlicher Szenarien begründet. Wenn nun die Filmfiguren zu Puppenfigurinen transformiert werden, bleibt die Frage bestehen: Wer bewegt und spielt die so gedachten Puppen? Noch einmal mit Bachelard dieser Frage vorgedacht:

„Das Bild läßt sich nicht messen. Wenn es die Sprache des Raumes spricht, wechselt es doch immerfort die Größe. Der geringste Wert dehnt es aus, erhebt es, vervielfacht es. Und der Träumer nimmt die Seinsform seines Bildes an. Er saugt den ganzen Raum seines Bildes in sich auf. Oder erzieht sich auch wohl ins Miniaturformat seiner Bilder zurück. Vor jedem Bild müßte, wie die Metaphysiker sagen, unser So-Sein neu bestimmt werden, auf die Gefahr hin, bisweilen nur eine Miniatur des Seins in uns zu finden.“⁴⁷

Diese „Miniaturen des Seins“, wie Bachelard befindet, sind nun äußerst empfänglich dafür als Spielfiguren konnotierter Ideologien und Kulturen betrachtet zu werden. Demnach könnte hier behauptet werden, dass es eben diese kulturell immanenten Impulse sind, welche die Figuren im Film *THE BOY* auf höchst konventionelle Art platzieren, ihre Spielzüge setzen und auch planen. Das ist in der analytischen Betrachtung vergnüglich, herausfordernd und bringt vor allem lebende wie auch verpuppte Figuren auf eine gemeinsame bedeutungsvolle Ebene.



Abb 19: Otto Herbig, *Puppenstube*, um 1937 – Die Puppen werden berührt.



Abb 20: *Greta* vor dem Gemälde – Die Berührung durch die Puppe.

Die Abbildungen zeigen links ein Gemälde von Otto Herbig, entstanden im Zeitraum 1935/38. Es stellt Herbig's Tochter Sophie vor ihrem Puppenhaus dar, eine Puppe in der Hand. An dieser Stelle soll die Puppenforscherin Renate Müller-Krumbach zu Wort kommen, um mit Hilfe dieser gedanklichen Umleitung einen Spielraum in der Betrachtung des Gemäldes zuzulassen:

„Oft genügt der Handkontakt mit einem einzelnen Gegenstand, ob Porzellankännchen oder Baustein aus dem Anker-Steinbaukasten, um weitere Kindheitsphasen in Erinnerung zu bringen und eine Fülle von Empfindungen wachzurufen. Dieses Wiederbewußtwerden von frühen und

⁴⁷ Ebda. S. 177.

oft glücklichen Daseinsmomenten ist eines der lebenswürdigsten Ergebnisse aus der Beschäftigung mit der Geschichte der „Puppenstube.“⁴⁸

Die liebevolle Erinnerung der Berührung durch vertraute Gegenstände wird in *THE BOY* gnadenlos ins Gegenteil verkehrt. So wie das Filmbild neben Herbig's Gemälde in der Abbildung die Gegenberührung durch das Haus durch die darin abgelagerten Erinnerungen heraufbeschwört.

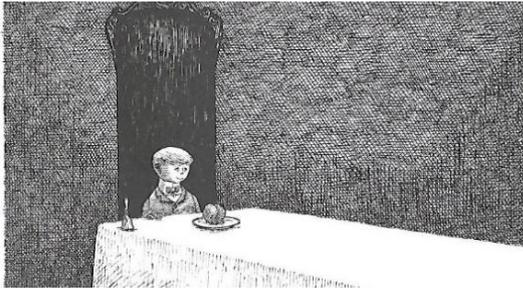


Abb 21: „E is for Ernest who chocked on a peach.“



Abb 22: „B is for Brahms who chopped no apple but Emily.“

Einsamkeit, Stille und drängende Vergangenheit kennzeichnen die räumliche Situation des Films. Verloren ist jeder skurille oder auch ironische Zug der Puppen, ganz im Gegensatz zu den Zeichnungen aus Edward Goreys Klassiker *THE GASHLYCRUMB TINIES*. Hier wie dort Puppen und Verstörung. Aber das Spiel mit der Puppe in *THE BOY* ist eine längst hinfällige Auseinandersetzung mit dem Verdrängten, dem Abgestoßenen, dem Toten. Das Haus visualisiert und begrenzt die noch unbegriffenen Koordinaten des Selbst. Diese Erkenntnis ist auch erinnernder Bezug zu der grundlegenden Idee dieser Arbeit, das Lacansche Schema R explizit im Figurenspiel und der räumlichen Konstitution des Hauses zu begreifen. Demzufolge erhellen sich in der Transformation zur häuslichen Miniatur die Aufgaben und Entwicklungsschritte der Hauptfigur *Greta*, wie die nachfolgenden Ausführungen betonen werden.

⁴⁸ Müller-Krumbach, Renate (unter Mitarbeit von Hannelore Henze), *Kleine heile Welt. Eine Kulturgeschichte der Puppenstube*, Leipzig: Edition Leipzig 1992, S. 179.

2.4 Puppenwelten im beengten Korsett

2.4.1 Vom Lernen über Miniaturen

„Darum, Ihr lieben Kinderlein,
beschaut euch alles gar eben,
wie alles ist geordnet fein.
Soll Euch gut Lehre geben,
daß wann Ihr dermaleins zu Haus
kommt, Gott Euch tut geben
eigen Herd, daß Ihr's voraus
bei all Eurem Leib und Leben
ordentlich und nach der Gebühr
in Eurem Haushalten
richtet und ordnet ...“⁴⁹

Die uns bekannte und überlieferte Geschichte der Puppenhäuser beginnt im 16. Jahrhundert. „Ein 1599 verfaßtes Inventarium überlieferte der Nachwelt die Kenntnis des frühesten nachweisbaren Puppenhauses, das Herzog Albrecht V. von Bayern 1558 anfertigen ließ.“⁵⁰, erfahren wir von Renate Müller-Krumbach. Mulvany/Rogers hingegen datieren die Ursprünge der „today's sophisticated doll's houses [...] to the baby houses of the 17th and 18th centuries.“⁵¹ Die uneinheitlichen Aussagen sollen an dieser Stelle nicht weiter verunsichern, als vielmehr die historische Markierung des Puppenhauses als kulturelle Bedingung bewerten.

Einen bemerkenswerten Aspekt von Puppenhäusern betont Heidi A. Müller, wenn sie ausführt, dass Puppenhäuser und ihre „Ensembles keine wirklichkeitsgetreuen Nachbildungen eines Haushaltes mit dem sozialen Beziehungsgeflecht ihrer Bewohner, sondern lediglich Auslegungen einer Lebenswirklichkeit waren, die [...] als Modelle mit pädagogisch-didaktischer Zielsetzung gelten können.“⁵²

⁴⁹ Gedicht zur Eröffnung des Puppenhauses von Anna Köferlin, 1631. In: Wilckens, Leonie von, *Tageslauf im Puppenhaus. Bürgerliches Leben vor dreihundert Jahren*, (= Grote, Ludwig [Hg.], *Bibliothek des Germanischen National-Museums Nürnberg zur Deutschen Kunst- und Kulturgeschichte*, Bd. 5.), München 1956, S. 6.

⁵⁰ Müller-Krumbach 1992, S. 14.

⁵¹ Mulvany, Kevin; Rogers, Susie, *Magnificent Miniatures. Inspiration and Technique for Grand Houses on a Small Scale*, London 2008, S. 8.

⁵² Müller, Heidi A., *Ein Idealhaushalt im Miniaturformat. Die Nürnberger Puppenhäuser des 17. Jahrhunderts*, (= Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum Bd. 9.), Nürnberg: Verlag Germanisches Nationalmuseum 2006, S. 14.

Zudem sind die von Müller gesichteten Puppenwelten auch Ausdruck einer autonomen Versorgungsstrategie⁵³. Das erzählt auch von Abgeschiedenheit und Abwesenheit, ein Aspekt, der hier in die räumliche Auslegung und Puppenhaus-Sichtung bei *THE BOY* übernommen werden möchte. *Mrs. Heelshire* erzählt in dieser Hinsicht *Greta*, dass sich das Leben in diesem Haus als ständiger Kampf gegen die Jahreszeiten und Einflüsse gestaltet und von diesem Rhythmus das Leben bestimmt wird. Dies ist ein Hinweis, der in weiter Folge später auch bei Bachtin gefunden werden wird. Die existentielle Autonomie betont in ihrer Art auch einen Laborcharakter, dessen Ummantelung von der Innensicht her möglicherweise als natürlich anerkannt werden muss. Allerdings definiert sich darüber auch eine *Fassung*, die sich aber gleichsam über die distanzierte Betrachtung als konzentrierte kulturelle *Verfasstheit* entäußert.



Abb 23: Die Rolle der



Abb 24: ... fürsorglichen Mutter ...



Abb 25: ... wird einstudiert.

Annette Cremer erzählt von der großen Anziehung von Puppenhäusern und erkennt spätestens seit dem 18. Jahrhundert ebenfalls die Funktion des Puppenhauses als didaktische Probehühne für die einzuübenden Geschlechterrollen. Im Speziellen handelt es sich hierbei um die weibliche Rolle. So ist es wenig verwunderlich, dass Puppenhäuser detailgetreu weibliche Aspekte des Lebens nachbilden und als bespielbare Träger entwerfen. Cremer spricht in diesem Zusammenhang von „Lebensbegleiter[n] von Frauen“⁵⁴. Interessant ist Cremers Erkenntnis, dass das Puppenhaus auch als Ort der Selbstermächtigung von Mädchen/Frauen gesehen werden muss. Ein Raum also der Möglichkeiten zur eingeschränkten und nicht nur räumlich reduzierten Selbstbestimmung.⁵⁵

⁵³ vgl. Müller 2006, S. 14f.

⁵⁴ Cremer, Annette, *Personalisierte Lebensbegleiter: Puppenhäuser des Barock*, In: Fooker, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen 2014, S. 160 – 174, hier S. 162.

⁵⁵ vgl. Cremer 2014, S. 160 – 163.

„[They] were also used to teach household economy to young girls. They featured salons, bedchambers, dining rooms and kitchens containing all the furniture and fittings necessary for a well-ordered household“⁵⁶, bestätigen Mulvany/Rogers diesen Befund und fügen hier noch die weiblich konnotierten Standardräumlichkeiten hinzu. Ein Abbild dessen, was auch im Film *THE BOY* gezeigt wird. *Greta* bewegt sich vornehmlich in der Küche, dem Speisezimmer, dem Bad, dem Schlafzimmer und dem Kinderzimmer. So scheint es, als ob sie sich mit abhanden gekommenen Tugenden erneut vertraut machen muss, eine dringliche Opposition vor zu protestierenden Stimmen gegenüber der traditionellen Rolle? Wielcken führt diese dogmatische und scheinbar *natürliche* Behauptung kritisch weiter aus:

„Wahrhaftig drehte sich für die Frau damals alles nur um den Haushalt und die Sorge für die Familie. Seit dem Mittelalter hat sich ihr Horizont kaum noch geweitet. Man lebte – Bauern und Handwerker und ebenso der weibliche Teil des gehobenen Bürgerstandes – in einem ganz eng begrenzten Bezirke, der gerade den Wohnort und seine nähere Umgebung einschloß. Haus und Haushalt waren die Welt, der in ihrer geordneten Kleinheit eine Bedeutung zukam, die sich vorzustellen uns kaum noch gelingen mag. Dieser fest in sich gefügte häusliche Alltag erforderte ein reiches Maß an Pflichten und Aufgaben – während der wechselnden Zeiten des Tages und des Jahres und auf den verschiedenen Stufen des menschlichen Lebens.“⁵⁷

Hieran lassen sich die Aufgaben *Gretas* übersetzt ablesen. In der Einsamkeit ihrer Flucht zeigt der Film ebenjene Perspektiven des Hauses und der sehr nahen Umgebung. Mit Bachtin wird diese scheinbare Idylle an späterer Stelle noch zu hinterfragen sein und genau dadurch wird auch das Unheimliche der Topographie ihren Ursprung behaupten.

Das hohe reflektierende Identifikationspotential im Spiel mit dem Puppenhaus beschreibt nun Cremer folgendermaßen treffend:

„In der persönlichen, unbeobachteten Auseinandersetzung mit den Räumen und Figurinen konnte es zu persönlichen Familienaufstellungen kommen, zum Nachspielen der eigenen Erfahrung innerhalb des Haushalts, zur Neuformulierung hierarchischer Beziehungen, zur Bearbeitung innerfamiliärer Konflikte und zur Selbst-Ermächtigung.“⁵⁸

Und weiter noch und höchst bedeutsam für die Geschehnisse im Film *THE BOY*:

„Ist der Spieler oder die Spielerin nicht zugleich der Besitzer, muss die Selbstermächtigung erst die Hürde heimlicher Grenzüberschreitung und drohender Sanktion überwinden, bevor er oder sie die an eine bestimmte Person gebundenen Figurinen *benutzen* [Hervorhebung im Original] kann.“⁵⁹

⁵⁶ Mulvany; Rogers 2008, S. 8.

⁵⁷ Wilcken 1956, S. 7.

⁵⁸ Ebda. S. 164.

⁵⁹ Ebda. S. 164.

Die Puppe *Brahms* gehört im Film noch nicht *Greta*. Sie muss sich erst damit auseinandersetzen, sie sich aneignen, an ihr die eigene Geschichte begreifen, bevor sie sich als Besitzerin deklarieren kann, bevor das Testament der Familie *Heelshire* realisiert ist.

Cremer kommt in weiterer Folge auch auf die Qualität des Puppenhauses bezüglich der „eingeschränkten Öffentlichkeit“⁶⁰ zu sprechen. Sie öffnen und erklären sich nur für ein ausgewähltes Publikum und speichern ihre Vergangenheit hinter der zierlichen Fassade. Insbesondere, wenn das Puppenhaus aus dem familiären Kontext gerissen wird bzw. die ehemaligen Besitzer verstorben sind. Aber Zeit des Lebens der Puppenbesitzerinnen erkennt Cremer, dass „Puppen und Räume auratisch aufgeladen“⁶¹ sind. Persönliche Gegenstände, welche im Puppenhaus platziert werden, auch wenn sie nicht immer proportional in diesen Mikrokosmos passen, erzählen also auch von den Besitzerinnen selbst. Und auf diese Weise schreibt sich die angestrebte oder auch verordnete Sittlichkeit, Tugendhaftigkeit und standesgemäße Selbsterkenntnis in die Räume des Puppenhauses ein.⁶²

Weitere, und für die Geschichte von *THE BOY* umso bemerkenswertere Aspekte, lesen sich bei Bettina Kümmerling-Meibauer nach. Sie beschreibt klar die Idee der „Machtposition“⁶³ in den Miniaturwelten gegenüber den Figurinen, die das Puppenhaus bewohnen. „There are many reasons for owning a miniature house but, acknowledged or not, one of the main satisfactions gained from its possession is that of being ‚king of all one surveys‘“⁶⁴, unterstreichen Mulvany/Rogers ebenfalls die Attribute der Inanspruch- und Besitznahme.

Kümmerling-Meibauer versteht, wie schon ausgeführt, die Idee hinter dem selbstermächtigenden Spiel vornehmlich darin, „Mädchen zum Nachspielen von Alltagssituationen anzuregen und sie dadurch das angemessene Rollenverhalten üben zu lassen.“⁶⁵ Dieses Spiel ist allerdings nur im Rahmen der Nachbildung von Welt möglich und in diesem Miniaturspiegel erzählt sich so gesehen eine Zukunft, die als Introjekt fortan als Bestandteil des Selbst abgespeichert werden soll. Korrespondierend dazu zeigt der Film *THE BOY Mrs. Heelshire*, wie sie mit *Greta* die Alltagssituation des Ankleidens der Puppe *Brahms* einübt und auch den häuslichen Schulunterricht der Puppe mit genauesten Instruktionen

⁶⁰ Ebda. S 166.

⁶¹ Ebda. S. 173.

⁶² vgl. Ebda. S. 169 – 173.

⁶³ Kümmerling-Meibauer, Bettina, *Das Puppenhaus in der Kinderliteratur: Miniaturwelten als Spiegelwelten*, In: Fooker, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen 2014, S. 149 – 159, hier S. 149.

⁶⁴ Mulvany; Rogers 2008, S. 8.

⁶⁵ Kümmerling-Meibauer 2014, S. 149.

unterfüttert. So wird *Greta* also dazu animiert, mit der Puppe *Brahms* handlungsorientiert umzugehen. Dies entspricht verhängnisvoll der Vorbereitung auf den Umgang mit dem bisher noch verborgenen lebendigen *Brahms*.

Welche Erkenntnisse liefert nun die Betrachtung der historischen Dimension von Puppenhäusern? Deutlich treten die Attribute des Propädeutikums der gesellschaftlichen, weiblichen Ordnung zutage, wengleich überholt, doch auch dringlich hervorgehoben. Eine Vorbereitung also auf die zukünftige Organisation des Lebensentwurfes oder auch eine gesellschaftlich idealisierte Korrektur bisheriger Erfahrungen. Das Haus, das Puppenhaus ist also Trägerin und Vermittlerin solcherart Instanzen. Im Bewusstsein der herausgearbeiteten Macht über die Miniaturwelt, wengleich spielerisch aufbereitet, lässt sich jener Spielraum erahnen, der die prophezeite Bestimmung in eine überhöhte Gegenwart katapultieren möchte. Noch einmal also: Vorbereitung, Ordnung, Macht.

2.4.2 Vom Verlernen über Miniaturen

Schon jetzt wohnt dieser Projektion allerdings auch Jaques Lacan und die Beschreibung des Spiegelstadiums inne. „Das Puppenhaus“, so Kümmerling-Meibauer, „übernimmt dabei die Form einer Spiegelwelt, die in Miniaturform die menschliche Welt repräsentiert, das heißt, die Konflikte der mit ihm spielenden Kinder werden auf die Konflikte zwischen den Puppen übertragen.“⁶⁶ Spiegel, Reflexionen und Zerrbilder der Wirklichkeit waren und sind künstlerisch reizvolle Perspektiven. Ihnen zugrunde liegt unter anderem eben (wie schon einmal angedeutet) jenes Lacansche Spiegelstadium, das die Selbst(v)erkenntnis des Kleinkindes vor dem Spiegelbild beschreibt. Darunter wird nun eine Überhöhung und Verzerrung des Blicks auf sich selbst durch die Wahrnehmung im Spiegel bezeichnet. Entwicklungspsychologisch weitergedacht bewirkt diese Verkennung allerdings die Motivation zum Wachstum, dem Streben nach Perfektion bzw. dem Angleichen des Selbst an das Spiegelbild – zuweilen mit der unerfreulichen Konsequenz der narzisstisch akzentuierten Persönlichkeitsstruktur⁶⁷. „Ganz im Sinne von Gaston Bachelard entsprechen sich das Puppenhaus als Mikrokosmos und das es

⁶⁶ Kümmerling-Meibauer 2014, S. 157.

⁶⁷ Vgl. Laplanche; Pontalis 1973, S. 474ff.

umgebende Haus seiner menschlichen Besitzer als Makrokosmos [...]“ schließt Kümmerling-Meibauer ihre *spiegelbildlichen* Gedanken.⁶⁸

Dem gegenüber erzählen also die spiegelnden Fassaden und Räume des Spukhauses von den Prinzipien der Umkehrung. Hier ist nichts *in Ordnung*, hier sind die Figuren zunächst entmächtigt und haben sich einer Vergangenheitsbewältigung im Sinne der kritischen Nachbereitung zu stellen. Die Spiegelwelten im Miniaturhaus, diese Verzerrungen der Angst, kontrastieren also zynisch die traditionelle Gangart bespielter und bebauter Szenarien. Sie sind der Hort, an dem sich das Unheimliche manifestieren und gesehen werden kann.



Abb 26: Warnung



Abb 27: Ausbruch



Abb 28: Erkenntnis

Zur Verdeutlichung der Idee der Unordnung soll der Essay von Verena Kuni *Un-Ordnung schaffen* und das darin verhandelte Labor einer für das Puppenhaus gefälligen Lektüre herangezogen werden. Kuni bezieht sich in ihren Ausführungen auf Foucault und die Ordnung des Wissens. Sie erkennt darin und durch die Auseinandersetzung mit der Frage des Labors an sich durch Karin Knorr-Cetina eine Repräsentation von Welt und eine Kategorisierung ebenjener Strukturen. Die Ordnung des gesellschaftlichen Diskurses wird im Labor anschaulich erprobt und experimentiert. Das Labor ist aber auch Gegenmodell dazu. Über die experimentale Form der räumlichen Rahmung wird auch hemmungslos Unordnung geschaffen und so die Prinzipien von Macht, Wissen und Diskurs störrisch in Frage gestellt. Das Labor im Horrorfilm, wo Experimente fehlschlagen und Deformationen und Monstren in die Welt entfliehen, ist also auch der visuell übersetzte und höchst subversive Charakter einer Gesellschaftskritik.⁶⁹

Es scheint in dieser Hinsicht, dass die Un-Ordnung der Miniatur vor dem Hintergrund dieses Laborcharakters auch die Entmächtigung bisheriger Glaubensgrundsätze und auch die

⁶⁸ Kümmerling-Meibauer 2014, S. 157.

⁶⁹ vgl. Kuni, Verena, *Un-Ordnung schaffen. Das Labor als Ort der Transgression*, In: Moldenauer, Benjamin; Spehr, Christoph; Windszus, Jörg [Hg.], *On Rules and Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft*, Hamburg: Argument 2008, S. 100 – 121.

Nachbereitung/Reflexion der eigenen Biografie nach sich ziehen muss. Das Puppenspiel in einem solcherart konstruierten Puppenhaus verstört das, was sich angeeignet wurde, ohne dessen Ursprünge ins recht Licht rücken zu können. Die Figur der *Greta*, wie auch zahlreiche andere Filmfiguren, die in spukenden Häusern den Zerrbildern überlieferter, scheinheiliger Wahrheiten entgegentreten müssen, wird an der Topographie und Idee des Puppenhauses und der darin enthaltenen Laborqualität der Un-Ordnung ihre eigene Bestimmung suchen müssen. Dabei mahnt und korrigiert das Bild der unheimlichen Puppe.

Das unheimliche Spukhaus oder auch die Betrachtung als Puppenhaus darf in dieser Hinsicht auch als Opposition gelten, die weit weniger unheimlich ist, als die Idylle der didaktischen Spielwelt, weil sie die Störfaktoren in sich trägt und zeigt. Aus sich heraus gebiert solcherart Topographie aber eben jene Puppe, die fortan zur Trägerin ungelöster, traumatischer Konflikte wird. Kritische Positionen dazu möchte der nächste Abschnitt lesen und in die subversiv agierende Puppenwelt einfließen lassen, welche sich nunmehr wieder auf die ursprünglichen Dimensionen des Hauses ausdehnen lassen darf.

2.5 Kulturkritische Perspektiven auf allzu idyllische Miniaturen

Bisher wurde von dem Perspektivwechsel des Hauses zur Miniatur eines Puppenhauses ausgegangen und so der historische Kontext exploriert, welchem die grundlegenden Mechanismen und Funktionen der Ermächtigung, der Ordnung und der Vorbereitung innewohnen. In der Umkehrung hat sich eine Lesart des unheimlichen Hauses/Puppenhauses ergeben, welche eben in Entmächtigung, Unordnung und Reflexion münden und so gesehen eine Veränderung und Modifikation bisheriger Glaubensgrundsätze eindringlich anregen.

In diesem Abschnitt möchte sich diese Arbeit mit kulturtheoretischen Zugängen zum *Haus* auseinandersetzen. Gerade die herausgearbeiteten Qualitäten des unheimlichen Hauses könnten so in einem neuen Kontext weitere Erkenntnisse zur räumlichen Verfasstheit und Fassung der unheimlichen Puppe bringen. Als grundlegende Literatur wurden für diese Intention folgende Autorin bzw. Autoren herangezogen: Der grundlegende Anfang wird mit Michail Bachtin gesetzt, der das Zeit-Raum-Gefüge in literarischen Zusammenhängen mit der bahnbrechenden Formulierung des Chronotopos in neue Bedeutungsraaster einordnen konnte. Des Weiteren

kommt Aleida Assmann zu Wort, die sich mit Erinnerungsräumen bzw. mit der Art des kulturellen Gedächtnisses auseinandersetzt. Und abschließend, mit Gaston Bachelards *Poetik des Raumes*, kann den individuellen Erfahrungsräumen über die Metapher des Hauses Anerkennung zuteilwerden.

So soll ermöglicht werden, dass beide bestimmenden Zugänge, historische wie auch kulturtheoretische Hinzunahme, eine Lesart des Raumes in filmischer Hinsicht ergeben, welcher die besonderen Bedeutungen des Hauses und seiner unheimlichen Puppe verdeutlichen kann.

2.5.1 Michael Bachtin auf klammen Abwegen

Chronotopos. Bachtin beschreibt mit diesem Begriff grundlegende Zusammenhänge in künstlerisch-literarischer Hinsicht, welche den Sinnzusammenhang zwischen Zeit und Raum in eine Einheit bringen. Diese beiden Determinanten sind in einer untrennbaren Verbundenheit zu betrachten. Bachtin orientiert sich hierbei auch an Albert Einstein und der Relativitätstheorie. Literatur vermag es, so Bachtin, Zeit und Raum in ein dynamisches Zusammenspiel zu organisieren.⁷⁰ So liest sich seine These folgendermaßen:

„Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte, hineingezogen.“⁷¹

Im Film *THE BOY* wie auch in ähnlichen Filmen, die eine verdichtete, örtliche Zeit-Raum-Handlung darstellen, ist der reale Zeitverlauf kaum abschätzbar. Tage, Nächte, Licht, Dunkelheit – all diese Einstellungen gehen in ein Kontinuum über, das den Charakter des zeitlich undefinierbaren und endlosen in sich trägt, eine tatsächliche *Verdichtung*.

⁷⁰ vgl. Bachtin, Michael, *Chronotopos*, Suhrkamp: Berlin ³2014., S. 7.

⁷¹.Bachtin, ³2004, S. 7.

Der idyllische Chronotopos

Für unsere Ausführungen hier soll der von Bachtin formulierte *idyllische Chronotopos* besondere Aufmerksamkeit erfahren. Als Begründung können die einleitenden Worte zum Skript von *THE BOY* herangezogen werden:

„A PAINTING OF THE ENGLISH COUNTRYSIDE. The yellows and oranges of a painted morning. Expert brush-strokes of fog lifting from the land. Delicate puffs of white sheep dotting a distant hill. A line of impressionistic grass. It’s a painting of the perfect English countryside ...“⁷²

Die Idylle einer perfekten Landschaft hatte der Drehbuchautor Stacey Menear vor Augen, um das Publikum in trügerische Sicherheit zu wiegen. Wenngleich diese Idee in der Kinofassung von *THE BOY* keine Umsetzung gefunden hat, findet die idyllische Prägung seine symptomatische Übersetzung in weiteren Bildern des Films, welche als spannungsgeladene Kontrapunkte ihre besondere Wirkung entfalten können. Allein die Beschreibung der intendierten Eröffnungsszenarie, des Establishing-Shot, drückt eine Naturverbundenheit und eine an ihr orientierte Verfasstheit der Idylle aus. Dies ist ebenjener hervorzuhebende Aspekt, den auch Bachtin im Zusammenhang mit dem *idyllischen Chronotopos* erkennt. „Das idyllische Leben mit seinen Ereignissen ist nicht zu trennen von diesem konkreten räumlichen Fleckchen, wo die Väter und Vorväter lebten, wo die Kinder und Enkel leben werden.“⁷³

Drei Punkte bestimmt Bachtin in weiterer Folge, welche die Besonderheiten der Idylle hervorzuheben vermögen. Erstens finden sich transgenerationale Wohnverhältnisse und eine Verbundenheit von der Geburt bis zum Tod mit dem jeweiligen Ort. Zweitens beschreibt Bachtin Abschnitte des idyllischen Lebens, welche sich identitätsstiftend als bewältigte Entwicklungsaufgaben beschreiben ließen.⁷⁴ Die räumliche Idylle unterstützt in dieser Hinsicht „[d]ie Einheit des menschlichen Lebens und die spezifische Dynamik jeder seiner Phasen, wie sie durch die Gesetze der individuellen Entwicklung und der gesellschaftlichen Organisation vorgeschrieben werden.“⁷⁵ Die literarische Idylle gibt so gesehen die Entwicklungsschritte vor, organisiert sie und sorgt aufgrund ihrer räumlichen Struktur auch für die Ermöglichung derselben. Zum Dritten wird Bachtin die „gemeinsame Sprache für die Naturerscheinungen und

⁷² Menear o. ZA, S. 1.

⁷³ Bachtin ³2014, S. 160.

⁷⁴ vgl. Ebda.S. 161.

⁷⁵ Noak, Juliane, *Erik H. Erikson: Identität und Lebenszyklus*, In: Jörissen, Benjamin; Zirfas, Jörg [Hg.], *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 37 - 54, hier S. 41.

die Ereignisse des menschlichen Lebens⁷⁶ erfassen. Eine Besonderheit, welche die Ko-Existenz und Abhängigkeit der beiden Parameter deutlich kennzeichnet. Mit Mrs. Heelshire ausgedrückt, bedeutet dies:

„MRS. HEELSHIRE We don't throw any food out in this house, Miss Evans. This is a country house, do you know what that means? [...] It means we are in a constant battle with the outside elements. Wather, plants, vermin, expecially vermin, Miss Evans. So we take certain measures against them.“⁷⁷

Die Figuren im idyllischen Chronotopos

Bemerkenswert erscheint die Bestandsaufnahme, wonach Kinder eine wesentliche Rolle für die Ereignisse spielen bzw. die Initialzündung dafür darstellen.⁷⁸ Umgelegt auf die Ereignisse im Haus der Heelshires kann wiederum eine Umkehrung der Spiegelung betrachtet werden. Nicht das Kind ist *da*, sondern die Puppe, das Kind ist Abwesenheit und Vergangenheit. Eine so verstandene räumliche Vergangenheit ist ein Umstand, den Bachtin an späterer Stelle noch deuten wird. Jedenfalls organisiert die ländliche Idylle zudem das Spiel bzw. den Spielraum der Heldinnen und Helden der Geschichte.

„Häufig ist der Hauptheld anfangs ein Mensch ohne Haus, ohne Herkunft und ohne Besitz [...], der auf zufällige Menschen trifft, die sich aus zunächst unerfindlichen Gründe als seine Feinde oder seine Wohltäter erweisen. [...] Die Bewegung des Romans führt den Haupthelden (oder die Haupthelden) aus der großen, noch fremden Welt der Zufälligkeiten in die zwar kleine, aber gesicherte und stabile heimische Mikrowelt der Familie, in der es nichts Fremdes, Zufälliges und Unbegreifliches gibt, wo sich wieder wahrhaft menschliche Beziehungen herstellen, so sich auf der Grundlage der Familie die uralten Nachbarschaften (Liebe, Ehe, Zeugung, der geruhsame Lebensabend der wiedergefundenen Eltern, die gemeinsamen Mahlzeiten am Tisch der Familie) erneuern.“⁷⁹

Auch die Figur *Greta* ist dem Ursprung ihrer Geschichte entflohen, hat sich durch den Wald in ebenjenes Haus begeben, das ihr zur Vorbereitung auf ihre Stellung bzw. Identität dienen soll. Ein märchenhaftes und zutiefst literarisches Gefüge, das Maria Leonarda Castello präzise auf den Punkt bringt: „Ob ich im Wald den Teufel treffe [...], damit er mir hilft, oder ob ich im Wald einen Engel treffe [...], liegt nicht im Wesen des Waldes begründet, sondern in meinem Wesen. Der Wald, die Welt antworten auf mich.“⁸⁰ Der Wald in *THE BOY* birgt das Haus der

⁷⁶ Bachtin ³2014, 161.

⁷⁷ Menear o. ZA., S. 16f.

⁷⁸ vgl. Bachtin ³2014, S. 163.

⁷⁹ Ebda. S. 168.

⁸⁰ Castello, Maria Leonarda, *Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leiden sie noch heute. Kindesmisshandlung und Rettung im Grimmschen Märchen*, Gießen: Psychosozial Verlag 2008, S. 52.

Heelshires und darin den zutiefst individuellen Handlungsspielraum der Protagonistin. Daran knüpft und erinnert sich auch erneut die verspielte Idee des Puppenhauses.



Abbildungsfolge 29 - 31, Aufbruch in die Idylle

Die Einstellungsfolge veranschaulicht konzentriert die konventionelle visuelle Umsetzung von Bachtins Reise zum idyllischen Chronotopos. Die Bilder skizzieren diesen Übertritt vom neutralen Raum (im Fall von *THE BOY* der Weg durch den Wald in einem Auto) in den fortan bestimmenden Raum der ersehnten Idylle. Deutlich wird, dass die räumliche Verfasstheit und örtliche Situiertheit das Figurespiel bedingt, strukturiert und organisiert. Dass es die rechte Idylle nicht so zu sein scheint, übersetzen bereits die Filmbilder mit der Ansicht auf das Haus. Schatten, Verzerrungen, Winkel und Ecken erzählen von versteckten und losgelösten Fragmenten, die unbeirrbar ihre Trägerinnen und Träger suchen werden.

Bachtin formuliert hierzu weiter: „Nach einem anderen Schema [...] bricht in die Mikrowelt der Familie eine fremde Kraft ein, die sie zu vernichten droht.“⁸¹ Im Falle von *THE BOY* und auch anderen bisher schon aufgezeigten Filmbeispielen bricht nun diese destruktive Kraft nicht erst in die Idylle ein, sondern sie wird einerseits durch die unbearbeiteten biografischen Anteile der Heldinnen mitgebracht und andererseits stoßen diese Anteile auf einen allzu bereitwilligen Nährboden in der scheinbaren Idylle selbst, der längst schon *da* ist. Diesem Umstand trägt Bachtin nun ebenfalls Rechnung, indem er in literarischen Gefügen das *Schloss* entdeckt.

Gegen-Idyllen des Chronotopos

Bachtin beschreibt Idyllen bzw. darin enthaltene Szenarien, welche nicht so recht zur Ordnung und Stabilisierung passen möchten:

⁸¹ Bachtin ³2014, S. 168.

„Gegen Ende des 18. Jahrhunderts bildet und konsolidiert sich in England in dem ‚gotischen‘ oder ‚schwarzen‘ Roman ein neuer Schauplatz, an dem sich die Romanereignisse vollziehe: das ‚Schloss‘. [Hervorhebung im Original] [...] Das Schloss ist angefüllt mit Zeit, und zwar mit historischer Zeit im engen Sinne des Wortes, d.h. mit der Zeit der historischen Vergangenheit. [...] Schließlich sind es die Legenden und Überlieferungen, die mit den Erinnerungen an ferne Ereignisse alle Ecken und Winkel des Schlosses und seiner Umgebung mit Leben erfüllen. Das verleiht dem Schloss jene spezifische Sujethaftigkeit, die in den gotischen Romanen zur Entfaltung kommt.“⁸²

In Erinnerung an das unheimliche Puppenhaus als Gegenposition und Umkehrung der Verhältnisse von Macht, Ordnung und Vorbereitung soll hier der Begriff der Gegen-Idylle versucht werden. Damit erfährt das Schloss in dieser Hinsicht eine besondere Qualität, die Michel Foucault, der schon die überlegten Un-Ordnungen des Wissens in laborartigen Szenarien begleitet hat, mit *Heterotopie* beschrieben hat. In diesen Heterotopien drückt sich der Ort allerdings veränderungsresistenter aus und in der Welt der grundlegenden Ordnungen auch ab. Foucault dazu im Wortlaut:

„Denn es gibt in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, alle die andren realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden.“⁸³

Interessant sind hierbei auch die Grundsätze der Heterotopien, welche Foucault präzise darlegt und auf sechs Schlüsselmerkmale aufteilt. Für die Betrachtung der Gegen-Idyllen im Haus der Puppe sind dahingehend vor allem zwei Positionen aufschlussreich. Foucault definiert hier zum einen Räume, die, obgleich sie unmöglich nebeneinander existieren können, sich dennoch berühren. Die so gedachte filmische Umsetzung des Raumes ist in *Abbildung 20* skizziert: Der überlebte, erwachsene *Brahms* existiert hinter den Wänden in Parallelräumen mit eigenen Regeln, welche im Film tatsächlich als Zettel an der Wand erkennbar sind. Foucault fügt dem noch den Aspekt der Zeit hinzu, welche sich brüchig asynchron und parallel verschoben darstellt, wie in *Abbildung 21* dargestellt ist.⁸⁴

⁸² Ebda. S. 183.

⁸³ Foucault, Michel, *Von anderen Räumen*, In: Dünne, Jörg; Günzel Stephan [Hg.], *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967/2012, S. 317 – 329, hier S. 320.

⁸⁴ vgl. Foucault 1967/2012, S. 324.

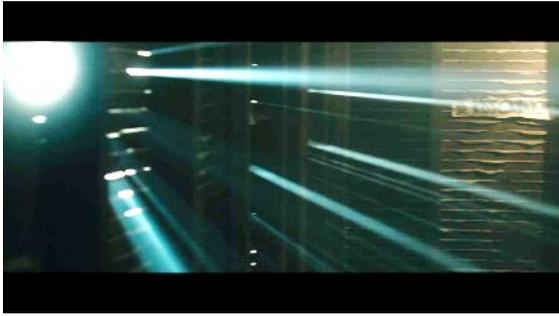


Abb 32: Räume hinter den Wänden des Hauses, die Zwischenwelt von Brahms.



Abb 33: Brahms ist tot, Brahms lebt.

Von Idyllen und Stabilisierungserfahrungen, welche sich in reisender und suchender Hinsicht manifestiert hat Bachtin erzählt. Dem gegenüber konnte auch die Umkehrung der Idylle mit abgelagerten, unheimlichen und innewohnenden Aspekten herausgearbeitet werden. Einen genaueren Blick auf eben jene Gegen-Idyllen erlaubt in weiterer Folge Aleida Assmann, die mit den von ihr beschriebenen Erinnerungsräumen, welche auch dem Chronotopos des Schlosses immanent sind, den bereits festgestellten Nährboden der unheimlichen Puppe pflügt und so schlüssig de-kompostiert.

2.5.2 Aleida Assmann in traumatischen Erinnerungsräumen

Was bleibt vom Ort, wenn alles verlassen scheint? Was bleibt von der bisher unerfahrenen Geschichte? Können sich Orte erzählen? Haben Orte ein Gedächtnis? Diesen Fragen geht Assmann in kulturspezifischer Art und Weise nach, erkundet Relikte, Mahnmäler, Denkmäler, verlassene Stätten und auch unheimliche Szenarien – stets auf der Suche nach der ihnen innewohnenden Geschichte. Wenn mit Bachtin der bewusste Chronotopos der Idylle dargelegt wurde, so soll mit Assmann offengelegt werden, welche vergessenen Momente und Erfahrungen sich in den Raum einschreiben können. Ein weiteres Indiz dafür, wie verdrängte Geschichte im Film durch die Verkörperung einer Puppe störrisch nach ihrer Formulierung verlangt.

Am Beginn der Ausführungen zum Raum im Film *THE BOY* wurde jene Begebenheit der Geschichte zitiert, die ausschlaggebend für die Suche nach tieferliegenden Bedeutungsgefügen

des Ortes war und ist. „The doll appeared not long after.“⁸⁵ Entkoppelung von Erinnerung, zeitliche und biographische Brüche, wie auch bei Foucault für Heterotopien festgehalten, kennzeichnen auch die verstörende Komplexität des Traumas. Eine Leerstelle, die sich formulieren und formieren möchte, die erahnt wird aber sich jeder Beschreibung entzieht. Bei Assmann ist hierzu nachzulesen:

„Wenn eine in den Körper abgelagerte Erinnerung vom Bewusstsein gänzlich abgeschnitten ist, sprechen wir von einem Trauma. Darunter wird eine körperlich eingekapselte Erfahrung verstanden, die sich in Symptomen ausdrückt und einer rückholenden Erinnerung versperrt. Zu den externalisierten Gedächtnismedien gehören schließlich Schauplätze, die durch ein religiös, historisch oder biographisch bedeutsames Geschehen zu Gedächtnisorten werden. [...] Wo jegliche Überlieferung abgerissen ist, entstehen Geisterorte, die dem freien Spiel der Imagination oder der Wiederkehr des Verdrängten überlassen sind.“⁸⁶

Mit Assmanns Erläuterungen schließt sich eine Verständnislücke für die Raumanalyse des Films *THE BOY*. Im Angesicht des traumatisch aufgeladenen Gebäudes, wie es vorab schon angedeutet werden konnte, knüpft die Figur *Greta* mit ihren eigenen verdrängten Anteilen unheilvoll an und ist daher umso empfänglicher für die spukende Idee im Haus bzw. für die vermutete Besessenheit der Puppe. Das Haus wird so zum Träger und Katalysator der individuellen Mechanismen und reflektiert unbeweglich das umso mehr bewegte Innenleben der Protagonistin.

Bei Bachtin kann Assmann nun auch insofern anschließen, als sie den Chronotopos des Schlosses anders, aber sehr sinngefällig weiterentwickeln kann, jedoch diese zunächst auf historischer Ebene, verortet. So recherchiert Assmann, dass gegen „Ende des 18. Jahrhunderts [...] in England eine Ruinen-Romantik entwickelt [wurde], die die Baureste vergangener Kulturen ästhetisierte.“⁸⁷

Assmann bezeichnet solche Gebäude schließlich, und korrespondierend mit Bachtin, als „die eigentlichen Helden des Schauerromans“⁸⁸ und so darf auch das Haus der *Heelshires* in *THE BOY* als Anti-Held im Sinne der verzerrten Spiegelung verstanden wissen. Deutlicher wird dieser Zugang, wenn Assmann weiter den ihr eigenen Zugang auch über Ordnungen und Un-Ordnungen, wie sie vorab schon in der Idee des Puppenhauses bzw. in seiner Umkehrung gekennzeichnet wurden, darlegt. Erinnerungsorte stabilisieren, das heißt, sie ordnen zeitliche und biographische Aspekte des Lebens auch in begreifbaren Strukturen. Hingegen hinterlassen

⁸⁵ Menear o.ZA, S. 33.

⁸⁶ Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 2010, S. 21.

⁸⁷ Assmann 2010, S. 315.

⁸⁸ Ebda. S. 322.

traumatische Orte chaotische Gefühlszustände, schaffen Un-Ordnung und schaffen „Begriffe, die nicht mitteilen, sondern Unaussprechliches abwehren und in einer Unzugänglichkeit einschließen.“⁸⁹ Die örtliche Gebundenheit des Traumas und die Unmöglichkeit, kritische Distanz einzunehmen, welche in abstrahierter und reflektierter Erzählung münden kann, bleibt demnach ein unmögliches Unterfangen.⁹⁰ Das realisiert sich filmische in den Dimensionen der Puppe, die mit einem Mal erschienen ist als Unaussprechliches, das sich nicht in Begriffe zu fassen vermag, sondern gleich einer Freud'schen *Deckerinnerung* die tatsächlichen Umstände verschleiert. Und dann auch als der Verschlag des erwachsenen, überlebten Brahms, welcher unzugänglich ist und im Verborgenen seiner Symptomatik wohnt.

Zunächst konnten also mit Michail Bachtin die Bedingungen der Zeit-Raum-Konjunktion in erzähltechnischer Hinsicht analysiert werden, um im Anschluss daran mit Aleida Assmann die semiotischen Oberflächen überlebter räumlicher Zeitzeugenschaft in les- und begreifbare Kontexte einzuordnen. Bachelard ermöglicht nun die dritte für diese Arbeit aufschlussreiche Komponente der räumlichen Struktur rund um die unheimliche Puppe, welche aus den narrativen und auch objektiven Raumkonstruktionen individuelle Schicksale erlesen lässt.

2.5.3 Gaston Bachelard zwischen Träumerei, Traum und Schicksal

„Das wahre Behagen hat eine Vergangenheit“⁹¹, erfahren wir von Bachelard. Dem soll hinzugefügt werden: das wahre Unbehagen auch.

Zwischen Träumerei, Traum und Schicksal lautet die Ankündigung dieser Überlegungen. Damit kann auch auf die Idee des *Vexierbildes* hingewiesen werden. Diese Idee wird an späterer Stelle noch bei der Puppenfigur an sich interessieren, wenn der Kippmoment zwischen außerfilmischer Realität (bzw. historisch vorgelagerter Puppenrealität) und semiotischer (filmischer) Oberfläche in einen unheimlichen *Augenblick* mündet, der eben jene Träumereien beflügelt, von denen auch Bachelard spricht.

„So lebt das Haus nicht nur von einem Tag zum anderen, am Faden der Geschichte, in der Erzählung unserer Geschichte, in den Träumen durchdringen einander die verschiedenen Wohnungen unseres Lebens und hüten die Schätze der alten Tage. Wenn im neuen Hause die

⁸⁹ Ebda S. 329.

⁹⁰ vgl. Ebda. S. 329.

⁹¹ Bachelard ⁹2011, S. 33.

Erinnerungen der alten Wohnungen wieder aufleben, reisen wir im Lande der *unbeweglichen Kindheit* [Hervorhebung im Original], unbeweglich wie das Unvordenkliche.“

Mit der Bezugnahme auf den Traum wird die doch sehr individuelle Lesart des Hauses betont, eine Einsamkeit also und Stille, abseits von gesellschaftlich und kollektiven Bedeutungsangeboten. Das Haus wird privat, eignet und bietet sich höchst unheimlich an. „Denn das Haus ist unser Winkel der Welt“⁹², fasst Bachelard den Kippmoment zwischen subjektiver Erfahrung und objektiver Erkenntnis zusammen.⁹³ Die beinahe unmöglich erscheinende Verbindung der allzu großen Welt mit dem heimlich-vertrauten oder vielleicht auch verborgenen des Winkels fasziniert hier, ebenso wie Bachelards Gedanke der *unbeweglichen Kindheit* – eine aufregende Komponente zum Verständnis der Manifestation der räumlichen Strukturen in der Puppe *Brahms*. Diese Kindheit ist in der Tat verpuppt und unbeweglich geblieben oder vielmehr bewegt sie sich hinter Wänden und Masken. Diese Möglichkeit gebiert erst der Raum, das Haus der *Heelshires*.

Bachelard ermutigt dazu, die assoziativen Bilder einem erkenntnisorientierten Verständnis zuzuleiten und nimmt dabei auf die Methoden der träumerischen Prozesse der Psychoanalyse Bezug. Für das Haus lesen wir also bei Freud nach:

„Der Umfang der Dinge, die im Traume symbolische Darstellung finden, ist nicht groß. Der menschliche Leib als Ganzes, die Eltern, Kinder, Geschwister, Geburt, Tod, Nacktheit – und dann noch eines. Die einzig typische, d.h. regelmäßige Darstellung der menschlichen Person als Ganzes ist die als *Haus* [Hervorhebung im Original] [...]“⁹⁴

Eine Möglichkeit also zur Objektivierung. Das würde bedeuten, dass wir auch den Albtraum *Gretas*, der als Einstellungsprotokoll vorliegt, in seiner für das Publikum visualisierten Umsetzung *so* lesen könnten. Der Ambivalenz zwischen Träumerei und träumender Erkenntnis kommt die Erzählung eines Traums durch Jung sehr nahe: „Als ich mit Freud zusammenarbeitete, hatte ich selber einen Traum, der diesen Punkt veranschaulicht. Ich träumte, ich sei ‚bei mir zu Hause‘, [...]. Tatsächlich war der Traum eine kurze Zusammenfassung meines Lebens, insbesondere meiner geistigen Entwicklung.“⁹⁵ Jung wird an späterer Stelle und kritisch auf Freud bezogen betonen, dass dieser Traum sein eigener war und nicht Freuds Traum.⁹⁶ Diese Kritik lässt die Opposition zwischen individueller und assoziierender Bedeutung und kategorisch-abstrahierter Sinnstiftung deutlich werden. Das

⁹² Ebda. S. 31.

⁹³ Ebda. S. 29.

⁹⁴ Freud, Sigmund, *Die Symbolik im Traum*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-926/10>, Zugriff am 21.07.2017.

⁹⁵ Jung, Carl Gustav, *Traumanalyse*, In: Jung, Carl Gustav; Franz, Marie-Louise von, u.a. [Hg.innen], *Der Mensch und seine Symbole*, Düsseldorf: Patmos ¹⁷2009, S. 18 – 103, hier S. 65.

⁹⁶ vgl. Jung ¹⁷2009, S. 65f.

Haus im Traum bezieht sich also stets auf den Träumenden, auf die Figuren, die es bespielen und auch störrisch besetzen. In unserem Fall also durch die Puppe *Brahms*. Die Losgelöstheit einer geordneten und immerwährenden Bestimmung kann damit dramatische Unsicherheit stiften. Mathias Hirsch hat sich in zahlreichen Häusern auf literarischer wie auch kulturtheoretischer Ebene umgesehen und fasst eben dieses Zwischenspiel der Bedeutungen zusammen:

„Mit dem Haus geht es uns nicht anders, wie wir gesehen haben und noch sehen werden, wir ersehnen es und fürchten es, es bedeutet uns Freiheit und Autonomie [...] Das Haus hat viele Bedeutungen, es steht für Unabhängigkeit, Erfolg, Erwachsen-Sein, für ein eigenes, selbstbestimmtes Leben. Es kann aber auch Unfreiheit, Festgelegt-Sein, Abhängigkeit, Fremdbestimmt-Sein, das heißt den psychischen Tod bedeuten. Es gewährleistet Geborgenheit, Schutz, übernimmt geradezu Funktionen von Ich-Grenzen, andererseits bedroht es die Identität und behindert Entwicklung.“⁹⁷

Im Wechselspiel zwischen Figur und Ort bzw. in der Beziehung zwischen beiden Determinanten erkennt Lacan die wesentliche Koordination des subjektiven Mittelpunkts.

„Das soll bedeuten, daß in der Beziehung zwischen dem Imaginären und dem Realen und in der Konstitution der Welt, wie sie daraus resultiert, alles von der Stellung des Subjekts abhängt. Und die Stellung des Subjekts [...] ist wesentlich durch seinen Platz in der symbolischen Welt charakterisiert, anders gesagt in der Welt des Sprechens.“⁹⁸

Die Verstummung der Puppe in dem Haus, worin sich unheilvolle Geschichte abgelagert hat scheint in dieser Hinsicht die Notwendigkeit eines spiegelnden Mediums einzufordern, welches sich auf individuelle traumatische Anknüpfungspunkte verlassen kann, die wohl ebenso sprachlos sind wie die Puppe.

„Unser Ziel ist klar: wir müssen zeigen, daß das Haus für die Gedanken, Erinnerungen und Träume des Menschen eine der großen Integrationsmächte ist.“⁹⁹, stellt Bachelard noch einmal klar. In der Verschachtelung der Räume verhaken und integrieren sich also auf maliziöse Art Erinnerungen und verdrängte Geschichten. Eine klamme Bedeutungsoberfläche des Hauses, die Bachelard hier anbietet, aus der er aber ebenso eine Möglichkeit zum Verständnis formuliert. Eine von ihm gedachte „Topo-Analyse“¹⁰⁰ käme den Wechselwirkungen zwischen Figur und Raum auf der individuellen Basis entgegen und könnte darüber hinaus auch

⁹⁷ Hirsch, Mathias, *Das Haus. Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit*, Gießen: Imago Psychosozial Verlag ²2011, S. 30.

⁹⁸ Lacan, Jacques, *Die Topik des Imaginären*, In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan [Hg.], *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷2012, S. 212 - 227, hier S. 2019.

⁹⁹ Bachelard ⁹2011, S. 33.

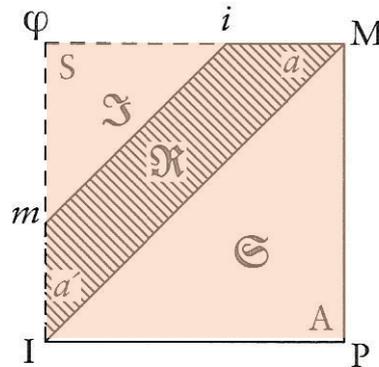
¹⁰⁰ Ebd. S. 35.

objektiviere Erkenntnisse generieren. Die Räume geben so den handelnden Figuren Hinweise, die es zu versprachlichen gilt, die aber mit kompetenter Anweisung auch zu versprachlichen möglich sind. Dies scheint sehr schlüssig mit dem sprachlichen Symbolcharakter der Verortung in Welt zu korrespondieren, den Lacan beansprucht.

„Die Erinnerungen sind unbeweglich, und umso feststehender, je besser sie verräumlicht sind. [...] Eingeschlossen in die Einsamkeit bereitet das Wesen der Leidenschaft seine Ausbrüche oder seine Unternehmungen vor.“¹⁰¹ *Brahms* wartet hinter den Mauern. Die Puppe ebenso unbeweglich wie die Räume. Auf einmal war die Puppe *da*. Wie *da*? Als Manifestation im Ort oder des Ortes. Ein sich überlappenden Diskurs. Ein unheimlich *verortetes* Vexierbild eben.

¹⁰¹ vgl. Ebda. S. 34 – 36.

2.6 Das Lacansche Puppenhaus



Schema R

Abb 33 Lacan, Schema R

Die farblich hervorgehobene Fläche des Schema R kennt also drei Flächen des Objektterrains oder der Beschaffenheit von Wahrnehmung, welche sich als Symbolisches, Imaginäres und Reales behaupten. Nina Ort, die vorab schon zitiert wurde, hat sich mit der Zeichentheorie Lacans eingehend beschäftigt und diesen Aspekten folgende Erkenntnis zugesprochen.

Im Imaginären sieht Ort nach Lacan den Bereich der „Phantasmen und der (täuschenden) Illusionen: eben Spiegelungen im weitesten metaphorischen Sinne.“¹⁰² Das Haus der *Heelshires* präsentiert sich nach außen im Feld dieser trügerischen Oberfläche der verspielten und anmutenden Räume, Dekorationen und ihrer Art der Handhabung und ist so gesehen die viktorianisch-imaginierte Fassung für das Prinzip der porzellanenen Puppe *Brahms*.

Im Bereich des Symbolischen findet sich die Platzierung des „Gesetzmäßigen, Regelhafte, der Ordnung und des Notwendigen, es ist der Bereich des Signifikanten, der Zeichen.“¹⁰³ Im Fall des Hauses stellt das den Dachboden dar, hier ist die Vergangenheit mit allgemein gültigen Prinzipien eingelagert. Dort findet Greta auch die Fotografie von *Brahms*, dem Jungen und somit erhält die Idee des Kindes ihren Status als fotografiertes, festgehaltenes Zeichen.

Letztendlich durchtrennt der Bereich des Realen das Areal des Imaginären und Symbolischen. Das Reale ist „unsinnig, ohne Sinn, es hat keine Bedeutung, es ist eine reine, unmögliche Art

¹⁰² Ort 2104, S. 61.

¹⁰³ Ebda. S. 61.

von Präsenz und zugleich ist es ein Riss, also nichts – das Reale ist das, was Lacan aufgrund dieser negativen Bestimmungen das Unmögliche nennt.“¹⁰⁴Im Haus der Heelshires ist die Umsetzung des Realen durch die Zwischenräume gekennzeichnet, die unmöglich in ihrer Beschaffenheit und großzügigen Architektur existieren können. Jene alpträumhafte Szenerie ist die Bedingung für Brahms, den maskierten/verpuppten Mörder, welche sich nicht preisgeben oder vielmehr keine Gesichtszüge zulassen kann, weil das Reale uneinsehbar ist und mit ihm auch seine häusliche Fassung.

2.7 Ein raumfüllendes Resümee als filmische Fassung

Bisherige Spurensicherung in Abwesenheit der Puppe

Es erscheint sinnvoll, an dieser Stelle soll noch einmal zu rekapitulieren, wohin die bisherigen Gedankenführungen münden: Ein Perspektivwechsel der räumlichen Dimensionen ermöglichte einen gleichzeitig distanzierteren und doch auch näheren Blick auf die Kammerspiele der Existenz der Puppe in ihren teils unzugänglichen aber so gesehen sehr offenen Räumlichkeiten. Die Spurensuche des Puppenhauses hat seit dessen erster Erwähnung 1599 eine didaktische Entwicklung verdeutlicht, welche Mädchen oder junge Frauen in den Rahmen ihrer gesellschaftlichen Stellung über die Spielvariation einführen und vorbereiten sollten. Gleichzeitig sprechen die Miniaturwelten auch von Selbstermächtigung in diesen fragilen Dimensionen, hier kann sich ein begrenzter Gestaltungsspielraum entfalten. Über die Ordnungsverhältnisse weiß das Puppenhaus auch aufgrund der spezifischen Ausgestaltung der Räume bzw. Raumzuordnungen zu erzählen: Küche, Arbeitszimmer, Schlafzimmer, Kinderzimmer als typisch weibliche Orte des Wohnens. In der Umkehrung in schauriger Zurschaustellung erfahren diese Qualitäten allerdings die Attribute: Reflexion, begrenzte Entmächtigung und Unordnung und deuten so auch einen Übergangsrituellen Charakter an. Die ausgewählte kulturspezifische Literatur mit Bachtin, Assmann und Bachelard erzählt von raumzeitlicher Organisation in konkreten Landschaften und auch Topographien. Darüber hinaus ist diesen Orten auch das kulturelle bzw. traumatische Erbe eingeschrieben, das über die individuelle Erfahrung hinaus objektiv bedeutet werden kann. Und zuletzt konnte mit

¹⁰⁴ Ebd. S. 61.

Bachelard die individuelle Spiegelung häuslicher bzw. abstrahiert konstruierter Umstände zur Geltung gebracht werden.

Wie reflektiert nun der Film *THE BOY* die räumlichen Dimensionen zur Etablierung der unheimlichen Puppe? Zunächst erscheint es sinnvoll, kurz den filmtheoretischen Aspekten der räumlichen Konstruktion durch das Stilmittel des Films zu Wort kommen zu lassen. Denn, mit Hickethier gesprochen, „[trägt] zur Wirkung des filmischen Raums [...] auch die Ausgestaltung des Raumes selbst bei. [...] Das Ambiente, die gebaute Architektur, steckt die Handlungsfelder der Figuren ab und definiert dadurch die Handlungen mit.“¹⁰⁵

Filmraumanalytische Kompilation unheimlicher Szenarien

Die beiden grundlegenden Dimensionen des filmischen Raums beziehen sich auf das „*Inner[e] der filmischen Einstellung* [Hervorhebung im Original]“¹⁰⁶ und dem Bestreben „[...] *eines homogenen und kontinuierlichen Handlungsraums* [Hervorhebung im Original]“¹⁰⁷ Rayd Khouloki hebt darüber hinaus handlungsspezifische Merkmale im Sinne „[o]bjektbeogene[r] Raumkonstruktionen“¹⁰⁸ hervor. Er unterscheidet in seinen Untersuchungen zum Filmraum untergeordnet diese drei spezifischen Filmräume: „[f]igurenzentrierte Räume, leere Räume und Detailräume.“¹⁰⁹ Jede ihrer qualitativen Ausprägungen verlangt ihre spezifische Gestaltung und Einstellung, weil über jede räumliche Qualität das Figurenspiel modifiziert und akzentuiert in Szene gesetzt werden kann. Konzentriert sollen an dieser Stelle zwei wesentliche filmische Raumzugänge exploriert werden, welche für die bedeutungstragenden Komponenten in *THE BOY* ein fundiertes Verständnis nach sich ziehen.

¹⁰⁵ Hickethier, Knut ⁴2007, S. 70.

¹⁰⁶ Sierek, Karl, *Filmwissenschaft*, In: Günzel, Stephan [Hg.], *Raumwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ³2012, S. 125 – 141, hier S. 126.

¹⁰⁷ Sierek ³2012, S. 126.

¹⁰⁸ Khouloki, Rayd, *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin: Bertz + Fischer ²2009 (= Deep Focus 5), S.114.

¹⁰⁹ Khouloki ²2009, S. 114.

Der geschlossene Charakter des Chronotopos



Abb 35: Ankunft



Abb 36: Das Haus der Puppe



Abb 37: Abreise

Abgesehen von den filmisch-technischen Grundprinzipien des Filmraums fügt Karl Sierek das Postulat einer interdisziplinären filmanalytischen Sichtweise hinzu und verweist auf Bachtins Chronotopos¹¹⁰, der bereits in vorangegangenen Erläuterungen tragend Einfluss nehmen konnte. Das bedeutet die Exploration des filmischen Raums über technisch-medienspezifische Grenzen hinweg. Als raumanalytischen Bestandteil aktueller Forschung bestätigen auch Beil und Kühnel diesen Zugang. „[Die] Verknüpfung von zeitlicher und räumlicher Organisation der Geschichte ist ihr – in diesem Fall genretypischer – Chronotopos“¹¹¹, heißt es hier und weiter noch: „Als genretypische Chronotopoi gehören hierher die Schlösser in bestimmten Ausprägungen des Kriminalfilms [...] und in bestimmte Ausprägungen des Horrorfilms [...]. Das Schloss ist hier Ort vergangener Verbrechen und Gräuel.“¹¹² Typische Übersetzungen des Chronotopos werden bei Beil/Kühnel auch in der geschlossenen Struktur der Erzählung erkannt, welche sich durch Ankunft und Abreise rahmen.¹¹³ Und dazwischen, im quälend selbstreflexiven Raum, beobachtet Hans Schmid genau: „Der Horrorfilm interessiert sich für die schwarzen Löcher in diesem Territorium: Zimmer hinter verbotenen Türen, Treppen und dunkle Gänge.“¹¹⁴ Davon nimmt die Kamera in *THE BOY* genügend Raum in Anspruch und vermittelt über diese räumliche Konstruktion parallel verdichtete Zeugen des unheimlichen Chronotopos.

¹¹⁰ vgl. Ebda. S. 138f.

¹¹¹ Beil, Benjamin; Kühnel, Jürgen; Neuhaus, Christian, *Studienhandbuch Filmanalyse*, Paderborn: Fink Verlag 2016, S. 280f.

¹¹² Beil; Kühnel; Neuhaus 2016, s. 282.

¹¹³ vgl. Ebda. S. 285.

¹¹⁴ Schmid, Hans, *Fenster zum Tod. Der Raum im Horrorfilm*, München: Belleville 1993, S. 180.

Affektbilder und starrende Augen



Abb 38: Alles ...



Abb 39: ... wird zum ...



Abb 40: ... Gesicht!

Daneben beruft sich nun Sierek bei der qualitativen Analyse des Filmraums auch auf Gilles Deleuze und dem von ihm kreierten Bildattribut des *Affektbildes*. Für das räumliche Verständnis im vorliegenden Genre des Horrorfilms (auch wenn sich *THE BOY* hier nicht gänzlich einzuordnen vermag und in hybrider Art auch das Melodram Einfluss nimmt, was im Abschnitt zum Figurenspiel rund um die Puppe deutlich werden wird) ist Deleuze von definitiver Bedeutung, denn mit dem Affektbild „hat der Raum seine Koordinaten verloren“¹¹⁵, konstatiert Sierek. Der Verlust der Orientierung stellt sich auch als Stilmittel des Horrorfilms an sich dar. „The horror film aims to shock, disgust, repel – in short, to horrify. This impulse is what shapes the genre’s other conventions“¹¹⁶, führen David Bordwell und Kristin Thompson in die Typologie des Horrorfilms ein und erklären somit den basalen Kern des Genres: das Hervorrufen von affektiven Reaktionen. In seiner räumlich-formalen Ausprägung kann der Horrorfilm auf fragmentierte, verzerrte und aus dem kontinuierlichen Zusammenhang gerissene Bildtypologien verweisen. Als Kontrapunkt zum Prinzip des Affekts als lesbare Zurschaustellung des Gefühls bestätigt Deleuze in allem, das zu groß auf der Leinwand erscheint, zu *nahe* tritt den Verlust der sichernden Funktionen der Orientierung: individualisiert, sozialisiert, relational und kommunizierend.¹¹⁷ „Je mehr sich die Kamera einer Figur nähert, desto stärker wird das Bedürfnis nach Zentrierung. Größere Nähe zu einem Leinwandcharakter macht diesen bedrohlicher [...]“¹¹⁸, bestätigt Schmid die beängstigende Nähe im Horrorfilm und beschreibt so jenes entfremdende Stilmittel, das so eng mit Gilles Deleuze verbunden ist.

Das Haus rund um die Puppe *Brahms* ist vermessen und verstanden. Es wird Zeit, sich der titelgebenden Figur von *THE BOY* zuzuwenden. Der Chronotopos des Hauses in all seinen historischen wie auch kulturellen Ausformungen macht die Verfasstheit der Puppe erst

¹¹⁵ Sierek ³2012, S. 134.

¹¹⁶ Bordwell, David; Thompson, Kristin, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw Hill ⁹2010, S. 340.

¹¹⁷ Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷2013, S. 125.

¹¹⁸ Schmid 1993, S. 59.

möglich, wie zu sehen war. Und doch, ein bisheriger Eigenwille der Puppe blieb noch im Verborgenen, welcher noch zusieht, beobachtet und abwartet. Der nächste Teil wird sich also dem Puppenmotiv an sich widmen. Welche unbewussten Anteile stehen hinter dem Konzept der Puppe und wie ist das Unheimliche in dieser Hinsicht zu deuten? Welche außerfilmische Realität ermöglicht die filmisch-semiotische Oberfläche der Puppe? Und darüber hinaus lädt die Untersuchung auch dazu ein, in anderen verstörenden unheimlichen Puppenwelten zu stöbern, das heißt, einen filmgeschichtlichen Blick zu formulieren, der Tendenzen der Umsetzung der unheimlichen Puppe beispielhaft umfriedet.

3. Die Figur der Puppe

3.1 Einstellungsprotokoll „Das ist Brahms“



00:08:52



00:08:55



00:08:57



00:08:59



00:09:05



00:09:08



00:09:13



00:09:16



00:09:20

MRS. HEELSHIRE
„And this is our son, Brahms.“



00:09:22



00:09:25



00:09:27



00:09:29



00:09:32



00:09:32

MALCOLM
„You've met Brahms, then?“



00:09:38



00:09:41



00:09:42



00:09:44



00:09:46



00:09:51



00:09:53



00:09:59



00:10:02



00:10:04



00:10:07



00:10:09



00:10:11



00:10:13



00:10:17



00:10:21

GRETA
„I hope you and I can be
friends.“

[...]

Greta folgt Mrs. Heelshire die Treppen hoch in das Zimmer von Brahms. Es ist an der Zeit, den Jungen kennenzulernen, den sie fortan in Abwesenheit seiner Eltern betreuen soll. Im oberen Stockwerk angekommen, vernehmen Greta und Mrs. Heelshire bereits den Vater von Brahms, der eindringlich auf den Jungen einzureden scheint. Satzfragmente von „keine Sorgen machen“ und „gut benehmen“ dringen an das Ohr der Zuschauenden.

Als Greta und Mrs. Heelshire das Zimmer betreten, wendet sich Mr. Heelshire von dem Jungen ab und begrüßt Greta interessiert. Dann, die Kamera folgt der Geste Mrs. Heelshires, sagt sie: „Und das ist unser Sohn, Brahms.“

Die Kamera fokussiert auf eine Porzellanpuppe, in den Dimensionen der Gestaltung in etwa die Größe eines achtjährigen Jungen. Dunkles Haar, adrette Kleidung. So sitzt die Puppe ausdrucks- und teilnahmslos in ihrem großen Armstuhl.

Gretas allzu selbstverständliche Reaktion ist Lachen und verständnis- und hilfeschende Blicke, die sich an Mrs. und Mr. Heelshire richten. Doch die Mimik der beiden unterstützt keineswegs den Glauben an einen Scherz. Greta sucht nach Worten, nach einem Ausdruck ihres Erstaunens, als in diesem Moment Malcolm, der Lieferant, den Raum betritt.

Er erfasst die Lage scheinbar sofort und schreitet mit den Worten ein: „Ah, Sie haben Brahms schon kennengelernt?“ Einem Lehrverhalten gleich, schüttelt er der Puppe die Hand und fragt höflich nach seinem Befinden. Mr. und Mrs. Heelshire goutieren dies mit einem bestätigenden Lächeln. Ihr Blick richtet sich an Greta, erwartungsvoll und vielleicht lässt sich darin auch akzentuierte und verhaltene Hoffnung erahnen?

Greta jedenfalls, langsam die Situation erfassend und begreifend, beugt sich zu der Puppe Brahms und in einem Wechselspiel der bestätigenden Blicke reicht sie ihm schließlich die Hand und stellt sich der Puppe mit den Worten vor: „Ich hoffe, du und ich können Freunde werden.“

3.2 Die Puppe im Haus

Wer Lobotomie Heilung nennt
Und Hirne in zwei Teile trennt,
Der sollte dies bedenken:
Was bleibt dann noch vom Leben?
Ein Puppenwesen eben!

(Die Guten, die Bösen und die Toten)¹¹⁹

Brahms: Eine erste Annäherung

Die Figur *Brahms* ist im Film *THE BOY* innerhalb dreier Dimensionen dargestellt. Über verschachtelte und keinesfalls chronologisch geordnete Erzählstrategien erfahren die Zuschauenden vom Kind *Brahms*, das sich des Todes an einem kleinen Mädchen schuldig gemacht hat. In weiterer Folge reflektieren die Filmbilder seine Manifestation als *Puppe*, als Ersatzobjekt für den scheinbar verstorbenen Jungen. Und letztendlich entlädt sich *Brahms* dramatisch und ungestüm als maskierter, überlebter Erwachsener, der hinter und zwischen den Wänden des Hauses der *Heelshires* sein Dasein fristet.

Die Dreiheit dieser Darstellung verschiedener Aspekte der Darstellung von *Brahms* erinnert an märchenhafte Strukturen, wird innerhalb dieser literarischen Gattung doch die Zahl drei ungleich gerne angewendet, um beispielsweise Entwicklungsabschnitte oder auch unterschiedliche Aspekte einer Figur akzentuiert hervorzuheben.¹²⁰ Diese Art der Nebeneinanderstellung der figürlichen Anteile greift im Fall von *Brahms* allerdings zu kurz, lassen sich doch über die verschiedenen Perspektiven auf die Puppe *Brahms* tiefgreifende Ansichten auf die *Verpuppung* der Figur ausloten, die erst über das Begreifen der mehrschichtigen Bedeutungsmomente der jeweiligen Puppenausprägung ihren Gehalt entbergen. Deshalb scheint die bildliche Idee schlüssig, von einer dreifachen Potenzierung der Bedeutung zu sprechen, wie sie auch in der Kapitelüberschrift dargestellt wird. Solche Perspektiven können freilich nicht ursächlich im Film *THE BOY* begriffen werden. Es lohnt, die verschachtelten Bedeutungsangebote der Puppe, wie sie im Film dargestellt werden, anhand

¹¹⁹ Riefenbruch, Johan von; Ebeneza K., *Die Guten, die Bösen und die Toten*, Berlin: Das wilde Dutzend 2010, S. 38.

¹²⁰ <http://www.maerchenatlas.de/miszellaneen/marchenmotive/zahlen-im-marchen-die-drei/>, Zugriff am 31.07.2017.

von kulturellen, literarischen und filmischen Akzenten zu spiegeln und diesen Reflexionen über die Ausführungen hier verständlichen Raum zu verschaffen. Die Puppe Brahms und ihre verschiedenen Ausprägungen bekommen in dieser Hinsicht kristallinen Charakter; eine unverhohlene Anleihe an die formulierten *Kristallbilder*, welche Deleuze für das Kino entworfen hat. „Die Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginärem, von Gegenwärtigem und Vergangenen, von Aktuellem und Virtuellem entsteht folglich keineswegs im Kopf oder im Geist [...]“¹²¹, weist Deleuze einen zentralen Aspekt Analyse der kristallinen Beschaffenheit der Kinobilder aus. Die mannigfaltigen reflexionsbereiten Flächen des Kristalls ermöglichen allerdings zahlreiche objektivierbare Anschlussbilder zum bedeutungsvollen narrativen Gehalt der Bilder. Der Auswahl der dominanten und so gesehen kristallinen Aspekte der Puppe im Film *THE BOY* mit ihren zahlreichen interdisziplinären Querverbindungen ist also der folgende Teil gewidmet.

Brahms: Ein Zeichen wider die Vernunft

Die konzentrierten Ausprägungen der Puppe im Film *THE BOY* zeigen sich als fotografiertes und portraitiertes Kind, als porzellanene, naturalistisch gefertigte Puppe und als theatral anmutende Neutralmaske¹²².



Abb 41:

*Brahms, die
Fotografie*



Abb 42:

Brahms, die Puppe



Abb 43:

Brahms, die Larve

Bemerkenswert an allen drei Darstellungen von *Brahms* ist ein filmbezogener Umstand, welcher gleichzeitig ein verbindendes Element einer übergeordneten Bedeutung preisgibt. Bei Beil/Kühnel/Neuhaus lässt sich als filmanalytisches Grundmerkmal von Figuren der Befund der *Geheimnislosigkeit* entnehmen:

¹²¹ Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 97.

¹²² Der hier vorgeschlagene Begriff der Neutralmaske, welcher auf die Beschreibung durch Jacques Lecoq referenziert, wird an späterer Stelle noch speziell zu erörtern sein.

„Die Figuren eines Romans, eines Dramas oder eines Spielfilms existieren nur, soweit sie – mit den Darstellungs- und Ausdrucksmitteln der jeweiligen fiktionalen Gattung – dargestellt sind. In diesem Sinne haben sie keine Geheimnisse. Es gibt im Falle der Figuren eines Spielfilms nichts, was nicht in den bewegten Bildern des Films (einschließlich der Tonspur) über diese Figuren erzählt wäre. Außerhalb dieser Bilder und über das in diesen Bildern Erzählte hinaus existieren diese Figuren nicht.“¹²³

Dieser Bestandsaufnahme ist deutlich das Postulat nach strenger analytischer Dekomposition der Figuren anhand filmsemiotischer Informationen zu entnehmen. Daran inhaltlich anschließend schlussfolgern Gräf/Grossmann/Klimczak/Krah/Wagner: „Deshalb und zum anderen gilt, wie bei allen visuell-bildlichen Zeichensystemen, dass das Dargestellte in einem Decodierungsprozess selbst erst zu erkennen ist: Das Abgebildete ist nicht mit seiner Abbildung identisch, sondern stellt ein (ikonisches) Zeichen dar.“¹²⁴ Solcherart ikonisches Zeichen beschreibt Deleuze in Anlehnung an *Charles Sanders Peirce* als Ikon, wenn er präzisiert: „[D]amit bezeichnet Peirce ein Zeichen, das anhand innerer Merkmale (Ähnlichkeit) auf seinen Gegenstand verweist.“¹²⁵

In dieser Ähnlichkeit liegt ebenjene Verführung nach zu hastiger Bedeutungsablagerung begründet, wobei darin auch die produktive *Bedeutungsmöglichkeit* verortet werden kann. Möchte der Puppenkörper, welchem hier schließlich das Hauptaugenmerk gilt, nun in diesem Sinne als semiotische Oberfläche betrachtet werden, können diese Möglichkeiten der Bedeutung mit Bedacht aus der assoziativen Betrachtung destilliert werden, wie Insa Fooken herausstellt: „Die Puppe hat ein Antlitz und einen Körper – beides stellt eine gute Voraussetzung dar, um sie zu animieren, sie projektiv mit seelischer Dynamik, mit Leben und Bewegung auszustatten.“¹²⁶ Auch Müller-Tamm spricht von der „scheinbar unschuldige[n] Kinderpuppe, die als Projektionsfläche und Ersatzobjekt schon immer die Verheißung auf andere, unbekannte Sphären in sich trägt.“¹²⁷ Ein Umstand des Puppenbildes, der erneut auch mit Deleuze zu entnehmen ist: „Wir haben gesehen, wie auf den größeren Strecken Wahrnehmung und Erinnerung, Reales und Imaginäres, Physisches und Mentales oder vielmehr deren Bilder einander unaufhörlich folgen, aufeinander verweisen und um einen Punkt

¹²³ Beil; Kühnel; Neuhaus ²2016, S. 250.

¹²⁴ Gräf, Dennis; Grossmann, Stephanie; Klimczak, Peter; Krah, Hans; Wagner, Marietheres, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, Marburg: Schüren 2011, S. 37, (= Nies, Martin [Hg.] *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik. Band 3*).

¹²⁵ Deleuze ⁷2013, S. 322.

¹²⁶ Fooken, Insa, *Mehr als ein Ding: Vom seelischen Mehrwert der Puppen*, In: Fooken, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 43 – 54, hier S. 44.

¹²⁷ Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina [Hg.innen], *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 24.07. 17.10.1999, Köln: Oktagon 1999, S. 21.

der Ununterscheidbarkeit kreisen.“¹²⁸ Der Moment des gegenseitigen Verweisens ist auch bei der Puppe *Brahms* in all ihren Manifestationen zu beobachten. Die Porzellanpuppe verweist auf die Fotografie, auf die Idee eines tatsächlich existenten Jungen und *ersetzt* demnach den Blick auf dessen tatsächliche Bedeutung. Gleichzeitig *verstellt* die Puppe die Erkenntnis, wonach sich der erwachsene Brahms noch im Haus der Heelshires befindet und stellvertretend für ihn selbst die Handlung der ihn umgebenden Personen mitinszeniert. Indem nun die Puppe *Brahms* ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, schimmert ihre Oberfläche trügerisch und *täuscht* über ihre wahre Bedeutung hinweg. Der *Ersatz*, die *Verstellung* und die *Täuschung*: drei Ausprägungen der Puppenstruktur in *THE BOY*, welche ihre originären Bedeutungen allzu kritisch hinterfragen und in ihrer Verwobenheit kaum die Möglichkeit zum Verständnis aufweisen.

Als hilfreiches Dekompositionsinstrument zur isolierten Betrachtung bieten sich hierzu zeichentheoretische Aspekte nach *Jacques Lacan* an. Nina Ort hat sich mit ebendiesen Theorien hinlänglich beschäftigt und lässt wissen:

„Wenn wir entbunden sind vom Glauben an Identität und Wahrheit, [...] dann sind wir auch entbunden vom Glauben an eine intakte Zeichenrelation: Signifikant und Signifikat bilden keine de Saussure'sche Einheit mehr im Zeichen, sie sind voneinander entkoppelt und das Signifikat ist zu einem Effekt abgesunken. Der Signifikant hingegen, wirkt nun jenseits des Signifikats. Wir müssen die Bedeutung nicht kennen, damit der Signifikant funktioniert. Und selbst wenn dies in dieser radikalen Formulierung natürlich nie ganz zutrifft, so kann man doch zumindest sagen: Wir kennen die Bedeutung nie wirklich. Die Macht der Signifikanten bei Lacan besteht darin, dass sie alles mögliche bedeuten können, außer dem, was sie zu bezeichnen scheinen.“¹²⁹

Damit weist Lacan über die von *de Saussure* geprägte Arbitrarität der Verbindung zwischen Zeichen¹³⁰ und dessen Trägern hinaus, indem er auch die Unmöglichkeit betont, das Zeichen an sich in seinem Bedeutungsgehalt zu erkennen. Das Zeichen entzieht sich also mehrfach dem Verfahren erhoffter Zuschreibung und Absicherung in der und durch die Sprache, wenngleich Lacans Zeichentheorie eben auf sprachliche Strukturen begründet ist. Böhme/Matussek/Müller formulieren diese Erkenntnis so: „Lacan gewinnt mit der sprachförmigen, von Ferdinand de Saussure beeinflussten Konzeption die Möglichkeit, eine nicht-essentialistische, dezentrierte Fassung des Subjekts zu konstruieren, also die Konsequenz aus Freuds Diktum zu ziehen, wonach das Ich nicht Herr im eigenen Hause sei.“¹³¹

¹²⁸ Deleuze 1997, S. 96.

¹²⁹ Ort 2014, S. 26.

¹³⁰ <http://www.psyalpha.net/biografien/ferdinand-de-saussure/ferdinand-de-saussure-langage-langue-parole-signifikant-signifikat-bedeutung>, Zugriff am 31.07.2017.

¹³¹ Böhme, Hartmut; Matussek, Peter; Müller, Lothar, *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Hamburg: Rowohlt 32007, S. 91.

Freuds berühmte Metapher des *herrenlosen Hauses* erinnert an die räumliche Konstitution des Anwesens in *THE BOY*, schließlich dominiert ebendort die der übergeordneten Kontrolle entwachsene Figur *Brahms* die Bewohnerinnen und Bewohner und deren Wahrnehmung der Realität.

Zusammenfassend erfährt die Geschichte rund um *THE BOY* also eine dreifache Qualität des Puppenhaften. An der Geheimnislosigkeit der filmischen Figuren orientiert, scheint der Schluss konsequent, die Puppe(n) als filmisches Zeichen zu lesen, aber dahingehend den bedeutungsgenerierenden Verweisen auch außerfilmisch zu folgen, welche eine Annäherung zum Verständnis der semiotischen Oberflächen der Puppenqualitäten anregen. Die empfohlene Freiheit, sich von der vorgezeichneten und der scheinbar festgeschriebenen Wechselwirkung zwischen Signifikant (Träger) und Signifikat (Bedeutetes) zu lösen, soll nun aufgegriffen werden, um mit Hilfe der Konzeption von Lacans Zeichentheorie jeder Ausführung der Puppe *Brahms* zu folgen und auf ihre *Bedeutungsmöglichkeit* hin zu befragen.

Somit lassen sich folgende Fragen formulieren, die der anstehende Erkenntnisprozess vertiefend beantworten möchte. Worauf verweisen die Zeichen der Puppe? Welche historische Sicht erhellt dahingehend ein fokussiertes Betrachten der unterschiedlichen Qualitäten von *Brahms*? Und schließlich, in welchem weiterführenden Verständnis resultieren diese Erkenntnisse?

Die anschließenden Ausführungen akzentuieren jeweils intensiv eine Puppenqualität im Film *THE BOY*, wenngleich sich die vermuteten Bedeutungsdiskurse, wie schon angesprochen, immer wieder überlagern. Der Fokus auf ein Hauptmerkmal ermöglicht allerdings das Herausstreichen der prägnanten Zeichen, welche für die semiotische Oberfläche der figurativen Kontur der Puppe ihre Handlungs- und Bedeutungsspielräume klarer definieren kann.

Zunächst wird demzufolge die *Fotografie von Brahms*, dem Jungen einer kulturgeschichtlichen Lesart unterzogen, welche die puppenhaften Züge in den morbid anmutenden Szenarien der Post-mortem-Fotografie heraushebt. Die *Porzellanpuppe* selbst erfährt die Beschreibung ihrer Bedeutungsmöglichkeiten über den zunächst historischen Zugang der erhabenen Porzellanpuppen für bürgerliche Idyllen, um dann einen Kontext im Film *THE BOY* zu entfalten. Hierzu stimmt sich auch der Name Brahms an sich ein, welcher musikalisch durch die im Score des Films enthaltenen Motive des Wiegenlieds seine bestimmende Geste

formuliert. Abschließend wird der scheinbar neutralen *Maskierung Brahms* doch ein charakterlicher Ausdruck angepasst, welcher sich in den Dimensionen der Verpuppung und der Larve als Maske bewegt. Als melancholischer Balsam der radikalen Entäußerung der Figur des *Mörders mit der Maske* darf Rilkes Puppenessay die allzu gewaltsam geschlagenen Bruchstellen im Körper der Puppe ausgleichen.

Die Hauptmotive der jeweiligen Ausprägung der Puppe Brahms sind, wie schon vorab erkannt, mit den Qualitäten des Ersatzes, der Verstellung und der Täuschung betitelt. Dabei ist freilich zu berücksichtigen, dass die bedeutungstragende Trennung der Aspekte einer zugänglicheren Lesart dienen soll. Die begriffliche Puppe behauptet durchgängig ihren Platz auf semiotischer und metaphorischer Ebene und steht daher im untrennbaren Zusammenhang mit allen Bedeutungsangeboten. Diese Gedanken sollen auch ermöglichen, die Puppenstadien in Lacans Schema R zu verorten: des Symbolischen, des Imaginären und des Realen. Worin liegt der Ersatz im Symbolischen, die Verstellung im Imaginären und die Täuschung im Realen? Damit soll der Versuch verfasst sein, ein fundiertes Plädoyer für die Bedeutung der Puppe im Film *THE BOY* auf Grundlage einer semiotisch-definierten Indizienfolge darzustellen.

3.3 Ersatz: *Brahms* ist die Fotografie

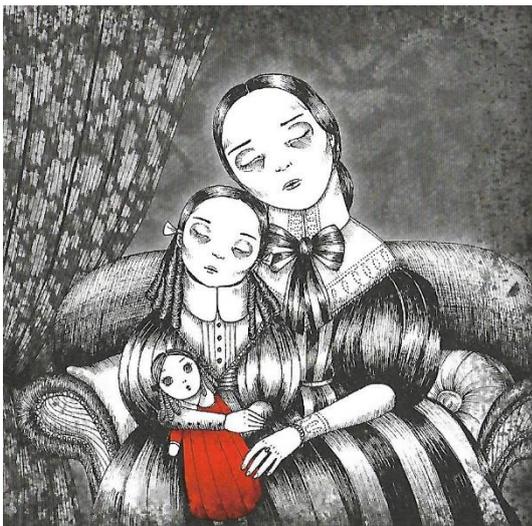


Abb 44: Familienidylle vor der Kamera

*Zufrieden knipst ein Vater seine Frauen.
Er kann hier ganz auf ihre Posen trauen.
Kind und Mutter sind seit gestern kalt.
Noch riecht es nicht, doch das kommt bald.*

(Die Guten, die Bösen und die Toten)¹³²

¹³² Riefenbruch; Ebeneza K. 2010, S. 32.

Die Einleitung zu diesem Abschnitt stellt einen Vorgriff dar, auf den die folgenden Überlegungen hinarbeiten möchten. Gleich den drei Ausprägungen von *Brahms* lassen sich auf dem Bild drei Figuren erkennen. Die Puppe, das Kind, die Mutter, wie aus dem beigestellten Reim zu entnehmen ist. Das zunächst zentrale Interesse bezieht sich auf das abgebildete Kind, das bereits tot ist, als der Vater eine Fotografie davon anfertigt. Damit referenziert das Bild auf die sogenannte Post-mortem Fotografie, die fotografische Abbildung von Toten als Andenken für den familiären Kontext. Wie sich nun diese Art der fotografischen Darstellung auf die Puppenqualität in *THE BOY* auswirkt und welche Rückschlüsse hier auf semiotischer Basis der Lacanschen Zeichentheorie möglich sind, damit möchten sich also die folgenden Ausführungen befassen.



Abb 45: Gretas fotografische ...



Abb 46: ... Vergangenheitsreise ...



Abb 47: ... am Dachboden.



Abb 48: Das Gemälde der Heelshires ...

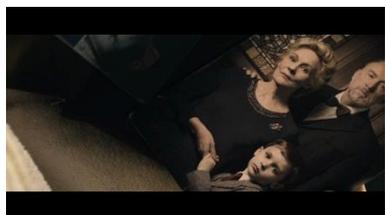


Abb 49: ...ist die Prophezeiung der ...

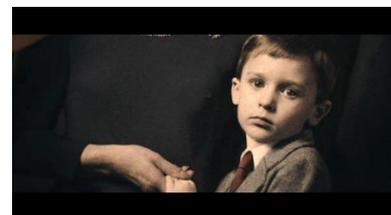


Abb 50: ... verpuppten und toten Idylle.

In der abgebildeten Sequenzfolge entdeckt *Greta* auf dem Dachboden des Hauses der *Heelshires* ein Fotoalbum. Neben Schnappschüssen, die alltägliche Situationen zeigen, erregen hier besonders zwei Fotografien die Aufmerksamkeit der Betrachtung. Als Hintergrundgeräusch dieser Einstellung möchte folgende Überlegung von Fookens anregend ihre Wirkung entfalten: „Wenn die alte Kinderpuppe vom Dachboden geholt wird und die gemeinsam geteilte Vergangenheit auflebt oder wenn eine Puppe weitergegeben wird, entstehen Verbindungen im imaginären Raum. Vergessenes, Verdrängtes, Ungesagtes taucht (wieder) auf, das eigene Selbst-Erleben wird validiert.“¹³³ In weiterer Folge wird sich zeigen,

¹³³ Fooken 2014, S. 44.

dass das verpupppte Bildnis tatsächlich *Gretas* eigene Geschichte ins Bewusstsein rückt und so ihre eigenes Ungesagtes in eine bezeichnete Erkenntnis führt.

Bei der konkreten Betrachtung der Filmbilder zeigt die erste abgebildete Fotografie (Abb 51)



Abb 51



Abb 52

Brahms, den achtjährigen Jungen, scheinbar teilnahmslos und mit ausdruckslosem Blick, in sich verloren und als ob er nicht der Szenerie zugehörig wäre. Die zweite Fotografie (Abb 52) zeigt eine Aufnahme der Familie *Heelshire*, der Vater, die Mutter und das Kind. Diese Fotografie ist scheinbar die Vorlage für das Gemälde, welches im Stiegenaufgang des Hauses der *Heelshires* hängt. Jenes Gemälde, aus dem in der Albtraumsequenz, welche beim Kapitel des Hauses vorgestellt wurde, die Hand von *Brahms* fährt und *Greta* an der Kehle packt. Interessant ist hier auch der Umstand, dass *Brahms* in der Fotografie nicht lächelt, während im Gemälde das Lächeln in das Gesicht des Jungen hineingemalt wurde.

Ein historischer Blick zurück soll deutlich machen, welche bemerkenswerten Details und Verweise in den beiden abgebildeten Fotografien im Film innewohnen und wie diese Herleitung in ein schlüssiges Bedeutungsangebot dieser fotografischen *Verpuppung* münden können.

Mit Philippe Ariès, dem großen Forscher auf dem europäischen Gebiet des Todes, soll dieser Zyklus begonnen werden. Ariès beschreibt folgendes herausragendes Phänomen der Porträts und Genreszenen auf Friedhöfen im französischen aber auch englischen Raum. Sie stellen eine, aus heutiger Sicht idealisierte Sicht auf das verstorbene Leben aber auch den familiären Kontext der Verstorbenen dar, wie Philippe Ariès verdeutlicht:

„In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nehmen dagegen die Porträtstatuen zu, die manchmal zu regelrechten Genreszenen gruppiert werden. Die pathetischsten sind damals die von Kindern und Jugendlichen. Sie sind zahlreich, weil die Sterblichkeitsrate von Kindern und Jugendlichen noch hoch lag; betrachtet man sie aber heute [...], spürt man, wie schmerzlich sie geworden waren. Diese lange vernachlässigten kleinen Wesen wurden wie berühmte

Persönlichkeiten dargestellt, mit einem Realismus und einer Lebendigkeit, die dem in Tränen gebadeten Besucher die Illusion ihrer Präsenz vermittelte.“¹³⁴

Was könnte davon abhalten, das Familienporträt der *Heelshires* als solche idealisierte Grabplastik zu verstehen? Schließlich ist auch auf dem Porträt *Brahms* als achtjähriger Junge zu erkennen, also eben zu jenem Zeitpunkt, als er durch das Feuer im Haus sein Leben verloren hat. Das Gemälde wird so zum Relikt und die Abbildung der Eltern in der inszenierten Genreszene mutet als begehrtlicher und visionärer Wunsch von *Mrs. und Mr. Heelshire* nach der finalen Zusammenkunft mit ihrem Sohn im Jenseits an. (Spekulativ könnte hier die Idee formuliert werden, die Porzellanpuppe *Brahms* als einen Anteil der Grabplastik zu verstehen, welche die Genreszene der Familie *Heelshire* zwischenweltlich ergänzt.)

Ariès wird nun in weiterer Folge davon berichten, dass die Grabstatuen mit dem 20. Jahrhundert aus der Mode gekommen sind und stattdessen emaillierte Fotografien an den Gräbern angebracht wurden, die jene Grabplastiken ersetzen konnten. Ein „unveränderlich gemachtes Photo.“¹³⁵ Diesen Umstand bestätigt auch Roland Barthes, wenn er den medialen Umbruch einer post-mortem Erinnerungskultur beschreibt:

„Die Gesellschaften früherer Zeiten wußten es noch so einzurichten, daß die Erinnerung, Ersatz für das Leben, ewig wurde und daß wenigstens das, was den TOD zum Ausdruck brachte, selbst Unsterblichkeit erlangte: Das DENKMAL. Indem die moderne Gesellschaft aber die – sterbliche – PHOTOGRAPHIE zum allgemeinen und gleichsam natürliche Zeugen dessen machte, ‚was gewesen ist‘, hat sie auf das DENKMAL verzichtet. [Hervorhebungen im Original].“¹³⁶

Unweigerlich macht dieser Exkurs bei Barthes den Moment der Erinnerung, des Vergangenen und des Verlustes deutlich, welcher auch über das Foto des jungen *Brahms* vermittelt wird. Etwas über den Verlust hinaus festhalten wollen, den Mangel des Begreifbaren kompensieren; das kann mit Hilfe eines Auswuchses fotografischer Möglichkeit beschrieben werden.

„In der PHOTOGRAPHIE ist die Anwesenheit des Gegenstands (in einem bestimmten Augenblick, der vergangen ist) niemals metaphorisch; und was lebende Wesen angeht, auch nicht ihr Leben, es sei denn, man photographiert einen Leichnam; und ferner: wenn die Photographie dann entsetzlich wird, so deshalb, weil sie gewissermaßen bestätigt, daß der Leichnam *als Leichnam* lebendig ist: sie ist das lebendige Bild von etwas Totem. [Hervorhebungen im Original]“¹³⁷

¹³⁴ Ariès, Philippe, *Geschichte des Todes*, München: dtv ¹²2009, S. 685f.

¹³⁵ Ariès, S. 688.

¹³⁶ Barthes ¹⁶2016, S. 104.

¹³⁷ Ebda., S. 88f.



Abb 53: Brahms, das ...



Abb 54: ... scheinbar „lebendige Bild von etwas ...



Abb 55:.. Totem.“

Roland Barthes metaphorisches Denken und auch die vorgestellte Bilderfolge verweisen auf einen Aspekt der Geschichte der Fotografie, welcher im Begriff der *Post-mortem-Fotografie* gefasst wurde. „Während der Viktorianischen Epoche, ehrten und verewigten die Leute ihre lieben Verstorbenen, auf eine einzigartige und eher etwas unheimliche Art und Weise – sie ließen sie kurz nach dem Tode fotografieren.“¹³⁸ Einen besonderen Aspekt des Puppenhaften zeigt die Abbildung 56. Die Ähnlichkeit des fotografierten toten Kindes mit den Puppen, welche sie umgeben, mutet für die zeitgemäße Betrachtung höchst irritierend an, wirken doch die Puppen an sich beinahe lebendiger als das die Inszenierung des *schlafenden* Kindes.



Abb 56: Puppen

Ein wesentlicher Bestandteil der Geschichte rund um die Post-mortem-Fotografie scheint jener Aspekt zu sein, dass hier dominant viele Kinder in Szene gesetzt wurden, was auch auf den

¹³⁸ <http://www.lomography.de/magazine/82043-memento-mori-die-unheimliche-post-mortem-fotografie>, Zugriff am 25.07.2017.

Umstand zurückzuführen ist, dass in der Zeit des 19. Jahrhunderts die Sterblichkeitsrate unter Kindern eben entsprechend höher war. Banaschak/Gahr führen hierzu weiter aus:

„In jeder Kultur und Zeit gab und gibt es unterschiedliche Arten und Weisen, sich an Verstorbene zu erinnern. Neben Totenmasken und Zeichnungen wurden ab dem 19. Jh. Auch die sog. Post-mortem-Fotografie verwendet. Mit der technischen Weiterentwicklung der Fotografie ergaben sich neue Verfahren, die schließlich auch deutlich kostengünstiger waren. So wurde nicht nur die Portraitfotografie Lebender für Normalbürger zugänglich, sondern auch die Post-mortem-Fotografie. Sie wurde insbesondere bei verstorbenen Kindern genutzt, die dabei zumeist in schlafähnlichen Posen oder in sitzender Haltung abgelichtet wurden, um zumindest im Bild den Anschein von Lebendigkeit zu erwecken.“¹³⁹

Der Anschein der Lebendigkeit ist ein wesentlicher Indikator für den erfüllenden Moment der Post-mortem-Fotografie. Als Beweisführung hierzu ist die Bearbeitung der Augen des/der Toten geradezu prädestiniert, um hier das Paradoxon der lebendigen Fotografie zu imaginieren.

Isabel Richter hat sich vom Standpunkt der Visual History mit den fotografischen Totenporträts auseinandergesetzt und erkennt als wesentliche Komponente „die assoziierte Verbindung aus Haptik und Blick“¹⁴⁰, welche über diese Art der Fotografie vermittelt werden soll.

Dazu wird über das Foto auch noch eine Beweisführung für das tatsächliche Leben des/der Verstorbenen erbracht. Eine Referenz, die etwa ein gemaltes Porträt nicht aufweisen kann, weil diese Art der Visualisierung keinen Referenten/keine Referentin benötigen würde.¹⁴¹ Um den Blick hier noch einmal zu betonen werden die beiden folgenden Abbildungen gegenübergestellt.

¹³⁹ Gahr, B.; Banaschak, S., *Bilder für die Ewigkeit. Post-mortem-Fotografie durch Mütter nach Neonatizid und Todgeburt*, In: Rechtsmedizin, Online Publikation, Springer 2-2012, S. 115 – 120., hier S. 115.

¹⁴⁰ Richter, Isabel, *Visual History als eine Geschichte des Todes. Fotografische Totenporträts im 19. Jahrhundert*, In: Historische Anthropologie, Vol. 18(2), Böhlau 2010, S. 191-219, hier S. 216, (Online Ressource Vienna University Library, Download am 15.11.2016).

¹⁴¹ vgl. Richter 2010, S. 217.



Abb 57: Toter Junge im Matrosenanzug mit retuschierten Augen



Abb 58: Brahms

Der Blick, welcher sich auf die Betrachtenden richtet, lässt kaum Raum für die Wahrnehmung des toten Körpers. Zu dringlich beanspruchen Pose und das Retuschieren der Augen den Schein des Lebens. Richter erkennt nun folgerichtig: „Obwohl in den Aufnahmen die Repräsentation des Leichnams zentral ist, entsteht die paradoxe Situation, dass nicht der Tod, sondern die Leiche verdrängt wird. Denn nicht der eigentliche tote Leib, sondern sein Stellvertreter kommt in den Blick der Überlebenden.“¹⁴²

Bereits in der Einleitung zu diesem Teil wurde festgestellt, dass die Puppe *Brahms* den Blick auf den echten Jungen Brahms ersetzt, die Fotografie also als Grabpuppe bzw. dreidimensionale Post-mortem-Fotografie ihren Platz beansprucht. Dem kann nun der Aspekt der *Verdrängung* hinzugefügt werden. Die Puppe *Brahms* ist schließlich auch ein Teil der Beweisführung um den Tod des Kindes und auch, wenngleich zerbrechliche, Garantie für die Echtheit der Geschichte rund um seinen Tod. Insofern verdrängt die Puppe tatsächlich den Leichnam des Jungen, den es so schließlich gar nicht gibt. Ein erneutes Täuschungsmanöver der Geschichte, aber darüber hinaus auch ein spannender Aspekt dessen, worüber mit Hartmut Böhme als Überleitung zur Zeichenhaftigkeit der Puppe an sich nachgedacht werden kann.

„Das Erinnern und die Empathie stehen mit dem Vergessen und dem Apathischen in einem für die Lebenden heilsamen, für die Toten jedoch gnadenlosen Verhältnis. Die Toten werden doppelt, physisch und symbolisch, bestattet. Sie erhalten einen vorübergehenden Aufenthalt in der Erde und einen vorübergehenden Platz im Erinnern. Kultur, insofern sie eine Technik der

¹⁴² Richter 2010. S. 218.

Tradierung von wertvoll angesehenem Vergangenen für zukünftige Nutzung ist, wird verständlich vor allem durch eine Theorie des Relikts.“¹⁴³

Die Erinnerung an *Brahms* wird durch ebenjene Puppe vergegenständlicht und trägt als Referenz dazu die Fotografie des Jungen *Brahms* verewigt in ihren Gesichtszügen. Bemerkenswert ist Böhmes Ausführung zum von ihm angeführten Begriffs des Relikts, das doch eine deutliche Puppenqualität in sich trägt. So schreibt er dazu: „[...] ein Relikt ist definiert dadurch, daß es in seiner positiven Präsenz zugleich einen unbestimmt weiten Raum der Leere anzeigt, die einmal erfüllt war. Diese Leere ist die eigentliche Hinterlassenschaft der Toten.“¹⁴⁴ Die Puppe *Brahms* trägt diese Leere in sich und führt hier zurückblickend wieder zur filmsemiotischen Geheimnislosigkeit der Figur an sich. Ein daran anknüpfender Gedanke des wechselnden Moments der Bedeutung und Benennung von überlebten Erinnerungen und Empfindungen kann ebenfalls mit Böhme verdeutlicht werden. Er fasst hier den Begriff der *Synekdoche* aus dem sprachlichen Referenzrahmen heraus und überträgt den Gehalt auch auf mediale Zeichen. So begreift Böhme den Gehalt der Synekdoche als „eine Signifikanten-Figur, durch welche der Signifikant das Objekt, auf das er referiert, substituiert und zugleich von diesem Objekt unabhängig wird.“ Und weiter noch: „Wenn das Signifikat derart in einen singulären Signifikanten inkorporiert wird, kann es nahezu unbegrenzt durch eine Kette weiterer Objekte wandern, ohne daß die substituierende Energie verloren geht.“¹⁴⁵ Die Idee der Teilaspekte im Ganzen oder des Ganzen im Teilaspekt, welche die Träger wechselt oder von ihnen assimiliert wird, scheint eine hinlänglich adäquate Konklusion zur Puppe *Brahms* als Relikt des Todes und auch als Stellvertreter des Lebens zu sein.

¹⁴³ Böhme, Hartmut, *Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten*, In: Belting, Hans; Kamper, Dietmar [Hg.], *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München: Fink 2000, S. 23 – 42, hier S. 24.

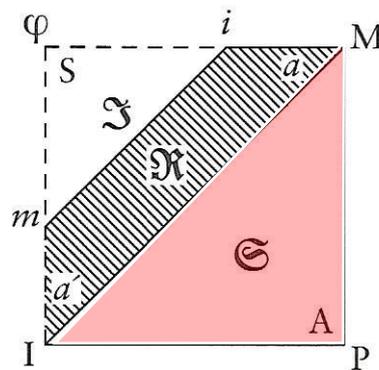
¹⁴⁴ Böhme 2000, S. 24.

¹⁴⁵ Ebda., S. 23.



Abb 59: Die neue Form der Post-mortem-Fotografie – Fragmente, Glieder, Teilaspekte

Im Lacanschen Puppenhaus positioniert I



Schema R

Abb 60: Schema R, der Bereich des Symbolischen

Das Symbolische ist eine höchst fragile Ordnung. „Der Bereich des Symbolischen ist der Bereich des Gesetzmäßigen, Regelhaften, der Ordnung und des Notwendigen, es ist der Bereich der signifikanten Zeichen“¹⁴⁶, überträgt Nina Ort jene Lacansche Topologie auf die zeichentheoretische und daher für den Film so bedeutsame Möglichkeit zur Dekodierung des Phänomens, welches sich bei *THE BOY* als Fotografie entbirgt. Das, was das Symbolische vorführt, steht „in erster Linie für den Mangel dessen, worauf sie verweisen“¹⁴⁷ erkennt Ort weiter.

Die Fotografie des Jungen Brahms, welche vorab einer kulturtheoretischen Lesart der Post-Mortem Fotografie unterzogen wurde, wird auf diese Weise auch filmsemiotisch bedeutsam.

¹⁴⁶ Ort 2014, S. 61.

¹⁴⁷ Ebda. S. 62.

Der Mangel, welcher sich über die Fotografie *Brahms*‘ ausdrückt, ist der Verlust. Allerdings nicht nur der Verlust, den die Figur *Mrs. Heelshire* erlitten hat, sondern auch in jenem phantasmagorischen Moment, als Greta diese Fotografie am Dachboden findet. Es ist die eigene Geschichte, welche dieser Fotografie innewohnt, eine verstorbene Zukunft – schließlich hat *Greta* ein ungeborenes Kind verloren und doch erkennt sie in dem auf der Welt gewesenen toten *Brahms* den Aspekt ihrer eigenen Vergangenheit.

Das Feld des Symbolischen, gekennzeichnet und begrenzt in der Fotografie des Jungen, ist also eine Beschaffenheit und Verfasstheit, die es *Greta* ermöglicht, einen Bezug und Kontakt zu einer Geschichte herzustellen, die eigens für sie verfasst worden ist. Das ist im signifikanten Ausmaß jener Umstand, der über die hermeneutischen Prozesse den Aspekt betont, welcher schon vorausgelagert dem beobachteten Träger eingeschrieben ist.

3.4 Verstellung: *Brahms* ist die Puppe

„A DOLL. Literally. Approximately the size of a real 8 year old boy with a perfect porcelain face and wearing a suit like you might see British children wear in the 1950’s. It, or he, as this is BRAHMS, stands facing [Greta].“¹⁴⁸



Abb 61: *Brahms*

¹⁴⁸ Menear o. ZA, S. 10.

Ausgehend von dieser tatsächlich oberflächlichen Drehbuchkonzeption der Puppe *Brahms*, können ihre Dimensionen und Referenzen in einem ersten Schritt historisch-kulturell gefasst werden, um auf diese Weise bedeutungsvolle Aspekte der Puppe zu enttarnen.



Abb 62: Annabelle



Abb 63: Robert

Entgegen der populären Ausgestaltung von unheimlichen oder gar besessenen Puppen des Genres der Creepy-Dolls (die Abbildungen 62 und 63 zeigen die schon im einleitenden Ordnungsraster der unheimlichen Puppen im Film die Puppen *Annabelle* und *Robert*) präsentiert sich *Brahms* als liebliche, unversehrte und detailreiche Puppe in Szene gesetzt. Darin offenbart sich freilich auch eine dramaturgisch kluge Geste, welche den unheimlichen Aspekt der Puppe *Brahms* in Schweben hält. Über diese semiotische Oberflächenqualität wird schließlich der neurotische Gehalt der menschlichen *Zerrspiegelungen* in Bezug zur Puppe ermöglicht, welche im dritten Teil der Arbeit im Rahmen des Puppenspiels zum Ausdruck gebracht werden. Die vorgestellte Puppe *Brahms* entspricht nun historisch ehest dem Puppentypus der *Charakterpuppe*, welcher etwa um 1900 in Deutschland seine Anfänge in der Puppengestaltung findet. Antje Lode beschreibt den Übergang von den bis dahin geltenden idealisierten Kind- und Babypuppen hin zu diesem neuen Typus der Spielpuppe:

„So ist auch die Schaffung der Charakterpuppe in ihrem Umfeld zu sehen, sie ist eine folgerichtige Entwicklung der pädagogischen Reformbestrebungen und des Entstehens einer eigenständigen Kinderwelt. Das langsame Herauslösen des Kindes aus der Erwachsenenwelt, die Veränderung der sozialen Rolle des Kindes wird auch in der Spielpuppe deutlich. Sie ist nicht mehr Spiegelbild der Erwachsenen, ihrer Lebensformen, Aufgaben und Pflichten, ihrer Schönheitsideale, der Mode. Das glatte, idealisierte Puppengesicht, das viele Interpretationsmöglichkeiten offen läßt, wird durch das realistisch gestaltete abgelöst, das echte Gemütsbewegungen wie bei einem Kinde zeigt.“¹⁴⁹

Diese Entwicklung wird geschichtlich rezeptiv nicht nur zustimmend begrüßt, im Gegenteil, es werden auch Stimmen laut, die empört feststellen, dass „[d]er allzu charakteristische Ausdruck,

¹⁴⁹ Lode, Antje, *Die Charakterpuppe*, In: Krafft, Barbara [Hg.in], *Traumwelt der Puppen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung vom 06.12.1991 – 01.03.1992, München: Hirner 1991, S. 250f, hier S. 250.

der im Augenblick amüsiert, [...] bei längerem Ansehen zur Fratze [wird].“¹⁵⁰Die Fratze visualisiert sich (dies beinahe unheimlich bestätigend) demgemäß als Konvention, vermutlich zur deutlicheren Lesart durch die Zuschauenden, üblicherweise in den Puppengesichtern der Creepy-Dolls, wie zuvor schon angedeutet wurde. Das korrespondiert unweigerlich mit der historischen Kritik der allzu heftigen, mimisch lesbaren Gefühlsregungen, vor allem in den erzieherisch zu formenden Gesichtern der Kinder. Beinahe widersprüchlich zur bürgerlichen emotionalen Zurückhaltung im Rahmen der Kindeserziehung mutet auch die Kleidung bzw. Frisurengestaltung der Charakterpuppen jener Zeit an:

„Die Charakterpuppen mit ihrer lebensechten Gestaltung und Beweglichkeit verlangten einfache Frisuren, nicht die herkömmliche Lockenpracht. [...] Bei den Jungen finden sich sogar Fellperücken, die das struppige Haar wilder Rangen vortäuschen. Dem einfachen Stil der Frisuren wurde auch die Kleidung angepaßt und vor allem auf den individuellen Gesichtsausdruck abgestimmt.“¹⁵¹

Einfachheit wird im Film *THE BOY* kaum als Erziehungsschema der *Heelshires* für ihren Sohn *Brahms* präsentiert, berücksichtigt man alleine schon das viktorianische Setting des Hauses und eben auch das dekorative Arrangement des Inventars. Zudem unterstreicht das protokollarische Reglement, welches *Greta* zu Beginn schriftlich überlassen wird, und das den Tagesablauf der Puppe unbedingt ordnet jene sittenstrenge Erziehungsidee. In der Beschreibung der Lebensumstände des Kindes *Brahms* wird eben jener Widerspruch deutlich, der sich in der Puppe *Brahms* manifestiert. Die Puppe verbildlicht die Erwartungshaltungen der erwachsenen Generation gegenüber dem Kind, gegenüber der Ordnung und Sitte. Die Charakterpuppe mit ihrer historisch schlichten Kostümierung wird ent- und damit verkleidet, indem sie sich einer bürgerlich präsentablen Geschichte beugen muss, die so nie erzählt werden konnte. *Brahms war kein guter Junge*. Über die Mimik, den artig frisierten Haaren und dem Kostüm der Puppe wird ein Standbild einer Imagination des Kindes *Brahms* festgehalten und, wie schon im Abschnitt der Post-mortem-Fotografie aufgezeigt wurde, die Sicht auf das echte Wesen des Kindes *verstellt* bzw. dieses Andenken *verdrängt*. Damit erzählt die illusionäre Idee des lernenden, sittlichen und unschuldigen Kindes in der Verkörperung der Puppe auch von den historischen Bezügen der Charakterpuppen in ihrer Blütezeit zwischen 1909 und 1919: „[D]ie gemäßigten, ‚schönen‘ Charakterpuppen fanden letztlich den stärksten Absatz.“¹⁵²

Ein solcher Art geforderter gemäßigter Ausdruck wird durch die Materialwahl des Kopfes der Puppe *Brahms* noch unterstrichen. Es handelt sich augenscheinlich (und wie auch das Drehbuch

¹⁵⁰ Lode 1991, S. 250.

¹⁵¹ Ebda., S. 251.

¹⁵² Ebda. S. 251.

insistiert) um *Biskuitporzellan*, ein „unglasiertes, daher hautähnlich mattes Porzellan“¹⁵³. Das verwendete Material der Puppe *Brahms* hat Geschichte, die mit den produktionstechnischen Möglichkeiten der Spielzeugindustrie im Zuge der Industriellen Revolution ihren Anfang schreibt:

„In der industriellen Herstellung von Puppen kam es zu einem regen Wettbewerb zwischen Frankreich, England und Deutschland. Das Material der Puppen variierte zwischen simplen Holz und Pappmaché bis zu exquisitem Porzellan. [...] Vor allem diese letzteren, zerbrechlichen Materialien erforderten ein Spielverhalten, das mit den damaligen Normen der weiblichen Erziehung übereinstimmte, nämlich Achtsamkeit, Ordentlichkeit und ruhiges Verhalten.“¹⁵⁴

Die Puppe *Brahms* hat in sich die Forderung der tugendhaften Kinderseele auch in ihre Material eingeschrieben und stellt so einen ersten Verpuppungsprozess gegenüber den lebendigen emotionalen Zügen des Kindes *Brahms* dar. Die bewegte Erinnerung an das scheinbar verstorbene Kind wird so über die porzellanene Hülle beinahe erstickt. Ein Blick in das überdauerte Kinderzimmer des Knaben widerspricht erneut der Puppenidee von *Brahms*. Das verlassene, nostalgisch verklärte Spielzeug drückt Abenteuer, Lautstärke und stürmische Bewegung aus und bedeutet mit diesen Attributen auch eine geschlechterspezifische Probe für den zukünftigen Lebensentwurf des Jungen. So ergänzen sich die Puppe *Brahms* und das zur Schau gestellte Spielzeug zumindest in einer wesentlichen Aussage:

„Im 19. Jahrhundert, der Zeit der Industriellen Revolution, in deren Zug sich auch die Spielzeugindustrie entwickelte, finden wir eine strikte Division entlang der Geschlechtergrenze in Bezug auf das Thema Spielzeug. So waren zum Beispiel Puppen und Puppenhäuser ausschließlich für Mädchen gedacht und Zinnsoldaten und Schaukelpferde für Jungen.“¹⁵⁵



Abb 64: *Brahms'* Spielzeug I



Abb 65: *Brahms'* Spielzeug II



Abb 66: *Brahms'* Spielzeug III

Zusammengenommen kann also festgehalten werden, dass über Material, Typus und Kleidung der Puppe *Brahms* eine erinnerte zurückhaltende und tugendhafte Erwartungshaltung an das Kind *Brahms* zum Ausdruck gebracht wird, aber das Spielzimmer des Jungen auch von

¹⁵³ Krafft, Barbara (Hg.in), *Traumwelt der Puppen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung vom 06.12.1991 – 01.03.1992, München: Hirner 1991, S. 356.

¹⁵⁴ Richter, Daniela, *Tödliche Verpuppung: Objektivierung des Weiblichen in Marie von Ebner-Eschenbachs „Das Gemeindegeld“*, In: Fooker, Insa/Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 218 – 230, hier S. 222.

¹⁵⁵ Richter 2014, S. 221f.

Entdeckung und Abenteuer erzählt. Die Puppe scheint demnach den Stillstand in der Entwicklung des Kindes und dadurch auch die Vermutung einer manifestierten und begreifbaren Post-mortem-Fotografie zu bestätigen. Und darüber hinaus bemüht eine so gedeutete Puppe aber auch ein aktuelles Phänomen, welches an dieser Stelle als Exkurs die Brücke zu der immanenten Bedeutung der Puppe rund um Tod und verzweifelter Enttäuschung zu konstruieren vermag. Diese Annahme ist auch im Namen der Puppe Brahms enthalten. Im Film *THE BOY* nimmt die Filmmusik von Bear McCreary darauf Bezug, indem das Wiegenlied von Brahms in das musikalische Motiv der Puppe und des kindlichen Gute-Nacht-Kusses eingearbeitet wurde:

Wiegenlied Brahms

Gu-ten A-bend, gut Nacht, mit Ro-sen be-dacht, mit Näg-lein be-
 steckt, schlupf un-ter die Deck! Mor-gen früh, wenn Gott will, wirst du
 wie-der ge-weckt! Mor-gen früh, wenn Gott will, wirst du wie-der ge-weckt!

Abb 67: Die markierten ersten drei Noten des Wiegenlieds sind über den Score des Films *THE BOY* als begleitendes Motiv notentreu übernommen, die übrige Melodie wurde zugunsten der dramaturgischen Effekte verzerrt und bearbeitet orchestriert.

Die textlich erwähnten *Näglein* bedeuten von ihrem Gehalt hier *Gewürznelken*, welche vor Krankheit und Tod beschützen sollen. Ebenso drückt sich in dem Willen Gottes die demütige Haltung der Menschen gegenüber der göttlichen Macht aus, über das menschliche Schicksal entscheiden zu dürfen.¹⁵⁶ Nun, auch wenn die Familie *Heelshire* im Film letztendlich höchst gefällig mit der Puppe ein Abendgebet vorträgt und den Segen Gottes anfleht, lässt dies nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass es nicht der unbarmherzige Wille eines so gedachten *Gottes* war, der das Kind als trügerischen Albtraum zu früh aus dem Leben gerissen hat.

¹⁵⁶ vgl. dazu https://de.wikipedia.org/wiki/Guten_Abend,_gut%20%80%99_Nacht, Zugriff am 11.07.2017.

Brahms ist tot, es lebe Brahms!

„Among so many sorts of toys, puppets and manikins, there are no traditional children’s dolls. When I ask Guliano about this, he explains that such dolls, with their smooth faces, chubby cheeks, and glass eyes, their static, kitschy innocence, disturb him too much. They carry too strong an air of death about them. He explains that dolls of this sort were originally created in the nineteenth century as memorial portraits of dead children. They are born from the tomb. I am not certain I trust this doll history, but I take the point.“¹⁵⁷

Unvermittelt dringt dieser Absatz von Kenneth Gross in die Vermutung der Puppe als Effigie oder der schon erwähnten Grabplastik in den Text ein. Müller-Tamm führt das mögliche Zusammenspiel der Überlagerungen zwischen Puppe und Effigie folgendermaßen aus:

„Effigien sind wohl die ältesten anthropomorphen Kunstfiguren, die vor allem dem Herrscher- und Begräbniskult entstammen. Als ganze Körper oder als Körperteile, als verallgemeinertes Bildnis oder als zum Naturalismus tendierendes Portrait, standen sie voll und ganz im Hier und Jetzt für einen Abwesenden ein. Diese Absenz konnte eine zeitliche sein, das heißt die Effigien waren Platzhalter für gerade Verstorbene, etwa im Kult des Herrscherbegräbnisses, wie es auf die Antike zurückgehend seit der Frührenaissance in den europäischen Ländern praktiziert wurde.“¹⁵⁸

Eine dahingehende Auffassung als *Effigien-Puppe* ermöglicht damit einen Blick auf ebensolche Puppen jenseits der Metapher. Es handelt sich hierbei um den Typus der *Reborn Puppe*. Medienberichten aus der Schweiz und Deutschland zufolge, gibt es für kinderlose Erwachsene oder auch für Mütter/Väter, deren Kind/-er verstorben sind, die Möglichkeit, eine Puppenkopie des Kindes anfertigen zu lassen. „Viele Hersteller bieten zudem als besonderen Service an, Puppen nach Fotovorlagen zu modellieren. Das nutzen auch Frauen und Männer, deren eigenes Baby gestorben ist“¹⁵⁹, liest sich hierzu. Von enormer Bedeutung ist der lebendige Ausdruck und die Lebensnähe der Ausführung. Die technische Fertigung liest sich geradezu brachial und kurios, in Anbetracht der Bedeutung der *Reborn Puppen* für die Kundinnen und Kunden:

„Es folgt ein mühsamer Schritt: das Einziehen der Haare. Im Fachjargon sprechen die Bastler vom ‚Rooten‘, das mit Hilfe von speziellen ‚Rooting-Nadeln‘ bewerkstelligt wird. Echte Profis halten sich genau an eine Wuchsrichtung und kreieren Haarwirbel. Nach dem Rooten setzt Christine Wirth die mundgeblasenen Glasaugen ein und versiegelt die Innenseite des Kopfes mit einer Heißklebepistole. Die Körperteile werden mit rostfreiem Stahlgranulat und

¹⁵⁷ Gross, Kenneth, *Puppet. An Essay on Uncanny Life*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2011, S. 21.

¹⁵⁸ Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina, *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, In: Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina [Hg.innen], *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 24.07. – 17.10.1999, Köln: Oktagon 1999, S. 65 – 93., hier S. 68f.

¹⁵⁹ http://www.focus.de/familie/psychologie/royal-baby-nachwuchs-vampire-verstorbene-kinder-gruselig-oder-ruehrend-diese-puppen-sehen-aus-wie-echte-babys_id_3873888.html, Zugriff am 25.07.2017.

Bastelwatte gefüllt und zusammengesetzt. Jetzt nur noch die Windel um den Po, einen hübschen Strampler an und das Baby ist fertig.“¹⁶⁰

Die Beschreibung offenbart den oberflächlichen Gehalt der Puppe, welcher die leere Hülle verdeckt und sich so dem täuschenden Schimmern des Echten hingibt. Daher verwundert es kaum, dass sich die *Reborn Puppen* nur vorsichtig und in Maßen als Übergangsobjekt im Rahmen der Trauerarbeit für Mütter und Väter, deren Kind/-er verstorben ist/sind, anbieten. Zu statisch und trügerisch *ewig* übersetzt sich der künstliche Ersatz oder Platzhalter hier in das Leben. „Besonders unheimlich wird es, wenn Mütter ihre toten Babys nachmodellieren lassen und sich so in eine künstliche Welt flüchten, in der ihr Kind niemals krank wird oder stirbt. Es ist eine heile Welt, aber sie ist nicht echt“¹⁶¹, stellt ein Trauerbegleiter hierzu fest.

Möchte die *Reborn Puppe* als Grabplastik und durchaus eben auch als überlebtes Erinnerungsportrait des 19. Jahrhunderts verstanden sein, wie Kenneth Gross in seinem Puppenessay vorab einen Puppenmacher zitiert hat? Wenn ja, dann freilich mit dem Unterschied, dass das *Puppenhaus* der Grabplastiken oder Genreszenen, die mit Ariés vorab bereits beschrieben wurden, die Grabstelle an sich war. Das *Puppenhaus* der *Reborn Puppen* ist maßstabsgetreu die lebendige, reale Welt und öffnet somit vielschichtig die Türen zur porösen Membrane zwischen Realität und halluziniertem Phantasma. „Die Puppe als Trugbild ist ein wiederkehrendes Thema in diesem Zusammenhang. Sie ist das phantasmagorische Gebilde, das anzieht und abstößt, das zu leben scheint und letztendlich doch tot ist“¹⁶², lässt sich mit Insa Fooken jene Chimäre der *Reborn Puppe* kommentieren. Im Drehbuch zu *THE BOY* wird dadurch der unfassbare Moment der Puppe noch unterstrichen, indem *Mr. Heelshire* der zunächst irritierten *Greta* den ungewöhnlichen Umstand von *Brahms* folgendermaßen näher bringt:

„I know how it must look to you, Miss Evans. To be completely honest I'm not sure how it all came to this. Little by little and then all at once, I suppose. [...] What I'm trying to say is that what ever it might look like on the outside, our son is here. He's very much with us. Do you understand, Miss Evans?“¹⁶³

Die Anwesenheit von *Brahms*, die *Mr. Heelshire* nun keineswegs metaphorisch oder spirituell meint, schließlich ist *Brahms* noch am Leben, muss von *Greta* (und auch von den Zuschauenden

¹⁶⁰ <http://amp.berliner-zeitung.de/berlin/bizzarrer-trend--reborn-baby--taeuschend-echte-babys-fuer-kinderlose-3094582>, Zugriff am 15.08.2017.

¹⁶¹ Ebda., Zugriff am 15.08.2017.

¹⁶² Fooken, Insa, *Puppen -heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 60.

¹⁶³ Menear o. ZA, S. 18.

des Films) als Strategie der Verarbeitung des Verlusts des Kindes verstanden und gedeutet werden. Zudem wohnt darin der verhaltene Aufruf inne, sich in empathischer und verständnisvoller Zurückhaltung zu üben und keineswegs kritische Fragen zu stellen. Ein Zug der Verstellung, um die eigentliche Bedeutung der Puppe im Film *THE BOY* sichernd zu verschleiern. Die distanzierte Ebene ermöglicht nun doch die Fragestellung, welche der Protagonistin zunächst verwehrt bleibt:

„Wie oft hält man nicht etwas für Spielzeug, was in Wirklichkeit die verkleinerte Ausgabe alltäglicher Gegenstände ist, die als Grabbeigaben fungieren? Ich will damit nicht gesagt haben, daß kleine Kinder damals nicht mit Puppen oder den Nachbildungen von Gebrauchsgegenständen der Erwachsenen spielten. Doch hatten sie nicht als einzige Verwendung für diese Nachbildungen; was in den modernen Epochen ihr Monopol wurde, teilten sie während der Antike zumindest mit den Toten.“¹⁶⁴

Ariès spricht hier den Irrtum oder die zu schnelle Einordnung und Identifikation der Relikte in den akutell kulturellen Kontext an. Die Puppe Brahms verstellt den Blick auf das wahre Wesen der Umstände. Was hier im Film *THE BOY* handfest in Szene gesetzt ist, kann auch als Metapher der Reborn-Puppen begriffen werden. Es ist die festgehaltene Existenz der Toten, welche hier als Erinnerungsräume, um hier noch einmal mit Aleida Assmann zu argumentieren, ihr Dasein fristen. Dabei werden sie beinahe besessen, und das ist unheimlich, von den Lebenden heimgesucht.

So beschreibt sich die Puppe schließlich als Gleichheit mit dem Tod und offenbart sich als verstellender Faktor, welcher von den Hinterbliebenen platziert und ausgestellt wird. Die Geschichte erzählt schließlich von traumatischen Ereignissen, die über die Generationen hinweg vererbt wurden. Das morastige oder auch böse Element, das in Gestalt von *Brahms* sein Versteck finden musste, verschleiert die früheren Gräueltaten, die verdrängt worden sind. Über die nicht gesprochen werden kann. Die Puppe fungiert hier also als Speichermedium, damit sich das traumatische Element nicht – eben einer Synekdoche gleich – neue Trägerinnen und Träger finden muss. Der Tod, welcher sich in der Puppe kleidet, erzählt damit über seine ewig erstarrte Form eben auch von zahllosen Toden der mit der Puppe spielenden Menschen.

„Die Puppe steht mit dem Tod in eigentümlicher Beziehung. Da ist zunächst die Ähnlichkeit in ihren äußeren Merkmalen zum Menschen, allerdings in ihrer ‚leblosen‘ Art, insofern sie an den

¹⁶⁴ Ariès, Philippe, *Geschichte der Kindheit*, München: dtv ¹⁸2014, S. 135.

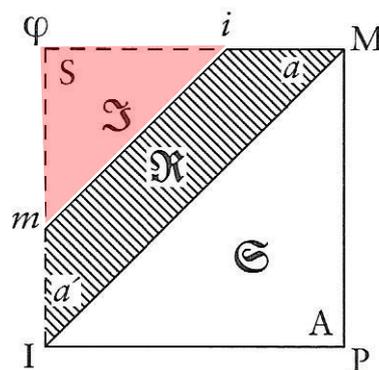
toten Körper denken lässt. [...] Die weggeworfene Puppe erinnert bestürzend an den entsorgten Leichnam.¹⁶⁵

Die Puppenforscherin Gundel Mattenklott fasst diese Bestandsaufnahme konkret zusammen und verweist drastisch gleichzeitig auf eines der einprägsamsten Zeugnisse des Gehalts dieser Aussage. Sie referenziert damit auf das berühmte Puppenfoto von Auschwitz: Stellvertreterinnen für die unzähligen Kinder, die von den Nazis ebendort ermordet wurden. Die Puppenkörper nehmen den Platz dieser Kinder ein, bieten uns eine erschreckende, materialisierte Metapher des unsagbaren Todes.



Abb 68: Hinterlassene Puppen von ermordeten Kindern in Auschwitz

Im Lacanschen Puppenhaus positioniert II



Schema R

Abb 69: Schema R, der Bereich des Imaginären

¹⁶⁵ Mattenklott, Gundel, *Heimlich-unheimliche Puppe*, In: Fooker, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 29 – 42, hier S. 34.

Den Ausführungen zur Puppe, auch im Zusammenhang mit der ihr innewohnenden außerfilmischen historischen Realität, wurden mit dem Attribut *Verstellung* im Titel eingeleitet. An ihr gleitet der Blick so gesehen ab, und ist assoziativ nicht fähig, die porzellanenen Schicht zu durchdringen. Zu sehr schimmert das zarte Material und verführt die explorierende Neugierde fragil zum Innehalten. Innerhalb dieser Verfasstheit entbirgt sich allerdings auch jener Lacansche Gedanke des Imaginären, welcher sich eben im Zeichenhaften als Prinzip fassen lässt. Dies ist nun jener Bereich, „welcher nämlich weniger ein Bereich des Zeichenhaften ist, als eine Art präzeichenhafter oder an-zeichenhafter Bereich der Bilder, der Phantasmen und der (täuschenden) Illusionen: eben Spiegelungen im weitesten metaphorischen Sinne.“¹⁶⁶ Nina Ort übersetzt mit dem vorangehend zitierten Verständnis die Idee des Imaginären und erschließt mit ihren Überlegungen auch das Begreifen der Kontur der Puppe der Puppe *Brahms*.

Die fassbare Puppe steht als visualisiertes Objekt im Fokus der gebannten Aufmerksamkeit der Figuren der Handlung in *THE BOY* und wird als eigenständiges Objekt begriffen, wenngleich sich darin bloß die Erwartungen und Selbstidentifikationen der sie umgebenden Menschen spiegeln. „Das Imaginäre tränkt das symbolische Netzwerk mit subjektivem Interesse und Empathie und macht es auf diese, wenngleich auch trügerische und phantasmatisch verzerrte Weise, zu einer erträglichen Wirklichkeit“¹⁶⁷, führt Ort weiter aus. Sowohl *Greta*, als auch *Mrs.* und *Mr. Heelshire* benützen die Puppe, um ihre individuell und vergangen erlebten traumatischen Heimsuchungen im Jetzt als Bild ertragen zu können. Die Puppe erhebt sich damit aus dem Symbolischen, enthebt sich der ursprünglichen Bedeutung und wird dem echt erlebten Verlust *vorgestellt*.

Diese Verstellung wird nun von den Figuren der Geschichte gehegt und sorgsam aufbewahrt. Die Leerstelle des Traumas erfährt damit eine Ummantelung und erlangt so eine Kontur, welche sichtbar sein darf. Allerdings ist „die Puppe [...] eben auch das Vexierbild, das in dem sie umgebenden Raum verschwindet und wieder emportaucht.“¹⁶⁸ Diese Erkenntnis Di-Nois ist den Akteurinnen und Akteuren in *THE BOY* vermutlich nicht im erträglichen Ausmaß bewusst, wenngleich sie dieses Emportauchen der verpuppten und damit verdrängten Anteile ostentativ entgegenarbeiten. In diesem neurotisch belasteten Gefüge, welches sich zunächst aus den

¹⁶⁶ Ort 2014, S. 61.

¹⁶⁷ Ebda. S. 89.

¹⁶⁸ Di Noi, Barbara, *Puppenseele und Puppending: Der Puppenessay auf dem Hintergrund der frühen Poetologie von Rainer Maria Rilke*, In: Fooker, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 203 – 217, hier S. 207.

bisherigen Aspekten des Ersatzes und der Verstellung konstituiert, ist allerdings auch jene Bedingung begründet, welche die damit verbundenen Täuschungen zu einem Ende bringen muss. Ein solcher konfrontationstherapeutischer Eingriff ist freilich drastisch und wird mit höchst imposanten Effekten in *THE BOY* inszeniert und *realisiert*.

3.5 Täuschung: Brahms ist die Larve

Das Kind

*Unwillkürlich sehn sie seinem Spiel
lange zu; zuweilen tritt das runde
seiende Gesicht aus dem Profil,
klar und ganz wie eine volle Stunde,*

*welche anhebt und zu Ende schlägt.
Doch die Anderen zählen nicht die Schläge,
trüb von Mühsal und vom Leben träge;
und sie merken gar nicht, wie es trägt -,*

*wie es alles trägt, auch dann, noch immer,
wenn es müde in dem kleinen Kleid
neben ihnen wie im Wartezimmer
sitzt und warten will auf seine Zeit.¹⁶⁹*

Die dritte Puppenqualität im Film *THE BOY* entäußert sich radikal. Und sie wird allzu menschlich. Die Einleitung mit Rilke erzählt bestürzend von der verzehrenden Idee der Larve, den verpuppten Beklemmungen und erstickten Versuchen darstellenden oder verständnisvollen Ausdrucks. Rilke hat einen in höchstem Maße berührenden Essay über Puppen verfasst. Darin erfährt die unmögliche Beziehung zwischen Menschen und Puppen phantasmagorische und lyrisch verschwenderische Hingabe. Grundtenor ist das stete Warten des Menschen (des Kindes) auf menschliche Reaktionen, Spiegelungen und Inhalte im Gegenüber der Puppe. Im toten Bekenntnis der unheimlich mutistischen Wahrheit der Puppe ist jede spielneuronalen Beziehungsanbahnung naturgemäß zum Scheitern verurteilt. Die Leere der Puppe lässt sich im morbiden Verständnis mit Rilke nur mit den eigenen mentalen und traumatischen Eiterherden

¹⁶⁹ Rilke, Rainer Maria, *Das Kind*, In: Rilke, Rainer Maria, Gesammelte Werke, Köln: Anaconda 2013, S. 568.

befüllen. „Dann schwieg sie nicht aus Überlegenheit“, so schreibt Rilke, „schwieg, weil das ihre ständige Ausrede war, weil sie aus einem nichtsnutzigen, völlig unzurechnungsfähigen Stoffe bestand [...]“¹⁷⁰ Eine so verstandene metaphorische Zyste ist Nahrung für die Larven im semiotischen Stroh der Puppenfüllung. Ein Umstand, den auch Rilke nicht umhinkommt zu betonen: „So haben wir dich am Ende recht zerstört, Puppensee, indem wir dich in unseren Puppen zu pflegen meinten: sie waren wohl schon die Larven, die dich aus-fraßen -, da erklärt es sich auch, daß sie so dick und so träge waren und daß an sie keine Nahrung mehr anzubringen war.“¹⁷¹ So lässt sich erkennen, dass nicht die Puppe die Empfängerin der Nahrung war, sondern es stets die eigene Bedürftigkeit selbst war, die angefüllt werden wollte und deren Leere sich einfach nicht stopfen ließ. Diese Erkenntnis kann nicht zum Verständnis beitragen, aber ihren Gehalt bezeugen und sich demgemäß unweigerlich als traumatische Wahrheit ent-larven.

Das wartende Kind also, in dem innerliche dramatische Entladungen toben, welche sich nicht äußerlich darstellen lassen. In der Rilke'schen Kompilation entschlüsselt sich ebendiese Bestandsaufnahme, welche sich auf *THE BOY* und der Puppenfigur des erwachsenen Brahm übertragen lassen möchte. Der dieser Figur innewohnende brachiale Ausbruch verinnerlichter Triebenergie kann nur mit gemäßigter Referenz begegnet werden, um der aufgeregten Affektspiegelung weitgehend zu entkommen. Eine einstimmende Untersuchung des Gehalts der Larve kann grundlegende und verständliche Prozesse zur Analyse beitragen.

Das zoologische Verständnis des Begriffs der Larve bezieht sich auf die Zwischenform der Entwicklungsstufen des Insekts und entzieht zunächst der Metamorphose unweigerlich den Gehalt der poetischen Metapher, beschreibt so eine Veränderung Zelle um Zelle. Dabei kennt die Larve durchaus ursprünglichere Kontexte und beschreitet damit mythischere Wege. Von Masken und Gespenstern ist da unweigerlich die Rede: „Ähnlich wie das altlateinische Wort *larva* im Sinne von ‚Gespenst‘, ‚Spukgestalt‘ oder ‚dämonische Verkleidung‘ wird die M[aske] durch das bezeichnet, was sie angeblich repräsentiert: als ‚Geist‘, ‚Ahnengeister‘, ‚Vorfahren‘ oder schlicht als ‚Tote‘ u.Ä. [Hervorhebung im Original]“¹⁷² Barbara Di Noi knüpft eine noch deutlichere Verbindung zwischen Puppe und Larve und erkennt:

„Eigentlich ist die Puppe, und zwar der ganze Puppenkörper, nur eine einzelne, wächserne Larve. Auf lateinisch heißt ‚larva‘ Maske, daraus stammt das Italienische ‚larvato‘ für ‚verborgen‘ oder ‚nicht offensichtlich. [...] Aus der Doppelbedeutung des Wortes Larve, die

¹⁷⁰ Rilke, Rainer Maria, *Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/von-kunst-dingen-818/26>, Zugriff am 12.06.2017.

¹⁷¹ Rilke, Zugriff am 12.06.2017.

¹⁷² Kreuder, Friedemann, *Maske/Maskerade*, In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias [Hg.], *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2005, S. 192 – 194, hier S. 193.

sowohl für die Maske, die äußere Hülle, als auch die darin steckende Mottenlarve bezeichnet, geht auch die paradoxe Vorstellung einer nach außen gekehrten und im Raum verflüchtigen Innerlichkeit hervor.“¹⁷³

Der erwachsene Brahms, der maskiert, in seiner Entwicklung gehemmt zwischen den Wänden des Hauses der *Heelshires* spukt und seiner Erlösung harrt, sich offenbaren möchte. Die Maske als Repräsentation des Stillstands von Teilbereichen der emotionalen Entwicklung oder, unheimlicher sogar, als abgeschlossenes und letztlich abgestorbenes, mumifiziertes Relikt eines unmöglichen erwachsen werdenden Begehrens.

Die vielfältigen Anknüpfungspunkte, die sich aus dem metaphorischen Kontext Larve und Maske ergeben und stets auch die Frage des Authentischen, Echten – oder des Innerlichen, wie Di Noi betont – in sich bergen, *fleht* der Psychologe und Psychotherapeut Hilarion Petzold den Träger der Verschleierung verzweifelt an:

„Maske. Ich möchte dir die Maske herunterreißen. Was ist dahinter? – eine Maske. Ich werde Dir die Maske einschlagen, die verdammte. Ich werde schon herausfinden, was dahintersteckt! – eine Maske. Und wenn Du tausend Masken hättest, ich finde Dein wahres Gesicht. Deine brummige Maske versteckt Dein freundliches Gesicht. Deine freundliche Larve tarnt Deine grimmige Visage. Und dieses barsche Visier schützt Dein verwundbares Antlitz. Doch die Maske der Verwundbarkeit verbirgt Deine kalte Berechnung. Deine berechnende Maske verdeckt die Fratze der Angst. Der Schleier der Angst aber verhüllt das Entsetzen, das darum weiß, daß unter der letzten Maske die Leere hervorgähnt. Deshalb gilt: Jede Maske ist ein Gesicht.“¹⁷⁴

Bemerkenswert an Petzolds Textvignette ist nicht nur die prägnante Zusammenschau assoziativer Besinnung auf die Maske, sondern auch das wesentliche Element des Begehrens im Kontext der Betrachtung. Die Maske ist so gesehen auch eine gewaltige Einladung zur Exploration in höchst reflexive Eindrücke des Selbst in der Begegnung mit der Hilflosigkeit der Bedeutung im unkenntlichen Gesicht des Anderen. Weder bestätigt die Maske noch negiert sie, sie entlässt ihr Gegenüber in die Unsicherheit und Einsamkeit. Und schlimmer noch, hinter der Maske regt sich die Larve und entwickelt ein undefinierbares Eigenleben, das sich der Erkenntnis entzieht und für sich selbst einsam bleibt und sich genügt.

Allerdings, und damit darf ein Rückgriff zu Rilkes lyrischem Kind im Angesicht der Puppe unternommen werden, formiert sich im Begriff der unbeweglichen Maske und der genügsamen Einsamkeit auch der Umstand der Beobachtung und der damit verbundenen entzogenen

¹⁷³ Die Noi 2014, S. 213.

¹⁷⁴ Petzold, Hilarion, *Theater oder Das Spiel des Lebens*, Frankfurt am Main: Verlag für Humanistische Psychologie 1982, S. 50.

Beteiligung. Die Puppe ist bei Rilke stets verdächtig, die Welt im Kinderzimmer wahrzunehmen und hochmütig zu begreifen ohne ihrerseits einen verständlichen Teil zur Auseinandersetzung mit dem Kind beizutragen. Wie schon der Junge *Brahms* beobachtend und gleichsam abgeschottet in die Welt um sich kurios integriert war, setzt sich *diese* unheilvolle und kaum empathische kindliche Neugierde zutiefst verdunkelt im Weiß der Maske des erwachsenen *Brahms* fort.

Die Farbe der Maske, wie auch die undefinierte Charakteristik des Ausdrucks verleiten zunächst dazu, hier den Begriff der Neutralmaske geltend zu machen. Jacques Lecoq definiert die so erfasste Maske als „ein sozusagen *neutrales*, ausgeglichenes Gesicht, das eine körperliche Wahrnehmung der Ruhe anbietet. [Hervorhebung im Original]“¹⁷⁵ Der schlichten, ausdruckslosen, weißen Maske spricht Lecoq dieses Attribut ab, denn „eine gute neutrale Maske ist sehr schwer herzustellen. Sie ist natürlich grundverschieden von den weißen Masken, die man bei Umzügen oder Demonstrationen sieht. Jene sind Totenmasken, also alles andere als neutral.“¹⁷⁶ Vielleicht ist die Maske, die *Brahms* und viele seiner filmischen maskierten Spielkameraden in ähnlich gelagerten Filmmotiven doch weit expressiver als der vordergründig teilnahmslose Ausdruck vortäuscht. „Der Begriff *expressive* Maske umfaßt Larven, Charaktermasken und schließlich auch Gebrauchsmasken, die nicht *a priori* für das Theater geschaffen sind. [Hervorhebungen im Original]“¹⁷⁷ betont Lecoq und führt hier wieder das Motiv der Larve buchstäblich vor Augen. Die über die Intention hinwegtäuschende Maske hat schon Rilke in den Gesichtern der Puppen mehr als unheimlich erahnt. Im Fall des maskierten *Brahms* bekommt diese Idee allerdings noch verheerendere Züge.

Der Kognitionswissenschaftler und Germanist Fritz Breithaupt hat sich mit den Beweggründen empathischen Verhaltens auseinandergesetzt. Mit diesem Zugang versucht Breithaupt, den positiv bewerteten Anteil im Begriff der Empathie zunächst zu analysieren, um ihn dann von dieser Wertung zu befreien. Der drastische Ansatz dabei ist die Umkehrung, welche Breithaupt titelgebend als *die dunklen Seiten der Empathie* vorstellt. Die Fragen, die Breithaupt formuliert, beziehen sich dabei auf die menschliche Fähigkeit der beobachtenden Gefühlskälte, welche Breithaupt schließlich als empathische Grausamkeit und sadistische Empathie fasst.¹⁷⁸ Dazu schreibt er: „Die erste Form des Genießens von Schmerz gilt als empathische Grausamkeit. Empathische Grausamkeit wird verstanden als atypische Reaktion auf das Beobachten von

¹⁷⁵ Lecoq, Jacques, *Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen*, Berlin: Alexander Verlag ³2012, S. 55.

¹⁷⁶ Lecoq ³2012, S. 55.

¹⁷⁷ Ebda. S. 80.

¹⁷⁸ vgl. Breithaupt, Fritz, *Die dunklen Seiten der Empathie*, Berlin: Suhrkamp ²2017, S. 170 – 172.

Schmerz, in dem der Beobachter mit Genuss reagiert.“¹⁷⁹ Und weiter noch führt Breithaupt zu sadistischen Empathie aus, dass sich dieses Ziel in der „Erregung eines Zustands von Empathie“¹⁸⁰ entäußert. Der Autor konstatiert nun Folgendes: „In beiden Fällen wird Sadismus nicht mit einem Mangel an Empathie bzw. Empathie-Fähigkeit, sondern einem Übermaß bzw. einem Begehren nach Empathie in Verbindung gebracht.“¹⁸¹ Möchten die Ausführungen Breithaupts auf den Gegenstand hier übertragen werden, so resultiert das zweifellos in einen bemerkenswerten Verständniskonflikt: Die anteilslose Leere des Beobachtungsmodus der verpuppten, maskierten menschlichen Larve verbirgt eine Fülle an Empathie. Das ist grotesk und in höchstem Maße widersprüchlich.

Trotz der Widersprüchlichkeit ist der erwachsene, maskierte Brahms filmgeschichtlich betrachtet auch eine Referenz auf zahlreiche Ausprägungen der maskierten dunklen Empathie.



Abb 70: Jason



Abb 71: Michael



Abb 72: Leatherface

Das belegt allein schon die verdichtete Abbildungsfolge berühmter maskierter Mörder der Filmgeschichte, die ihre Backstories in unzähligen Sequels und Prequels zur Schau stellten. Die Abbildungsfolge zeigt zunächst die Figur Jason aus *FRIDAY THE 13TH* (R: Sean S. Cunningham, USA 1980), gefolgt von Michael aus *HALLOWEEN* (R: John Carpenter, USA 1978) und schließlich Leatherface aus *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (R: Tobe Hooper, USA 1974). In allen drei Beispielen behauptet sich eine als beinahe standardisierte Fassung inszenierte Gegebenheit: Zur Schau gestellt werden männlich zu lesende Figuren, deren abgetöteter (hier ruft sich Lecoqs Totenmaske in Erinnerung) kindlicher Anteil in Form der Maske vor sich hergetragen werden muss und die jeden korrespondierenden Kontakt zwischen den Anteilen des Selbst verloren haben. Der aufgespaltene erwachsene Anteil (er)regt sich unerkant aber umso schuldbeladener hinter der Maske und entlädt sich in der stellvertretenden

¹⁷⁹ Breithaupt 2017, S. 170.

¹⁸⁰ Ebda. S. 171.

¹⁸¹ Ebda. S. 171.

und tödlichen *Penetration* vorzugsweise weiblicher Protagonistinnen mittels phallischer Platzhalter wie etwa Baseballschläger, Messer oder Kettensägen. Die hier allzu komprimierte Darstellung stellt bereits einen Vorgriff auf das Kapitel des Puppen_Spiels dar und wird in ebendiesem Rahmen eine genauere Erklärung erfahren. Um allerdings noch kurz zu verweilen, kann erkannt werden, dass die drei herangezogenen Filmbeispiele des Mörders mit der Maske je auch ihre eigenen dystopischen Rahmungen verlangen. *Jason* aus *FRIDAY THE 13TH* etwa bewohnt den Crystal Lake, ein See nahe einem abgelegenen Ferienressort für Kinder und Jugendliche. *Michael* aus *HALLOWEEN* reift in der geschlossenen, forensischen Abteilung einer Psychiatrie heran, während *Leatherface* im *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* eine verfallene, kaum lebensbejahende und entlegene Bruchbude behaust. Diese Gegenwelten erzählen schließlich von den nicht belebbaren Topen menschliche-seelischer Kartographie. Der Zutritt ist prinzipiell nur tot möglich und wer sich dennoch hineinwagt, ist unweigerlich mit den eigenen dystopischen Anteilen der Identität konfrontiert. *Brahms* aus *THE BOY* wohnt zwischen den Wänden und damit entfaltet sich die verstörende Betrachtungsmöglichkeit einer Spiegelwelt, welche eine weitere verpuppte Reflexion ermöglicht. Die Heldin *Greta* hätte sich wohl eine lieblichere Variante der Lacanschen Selbstverkenning im Spiegel gewünscht. Es scheint angebracht, wieder einen Blick in das Drehbuch zu *THE BOY* zu werfen, um zu erfahren, was *Greta* zwangsläufig über sich selbst erfahren muss und das sich erneut in Gestalt einer Puppe offenbart.

Verpuppte Selbsterkenntnis

„A BED. And on it a home-made looking doll, almost life-size. [Greta] inches closer, notices the dress it’s wearing. A white dress with wine stains on it. Her dress. [Greta] reaches out and touches the doll’s sparse, matted hair, clumsily plastered to the doll’s head. As soon as she touches it her hand recoils. It’s real hair – her hair. [Greta’s] hand goes up to her own hair. [...] [Greta] can’t take her eyes off the doll.“¹⁸²



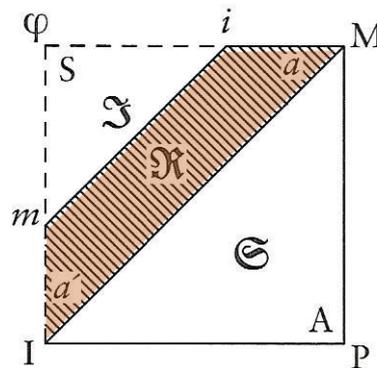
Abbildungsfolge 73 – 75: ... Erkenntnisprozess

¹⁸² Menear o. ZA, S. 101.

Die Szenerie ist zeichenbedeutsam aufgeladen und verlangt beinahe nach Querverweisen und assoziativen Rückschlüssen auf theatral-filmische Übersetzungen des Zusammenspiels aus Maske, Puppe und unverhohlener sexueller Entladung. Schon im Ordnungsraster zu den unheimlichen Puppen im Film wurde darauf hingewiesen, dass die Phantasmagorien Magie, Destruktion und Erotik kombiniert im Subgenre der Creepy-Dolls in Erscheinung treten können. So verwundert nicht weiter, dass in der Spiegelwelt des maskierten *Brahms* sich eben auch das Ebenbild *Gretas* im radikalen und reduzierten Status des angestarrten, begehrten und penetrierten Objekts formiert. Die Protagonistin wird sich, als sie sich ihrer *Abbildung* bewusst wird, letztendlich als Subjekt beweisen müssen. Der in der oben angeführten Bilderfolge abgebildete Kuss ist der Auftakt zur Selbstermächtigung: Greta *penetriert* ihrerseits den maskierten *Brahms* mit einer tödlichen Stichwaffe und beginnt fortan, die Szene selbst zu bestimmen.

THE BOY zeigt an dieser Stelle die reduzierte und damit umso klarere Fassung dieses Erkennungsprozesses anhand der Puppe. Völlig ungeschönt ruht die lebensgroße Puppe, die Nachahmung *Gretas*, in einem Verlies. Die Bewegungslosigkeit und Verfügbarkeit der Puppe reflektieren unvermittelt *Gretas* eigene Backstory, welche der Film bisher nur in Ansätzen preisgegeben hat. Die filmische Geheimnislosigkeit der Figur, welche an anderer Stelle schon angeführt wurde, erfährt ihre Übersetzung in einem drastischen Szenario: Die Puppe, welche *Brahms* gestaltet hat führt *Greta* ihren eigenen puppenhaften Charakter vor Augen, der weitaus starrer und für sie selbst gefährdender war als es die Puppe *Brahms* je hätte sein können. Die Selbstverkenntnis im Spiegel führt augenblicklich zur Selbsterkenntnis, die es so nicht geben dürfte. Hier entbirgt sich ein Stück des gesichtslosen Realen, für das es keine Sprache und noch weit weniger Bedeutung gibt.

Im Lacanschen Puppenhaus positioniert III



Schema R

Abb 76: Schema R, der Bereich des Realen

Die Welt des Imaginären und des Symbolischen ist brüchig, besonders an ihren Rändern, ähnlich den Reibepunkten tektonischer Platten. Das bedeutet für *THE BOY* das Aufeinanderprallen der als ewig erhofften Darstellung des Traumas als Puppe und dem abgebildeten Verlust im fotografisch Symbolischen des Jungen *Brahms*. Der fotografierte Junge ist verloren, die dekorierte Puppe ist die Manifestation der Verdrängung, soweit beruft sich der dringende Verdacht auf die kausalen Beschreibungen der bisherigen Ausführungen. Jener Reibefläche wohnt jedoch auch der Genuss des Widerspruchs inne, welcher die erzählbare Geschichte mit Zweifeln unterfüttert und eine unzumutbare Spannung auflädt. Eine so verstandene Spannung ermöglicht allerdings auch den Kontakt zum Ursprung der traumatischen Erfahrung, welchem ein paradiesisch geglaubter Zustand beigemessen wird; dieser Genuss schmerzt und beruft sich aber gleichzeitig auf Leiden. Dem Trauma liegt also, nicht mehr greifbar aber sehnsuchtsvoll gewusst, das Phantasma der befriedeten Bedürfnislosigkeit zugrunde. Der Zusammenbruch dieser Spannung, diese Entladung also, bedient sich im Lacanschen Verständnis des beinahe unverständlichen Begriffs des Realen.

Im Fall von *THE BOY* bedient sich das Reale einer Maske, um sichtbar und begreifbar zu sein, denn das Trauma an sich muss Leerstelle bleiben, muss sich zu verbergen wissen, um seine Existenz im Wechselspiel zwischen Täuschung und *Enttäuschung* zu bewahren. „Weil das Reale weder symbolisch ist, sondern sich der Symbolisation entzieht, noch imaginär, also jenseits aller Vorstellung oder Sensation, ist es im Grunde nicht beschreibbar oder vorstellbar: Was aber nicht auf distanzschaffende Weise repräsentiert oder präsentiert werden kann, ist

monströs, unerträglich, unmöglich. [Hervorhebung im Original]¹⁸³ Nina Ort beschreibt treffend, was *THE BOY* mit der visualisierten Idee des Mörders mit der Maske, der Larve beschreibbar verhandelt: Die Maske täuscht über den wahren Gehalt der sich regenden Larve hinweg, weil dieser Gehalt in sich selbst gesichtslos bleiben muss. Die Maske ist demnach der Widerhaken, welcher sich als Reaktion in den Kosmos der Figuren festkrallt: Angst vor dem Begehren.

Lacan bahnt den Weg zur Angst als *reale* Spur, indem er ausführt: „In diesem Sinne habe ich vor Ihnen zu formulieren gewagt, dass die Angst von allen Signalen dasjenige ist, welches nicht täuscht. Reales also, ein irreduzibler Modus, unter welchem dieses Reale sich in der Erfahrung darstellt, solcher Art ist da, wovon die Angst das Signal ist.“¹⁸⁴ Die Angst täuscht nicht. Das Reale allerdings muss täuschen, um wahrgenommen und erahnt zu werden.

Um der Aufgeregtheit einer so gelagerten Erkenntnis gerecht zu werden, wird Lacan in seiner Sprache dramatisch die Felder des Imaginären und des Symbolischen gegen das Reale abgrenzen. Der Riss des Realen, und im Film müssen die Zwischenräume im Haus der *Heelshires* als solcher gedeutet werden, verläuft also „quer durch die innere Arena bis hin zur äußeren Umgrenzung, einem Gürtel aus Schutt und Sumpfland, geteilt [...] in zwei einander gegenüberliegende Kampffelder, wo das Subjekt verstrickt ist in die Suche nach dem erhabenen und fernen inneren Schloß [...]“¹⁸⁵ So erfahren die Figuren der Handlung das Reale demnach nicht als *es* selbst, „sondern [als] ein Changieren zwischen zwei unbefriedigenden Zuständen, nämlich den Trug im Imaginären und den Mangel im Symbolischen.“¹⁸⁶

Der unerträglichen Bewegung der Bereiche des Symbolischen und des Imaginären muss die Protagonistin *Greta* ausgleichende Erkenntnis entgegenbringen. In der Demaskierung des erwachsenen Brahms, in der Selbstermächtigung gegenüber dem fetischisierten Objektstatus der spiegelbildlichen *Greta-Puppe* ebnet sich für sie selbst die Handlungsfelder und entlassen *Greta* gestärkt in den Neuordnungsprozess ihrer verloren geglaubten Existenz.

¹⁸³ Ort 2014, S. 61.

¹⁸⁴ Lacan, Jacques, *Die Angst. Das Seminar, Buch X*, Wien: Turia + Kant 2010, S. 201.

¹⁸⁵ Lacan, Jacques, *Schriften I*, Weinheim/Berlin: Quadriga ³1991, S. 67, zit. nach Ort 2014, S. 62.

¹⁸⁶ Ort 2014, S. 62.

4. Das Spiel der Puppe

4.1 Einstellungsprotokoll „Es ist Brahms!“



01:12:27 (Zoom auf ...)



01:12:34



01:12:37

GRETA

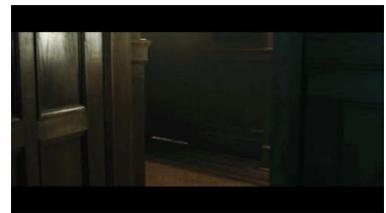
„I need your help. Please!“



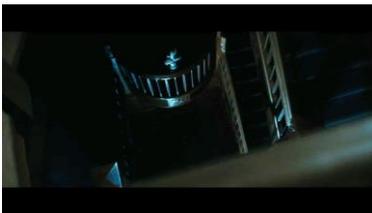
01:12:46



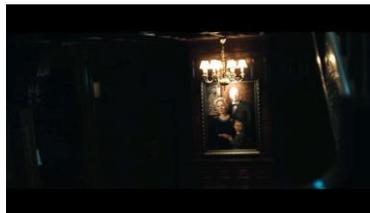
01:12:48 (Schwenk zu ...)



01:12:51



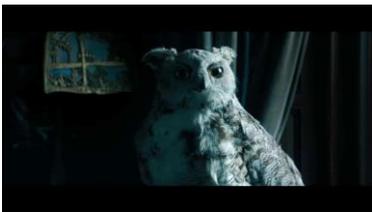
01:12:57 (Fahrt und Schnitt)



01:13:04 (Fahrt und Schnitt)



01:13:16



01:13:20



01:13:25



01:13:40 (Zoom rückwärts ...)



01:13:47



01:13:56



01:13:58

COLE

„Greta! Get down here!“



01:14:02



01:14:04



01:14:09



01:14:12



01:14:14



01:14:16

GRETA
„Brahms ...“



01:14:23



01:14:26



01:14:28

COLE
„The doll?“



01:14:29



01:14:31



01:14:34



01:14:39



01:14:43



01:14:44

COLE
„Give me the doll!“



01:14:49



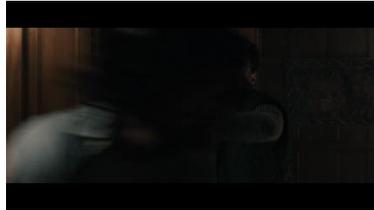
01:14:51



01:14:53



01:14:53



01:14:54



01:14:55



01:14:56



01:14:58



01:15:01



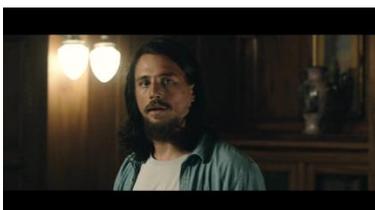
01:15:03



01:15:05



01:15:08



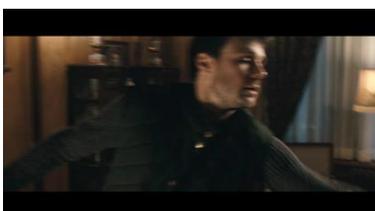
01:15:09



01:15:10



01:15:12



01:15:15



01:15:17



01:15:18

GRETA
„Please, no!“



01:15:20



01:15:22



01:15:24



01:15:26 (Zeitlupe)



01:15:29 (Zeitlupe)



01:15:31 (Zeitlupe)



01:15:36 (Zeitlupe)



01:15:39



01:15:42



01:15:43



01:15:47



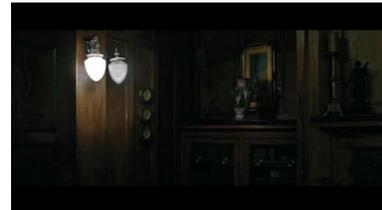
01:15:50



01:15:51



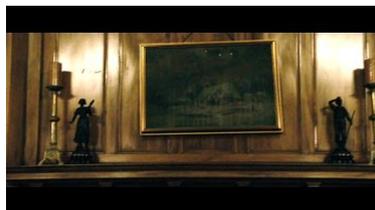
01:15:56



01:15:57



01:15:59



01:16:00



01:16:01

COLE
„What the hell 110st hat?“



01:16:02



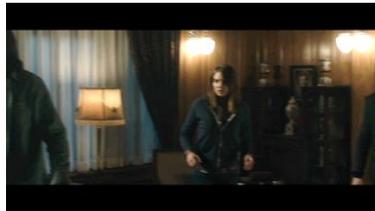
01:16:03



01:16:05



01:16:06



01:16:07

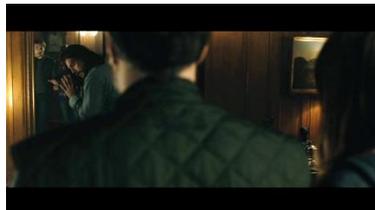


01:16:11

COLE
„Something's in there ...“



01:16:12



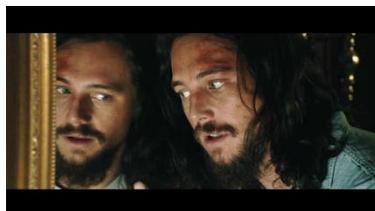
01:16:14



01:16:16



01:16:18



01:16:19



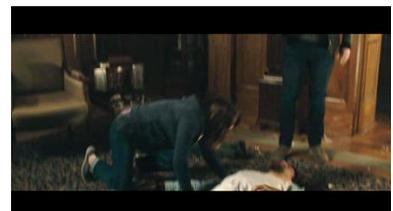
01:16:25



01:16:27



01:16:30



01:16:31



01:16:32



01:16:34



01:16:36



01:16:39



01:16:41



01:16:43



01:16:51



01:16:57



01:17:01

MALCOLM
„It is Brahms!“

[...]

Nacht. Cole, der gewalttätige Mann, den Greta verlassen hat, ist ihr nach England in das Haus der Heelshires nachgereist und möchte sie zwingen, mit ihm nach Hause zurückzukehren. Greta, alleine in ihrem Zimmer, fleht die Puppe Brahms an, ihr zu helfen, da sie davon überzeugt ist, dass die Puppe vom toten Jungen Brahms besessen ist und ihr beistehen wird.

Später, alles schläft. Cole auf einer Couch im Spielesalon, Malcolm in seinem Auto vor dem Haus und Greta in ihrem Zimmer. Die Kamera fährt durch das Haus und findet ihren Weg zu Cole, der aufwacht, weil etwas auf seine Stirn tropft. Es ist Blut. Wütend schreit er nach Greta, die mit der Puppe Brahms in der Hand sofort herbeieilt. An der Wand stehen, mit Blut geschrieben, die Wörter „Get out!“. Greta murmelt den Namen der Puppe, worauf Cole ihr diese gewaltsam entreißt. Er vermutet Greta und Malcolm hinter dem scheinbaren Spuk. Auch Malcolm ist mittlerweile durch den Lärm aufgewacht, steigt aus seinem Auto und kommt zurück ins Haus.

Cole schwingt wütend die Puppe. Greta ahnt, was er vorhat und fleht ihn an, Brahms nichts anzutun. Doch Cole, den die Wut übermannt, zerschlägt sie mit einem wuchtigen Hieb am Boden des Zimmers. Die Kamera fokussiert ein herausgesprungenes Glasauge der Puppe Brahms. Entsetzen macht sich in den Gesichtern von Greta und Malcolm breit, als mit einem Mal das Licht flackert und hinter den Wänden des Raumes pochende, klopfende, scharrende Geräusche zu vernehmen sind.

Cole, der als erster die Fassung wiedererlangt, verfolgt die Bewegung des Pochens hinter den Wänden, das schließlich hinter einem Spiegel Halt macht. Cole neigt sich mit seinem Kopf hin und lauscht angestrengt und aufmerksam.

Da zersplittert mit einem Male der Spiegel, Cole wird rücklings nach hinten geworfen und bleibt schmerzverzerrt am Boden liegen. Alle drei starren nun zum Spiegel, in dessen verwüsteter Aussparung eine Hand erscheint. Langsam entbirgt sich aus dem Dunkel dahinter ein maskiertes Gesicht und mit ihm eine erwachsene, männliche Gestalt, die aus dem Spiegel heraus den Raum betritt. Malcolm erkennt völlig verstört „Es ist Brahms!“

4.2 Die Puppen werden getanzt – Das Figurenspiel rund um ein reales Zentrum

Die erstaunte Ausrufung *Malcolms* „Es ist Brahms!“ darf als Leitmotiv der folgenden Ausführungen gelten. Zustimmung kann dem auch auf der Ebene der distanzierten Betrachtung hinzugefügt werden. Ja, es ist Brahms, der im Zentrum des Figurenspiels steht. Ja, es ist Brahms, der agiert und das ihn umgebende Handlungsfeld in reaktionäre Schwingungen versetzt hat. Brahms ist nicht nur einfach da, er ist schon vorab Teil der bestimmenden Erkenntnis gewesen. Schließlich hat sich mit dem maskierten Mörder ein Aspekt des Realen entblößt, dass gesichtslos den Gehalt des Spiels offenbart hat, der aber verborgen bleiben muss, um den Genuss, den Mangel und auch das Begehren in einer handlungsermächtigenden Schwebe zu halten. Dieser, auch im Lacanschen Sinne bemerkenswerte Tribut, soll nachfolgend unter Berücksichtigung der Dynamiken unter den handelnden Figuren aufbereitet werden. Die passive Konstruktion der Überschrift darf hierbei bereits als erster Hinweis verstanden werden, wonach hier behauptet wird, dass die Puppe die Handlungen wendet und inszeniert.

Zunächst beruft sich die Beschreibung der Figuren auf die Ausführungen zur Filmanalyse durch Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, welche schon für die Analyse des filmischen *Puppenhauses* herangezogen wurden. Die erneute Bezugnahme auf diese Autoren zur Herausarbeitung der dominanten Dekompositionssysteme des Spielfilms rechtfertigt sich aufgrund der Tatsache, dass sich die jeweiligen semiotischen Bedeutungssegmente ihres Analysemanuals stets in ein Gesamtgefüge aus kultur- und literaturwissenschaftlichen

Aspekten zur narrativen Hintergrundkonstruktion einordnen lassen. Insofern ist es möglich, Genre, Figurenkonstellation und narrative Konzepte als Zusammenspiel zu begreifen, dem Anschlussmöglichkeiten zur Kultur- und psychoanalytischen Filmtheorie offengehalten werden.

Mit welchen filmanalytischen Begriffen können die Akteurinnen und Akteure des Films behandelt werden bzw. was zählt eine deutliche sprachliche Zuordnung über die Tiefe der Ausgestaltung der Protagonistinnen und Protagonisten? In der Fülle der Figurenbezeichnungen liegt eine vordergründige und womöglich zu sehr verschleiende synonyme Vielfalt begründet, welcher eine Operationalisierung der Begriffe Abhilfe schaffen soll.

Mithilfe der orientierenden visualisierten Entwicklung der Geschehnisse ergibt sich nun folgender Handlungsleitfaden zur abschließenden Dekomposition des Spiels der Puppe. So wird das Ensemble rund um die Ausprägungen von *Brahms* als Post-Mortem Fotografie, als Porzellanpuppe und als maskierter Mörder einer qualitativen Betrachtung unterzogen werden. Daran anschließend ist eine Bedeutung der Anordnung der Spielfiguren im Sinne des durchgängigen Prinzips nach Lacans Schema R obligatorisch. Dadurch wird in weiterer Folge möglich, die Dynamik der Handlungsstränge deutlich hervorzuheben und folgend durch die Betrachtung der Beziehungsgefüge des Spiels eine Modifikation der Bedeutung der Puppe *Brahms* vorzunehmen. Dieser Teil der Analyse hat also konkret das Ziel, die bisherigen Erkenntnisse in ein sinngefälliges, abschließendes Resümee zu führen.

4.3 Von Figuren, Typen und Puppenprotagonisten

Beil, Kühnel und Neuhaus nehmen die Herausforderung in an, das diffizile Dekompositionsgeflecht von filmischen Figuren in Bedeutungskategorien zu fassen, welche den mehrdimensionalen Informationskanälen durch die filmische Erzählung Rechnung trägt. Indem sie von einer strengen theatralen Grenzziehung ausgehen, kommen sie zu einem dichotomen, ersten Schluss, der von *Figurentypologien* spricht und diese in *Typus* und *Charakter* unterteilt.¹⁸⁷

¹⁸⁷ vgl. Beil; Kühnel; Neuhaus ²2016, S. 251 – 254.

„Als *Typus* wird eine Figur ohne individuelle Prägung bezeichnet, eine Figur, die bspw. für einen Stand, eine Berufsgruppe oder eine Altersstufe steht, reduziert auf deren charakteristische Eigenschaften. [Hervorhebung im Original].“¹⁸⁸ präzisieren die Autoren und erklären dazu auch den *Charakter*, welcher „demgegenüber die individuell gezeichnete, komplexe und entsprechend widersprüchliche Figur [...]“ meint.

Allein diese grobe Unterteilung lässt den Schluss zu, dass die Figuren rund um die Puppe *Brahms* eher als Typen denn als Charaktere bezeichnet werden können. Die Ambivalenz oder auch die lebendige Widersprüchlichkeit bezieht sich über den erzählten Kontext beinahe ausschließlich auf den leblosen *Brahms*. Bemerkenswert könnte der Umstand gedeutet werden, dass die Vielschichtigkeit geradezu eine abzuwehrende Geste im Film darstellt. Die oberflächliche Ordnung und die peinlich genaue Einhaltung des sichtbaren, d.h. auch kritisierbaren Reglements ist das oberste Gebot, wie auch *Greta* zu Beginn der Geschichte von *Mrs. Heelshire* mehr als deutlich vorgeführt wird.

Beil/Kühnel/Neuhaus ergänzen die Figurentypologie noch um die Oppositionen *statisch/dynamisch* bzw. *geschlossen/offen*. „Statisch sind Figuren, die stets gleich bleiben, keine Entwicklung aufweisen. Dynamisch dagegen sind Figuren, die sich entwickeln.“¹⁸⁹ In Anlehnung an die Analyse theatraler Figuren durch Manfred Pfister übernehmen Beil/Kühnel/Neuhaus die Gegenpaare *geschlossen/offen* folgendermaßen: „Geschlossene Figuren im Sinne Pfisters sind die für den Rezipienten vollständig definierten Figuren. Als offen bezeichnet Pfister dagegen Figuren, die mehrdeutig – ängmatisch – bleiben.“¹⁹⁰

¹⁸⁸ Ebda. S. 251.

¹⁸⁹ Ebda. S. 252.

¹⁹⁰ Ebda. S. 253.

Bezeichnend ist an dieser Stelle ein Umstand, der mit der eingeschobenen Grafik von Lacans Schema R erschlossen werden kann:

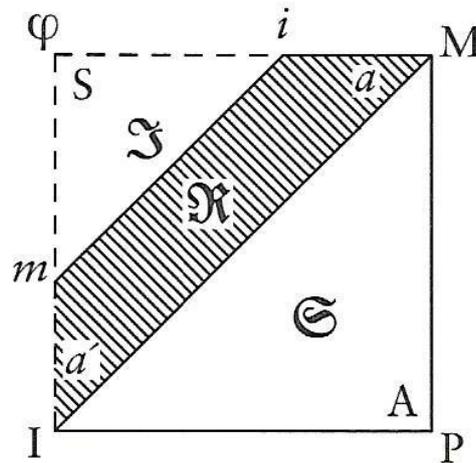


Abb 77: Lacan, Schema R

Das Ensemble im Film *THE BOY* wurde für die Überlegungen hier an den Eckpunkten des inneren wie auch äußeren Quadrats gesetzt, wohingegen die Puppenqualitäten über die ausgebreiteten Flächen ihren Spielplatz erhalten haben. Diese Ecken festigen den Eindruck der statischen Verfasstheit und erheben sie, unter Rücksichtnahme der Analyse als Filmfiguren, als Prinzip und weniger als mehrdimensionale figürliche Aufschlüsselung. Dabei ist natürlich im Hintergrund zu behalten, was zu Beginn bei der Vorstellung der Methode über die *Schwebe* des Zusammenwirkens zwischen Signifikat und Signifikant zu beachten war. Die statische (wenngleich filmische) Figurenkonzeption darf keineswegs mit statischer Bedeutungsauslagerung der Dominanten des Lacanschen Schemas verwechselt werden.

Die einzige angedeutete Mehrdimensionalität einer Figur im Film wird für Greta vorgestellt. Ihre *Dynamik* und *Offenheit*, um bei den Termini von Beil/Kühnel/Neuhaus zu bleiben, erschließen sich aus ihrer Gewalterfahrung, dem Verlust ihres ungeborenen Kindes und des scheinbar einzigen familiären Kontextes einer Schwester, mit der sie telefonisch Kontakt hält. Diese Perspektive macht sie zur einzelnen Heldin der Geschichte, einer Charakterisierung, die folgendermaßen verknüpft wird: „Der einzelne Held steht im Kampf (im weitesten Sinne) mit seiner Umwelt (oder mit sich selbst); die anderen Figuren gewinnen allenfalls als Episodenfiguren größere Bedeutung.“¹⁹¹ Diese Erkenntnis bringt jene Vermutung deutlich

¹⁹¹ Ebd. S. 258.

zutage, die sich durch die komplette Filmgeschichte zieht: Das Haus und seine Puppen haben auf eigentümliche Weise bereits auf *Greta* gewartet.

„Es gibt kein Ereignis für einen unbeteiligten objektiven Beobachter“¹⁹², konstatiert Slavoj Žižek und bestätigt die Vorwegnahme der Ereignisse als *für* Greta bestimmt. Das darf nun keineswegs mit prophetischer Vorahnung verwechselt werden, sondern mit jenem Umstand, der mit Žižek für die methodische Einleitung der Analyse zitiert wurde und an dieser Stelle erneut in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken muss. Der „Horizont unseres Blickpunktes [wird] immer schon durch eine Stelle *innerhalb* des betrachteten Bildes bzw. des Inhaltes bemerkt [...]“¹⁹³, rückt Žižek die hermeneutischen Blickachsen ins rechte Licht und damit soll nun endlich Das Lacansche Schema R mit den Figuren des Films *THE BOY* beschrieben werden.

Diesem Schema liegt als Basis das Schema L zugrunde, dessen zentrale Aussage darin besteht, dass „die symbolische Relation (zwischen dem Anderen und dem Subjekt) immer bis zu einem gewissen Grad von der imaginären Achse (zwischen dem Ich und dem Spiegelbild) blockiert wird.“¹⁹⁴ Lacan selbst spricht beim Subjekt S als „unaussprechlich[e] und stupid[e] Existenz“¹⁹⁵, was sich keineswegs wertend auf das Subjekt an sich auswirken soll, sondern nur betont, dass dessen Selbstbewusstheit durch den Anderen, das Andere definiert wird. Wird von S eine Achse zu a gezogen, erfahren wir etwas über die eigene Vorstellung des Subjekts. Im Falle der Figur *Greta* steht an diese Stelle das ermordete Mädchen Emily. In der spiegelbildlichen Darstellung, in der Selbst(ver)kennung ruht nun die Fetischpuppe, die über die Transformation durch den Aspekt des Realen ihre sichtbare Gestalt annimmt. Im Rahmen des Gegenüber Gretas steht *Mrs. Heelshire* als dominante Mutter, als Vermittlerin der Bedeutungen, Regeln und Abläufe und auch Bestimmungen. In diesem komplexen Feld, welches sich über die Eckpunkte als *weiblich* zu erkennen gibt, ruhen über die Beziehungs- und Bedeutungsgefüge fest verankert die Begründungen für die Formation der Puppenqualitäten von Brahms als symbolischer, imaginärer und realer Ausdruck und so gesehen als visualisierte und sichtbare dynamisierte Zusammenhänge der Figuren

Vereinfacht ausgedrückt, trauert *Greta* ihrer Idee als Mädchen nach, das mit der Puppe spielt. In diesem überdauernden Status ist die integrierte reflektierte Konklusion die Fetischpuppe, welche die Anteile Puppe und erwachsene Frau pervertiert offenbart. Die Figur *Mrs. Heelshires*

¹⁹² Žižek, Slavoj, *Der göttliche Todestrieb*, Wien: Turia + Kant 2016, S. 71.

¹⁹³ Žižek 1991, S. 34.

¹⁹⁴ Evans 2002, S. 260.

¹⁹⁵ Lacan, Jacques, *Schriften II*, Wien: Turia + Kant 2015, S. 31.

ist Bestätigung dieser selbstreflexiven Bedeutungsserie. Flankierend sind dieser Quadratur männliche Perspektiven zur Seite gestellt.

Mit Lacan werden diese äußeren Eckpunkte folgendermaßen beschrieben:

„So kann man, betrachtet man die Eckpunkte des symbolischen Dreiecks – I als Ichideal, M als der Signifikant des ursprünglichen Objekts und P als die Setzung des NAMENS-des-VATERS in A -, erfassen, wie das homologische Feststrecken der Bedeutung des Subjekts unter dem Signifikanten des Phallus sich auf die Stützung des Feldes der Realität [...] auswirken kann. [Hervorhebung im Original].“¹⁹⁶

Die als männlich zu lesenden Figuren befeuern letztendlich die im Schema L verorteten Instanzen. *Cole* als Ichideal, der jenen Zustand der Fetischpuppe immerfort bestätigt, *Mr. Heelshire*, welcher als Vaterfigur als ursprüngliches Objekt das kleine Mädchen anerkennt und als Prinzip des Namens-des-Vaters *das Regelwerk* zur Erziehung des Jungen, *Brahms*. Bemerkenswert ist die Instanz des Phallus, welcher hinter Greta (als S) im Schema R definiert ist. Lacan betont hier: „Denn dies [der Phallus, Anm. MP] ist der Signifikant, der dazu bestimmt ist, die Signifikatseffekte in ihrer Gesamtheit zu bezeichnen, insofern der Signifikant sie durch seine Anwesenheit als Signifikat bedingt.“¹⁹⁷

Die Figur *Malcolm*, die über die Erzählung hinweg auch therapeutische Funktionen für Greta übernimmt, darf eben in dieser Hinsicht als gleichwertiges Hilfs-Ich bestimmt sein, welches in Greta nichts sehen will, sondern die Situation zumindest ansatzweise überblickt. Das resultiert schließlich in der Erkenntnis von Malcolm: „Es ist Brahms!“

Die menschlichen Figuren sind platziert, zu Typen stilisiert und in ihrem übergeordneten Sinn bedeutet und als das beschrieben, was sie sind: Instanzen in einem Spiel. Es scheint, als ob sich diese Aufstellung tatsächlich für *Greta* ergeben hat, sich an ihr, durch sie und mit ihr experimentiert. Es gilt, die Dynamik des Spiels in ihren Spielzügen zu erkunden.

¹⁹⁶ Lacan 2015, S. 35.

¹⁹⁷ Ebda. S. 198.

4.4 Eine Rekapitulation der Spielzüge der Figuren



Abb 78 und 79: Grafische Übersetzung der überlebenden Figurenkonstellation in *THE BOY*: Letztendlich bleiben Greta mit Malcolm übrig, der Rest der Spielfiguren ist entschwunden.

Die angeführte Grafik verdeutlicht die Entwicklung der Figuren des Films *THE BOY*. Am Ende der Geschichte wird sich Greta alter Glaubensgrundsätze, Ideen und Regeln entledigt und auch ihre eigene Geschichte neu bewertet haben. Übrig bleiben die Prinzipien der Puppe, Malcolm und Greta selbst. Wie es dazu kommt und welche Spieldynamiken sich hierzu im Spiegel der Puppe entäußern, wird Gegenstand der folgenden Ausführungen sein.

Algirdas Julien Greimas hat bereits 1966 ein simplifizierendes narratives Konstruktionsprinzip beschrieben, das eine umweglose Verdichtung der Geschehnisse in *THE BOY* erlaubt: „Ein *Subjekt* [...] begehrt ein *Objekt* [...]; es wird dabei von einem *Gegner* bzw. *Opponenten* [...] behindert bzw. von einem *Helfer* oder auch *Adjuvanten* [...] unterstützt; schließlich erhält es das *Objekt* vom *Sender* [...] und wird damit selbst zum *Empfänger* oder gibt das *Objekt* an diesen weiter [...] [Hervorhebungen im Original].“¹⁹⁸ Ähnliche zyklische Ordnungen des Erzählens sind von Joseph Campbell und dem von ihm beschriebenen berühmten Monomythos oder auch von Carl Gustav Jung bekannt, welcher mittels Archetypen mythische und auch teleologische Erzählstrukturen aufbereitet hat.

Solcherart Versuche, Abenteuer des Lebens zu fassen, sind in der Regel männlich dominierend. Die Helden erobern, befreien, erkennen, und erreichen, während ihnen zur Seite als Gewinn

¹⁹⁸ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7186>, Zugriff am 29.08.2017.

oder tugendhafte Begleiterin eine weibliche Figur im Zentrum ihrer genügsamen Bestimmung ruht.

Beil/Kühnel/Neuhaus beschreiben für die Analyse der filmischen Erzählung die Funktion der *Personalisierung der Konflikte*. Damit bezeichnen sie die narrative Strategie, wonach übergeordnete Konflikte (politisch, gesellschaftlich, kulturell) in ein überschaubares (familiäres) Umfeld übertragen werden. Die Konfliktsituation basiert auf übergeordneten Konstellationen und deren Reibepunkte, die visualisierte Verhandlung findet aber im Kammerspiel statt¹⁹⁹ und lehnt sich dergestalt an allegorischen Konzepten an.

Bezugnehmend auf die bisherigen Erkenntnisse fügen sich die Begriffe des geschlossenen Chronotopos (Bachtin), die didaktischen Prinzipien der Puppe und ihr innewohnende räumlich verordnete Idylle sowie die und das beschriebene Prinzip der Personalisierung der Konflikte zu einer bemerkenswerten Aussage.



Abb 80: CHILD'S PLAY



Abb 81: ANNABELLE



Abb 82: ROBERT



Abb 83: THE BOY

Das Filmgenre der Creepy-Dolls tendiert in eigentümlicher Weise dazu, sich im Kammerspiel des Zuhauses zu entfalten. Es scheint, als ob ein übergeordnetes Erzählprinzip der unheimlichen

¹⁹⁹ vgl. Beil; Kühnel; Neuhaus 2016, S. 270.

Puppe auch darin besteht, dass die Protagonistinnen ihre traditionelle Bestimmung verlernen und sich von Glaubensgrundsätzen befreien, welche ihrer Selbstbewusstheit zuwiderhandeln. Die vorangegangenen Abbildungen aus den Filmen *CHILD'S PLAY*, *ANNABELLE*, *ROBERT* und auch *THE BOY* bestätigen diesen Eindruck.

Eine in diesem Sinne genderkritische Lesart führt Freuds Erkenntnis zum Unheimlichen in herausfordernde Reflexionen: „Wie das möglich ist, unter welchen Bedingungen das Vertraute unheimlich, schreckhaft werden kann, das wird aus dem Weiteren ersichtlich werden.“²⁰⁰ So gesehen wird Greta über die Puppe Brahms die Unheimlichkeit ihres Daseins nachdrücklich vor Augen geführt. Mit Freud lässt sich diese Herangehensweise unterstützen, wenn er schreibt: „Es mag zutreffen, daß das Unheimliche das Heimliche-Heimische ist, das eine Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist, und daß alles Unheimliche diese Bedingung erfüllt.“²⁰¹ Aus der Puppe *Brahms* entspringen schließlich die Perspektiven des Unheimlichen, welche *Greta* vorerst in die Puppe auslagert, sich also an den imaginären Schein klammert. Die fehlgeleitete Interpretation durch den symbolischen Charakter der Fotografie des Jungen *Brahms* bekommt eben über diese widersprüchliche Auseinandersetzung jene geballte dynamische Kraft, die sich über die Maske des erwachsenen *Brahms* den Glaubensgrundsätzen *Gretas* endlich in den Weg stellt. „Unser Ergebnis lautet dann: Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn verdrängte, infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen“²⁰², lässt sich mit Freud abschließend zusammenfassen.

Was ist also letztendlich passiert? Alle Glaubensgrundsätze und Bewertungen sterben, verschwinden (und das bedeutet im konkreten Fall auch die männlichen Aspekte und Blicke auf *Greta*, welche sie zunächst als ihre eigenen übernommen hat) und machen einer neu zu bewertenden Präsenz Platz, welche geschichtslos bespielt werden muss. *Gretas* neue Aufgabe scheint sich in dieser Hinsicht beschreiben zu lassen, als sie für sich die Idee einer neuen akzentuierten und begriffenen Identität formulieren muss. Das Prinzip *Malcolm* als Gesamtschau und Überblick bleibt bei ihr. Das ist der Verdienst des Spiels mit der Puppe. Und darin liegt schließlich auch ihre Bedeutung. Das korrespondiert erneut mit der historischen Funktion der Puppe an sich: die Vorbereitung auf künftige Identitätsmodelle. So zeigt *THE*

²⁰⁰ Freud, Das Unheimliche.

²⁰¹ Ebda.

²⁰² Ebda.

BOY aber auch, dass in der unbegreiflichen oder vielmehr mehrdeutigen semiotischen Oberfläche eben auch die Chance auf einen neuen Text platziert ist.

5. Die Puppe bleibt

5.1 Einstellungsprotokoll „Finale“



01:26:44

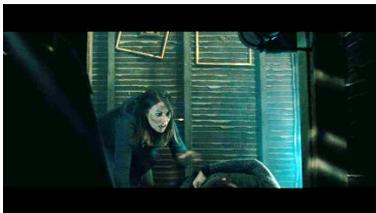


01:26:49



01:26:51

GRETA
„Malcolm?“



01:26:55



01:26:58



01:27:01

GRETA
„Malcolm!“



01:27:05



01:27:14



01:27:15



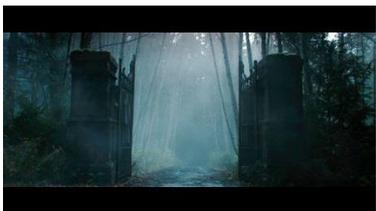
01:27:16



01:27:21



01:27:27



01:27:48



01:27:54



01:28:02



01:28:07



01:28:13



01:28:21 (Kamerafahrt zu ...)



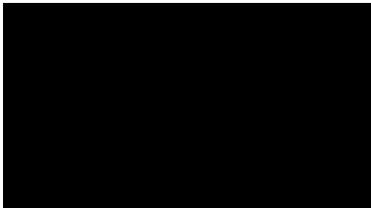
01:28:30



01:28:43 (Zoom ...)



01:28:55



01:28:56 (Black)

[...]

Zerstörung, Verwüstung und dadurch aber auch ein vager Überblick. Die Maske von Brahms ist gebrochen, zersplittert wie das Porzellan der kindlichen Kopie seiner selbst. Scheinbar tot liegt der erwachsene Brahms nun mit verrenkten Gliedern da, während um ihn herum das Labyrinth des Hauses seine verborgenen Geheimnisse sichtbar offenbart. Greta, die vorab noch allein fliehen wollte, ist in das Haus zurückgekehrt und hat zu Ende gebracht, wofür sie immer schon hergekommen ist. Sie hat sich befreit, von quälenden Erinnerungen, Schuldgefühlen und vorweggenommenen Ängsten einer unsicheren Zukunft.

Sie zerrt Malcolm, der kaum selbst gehen kann, aus dem Haus, hinein in das Auto. Greta fährt weg, lässt ihre Vergangenheit hinter sich. Immer wieder schaut sie nach Malcolm, der benommen neben ihr am Beifahrersitz sitzt. Ein Lächeln, eine Erkenntnis, Befreiung. Ihre Mimik scheint gelöst wie schon lange nicht mehr. Sie ist bereit, zu gehen und zu leben.

Die Kamera löst sich von Gretas Auto und wandert zurück in das Haus der Heelshires, gleitet sacht durch die Räume, begleitet von den besänftigenden Klängen des Scores der extradiegetischen Filmmusik. Verstoßen blickt die Kamera und damit auch die Zuschauenden in die erneut verborgenen Winkel des Hauses und erkennen im Versteck zwischen den Wänden Brahms, der an einem Tisch sitzt und mit Werkzeug akribisch an einer Aufgabe arbeitet. Die

Zeit scheint sich nicht den Geschehnissen fügen zu wollen, es ist nicht klar, ob Stunden, Tage oder Wochen zwischen Gretas Abreise und den aktuellen Bildern liegen.

Ein Schnitt, die Kamera zoomt auf die nunmehr dürftig reparierte Puppe Brahms, welche mit Rissen und unregelmäßig gesetzten Augen ein Stück der wahren Bedeutung ihrer Beschaffenheit fortan auch sichtbar und unheimlich offenbart. Langsam gleitet das fokussierte Filmbild ins Schwarz.

5.2 Und lebte glücklich bis an ihr Ende?

Die traumatischen Erfahrungen der Protagonistin Greta haben einen lebensbejahenden Willen in ihr lahmgelegt, gleich der Puppe Brahms, die erstarrt ihre eigene Bedeutung überdauert. Im Wechselspiel der Ereignisse konnte von Greta die Puppe identitätsstiftend be- und gespielt werden und im Sinne der didaktischen Funktion der Puppe einen Aneignungsmoment geltend machen, der Platz für zukünftige Möglichkeiten der Existenz anbietet. Der Zustand der individuellen Erstarrung der Filmfigur Greta musste durch die drastische Initialzündung des Kampfes und der Konfrontation mit dem Realen zu einem lebendigen Ende gebracht werden.

Lacan hat diese Ausführungen durchgängig begleitet. So darf sich auch jetzt noch ein kleines Objekt seiner Erkenntnisse hier einnisten. Ein Objekt, in seinem Anfang als *klein a*²⁰³ gesetzt. Damit wird jene Distanz bezeichnet, welche die Differenz zwischen dem phantasmagorischen Ich des Spiegelbilds und dem tatsächlichen Ich-Bild kennzeichnet. Die Plombierung dieses Spalts ist hierin existentieller Motor und Antrieb. Das Objekt klein a durchwandert während Lacans Versuchen der Positionierung auch seine Bestimmungversuche, erreicht aber schließlich seine Bedeutung als „das Objekt, das nie erreicht werden kann“²⁰⁴. Es ist dabei „jedes Objekt, welches das Begehren in Bewegung setzt [...]“²⁰⁵ Für filmtheoretische Perspektiven hat sich die Anwendung des Prinzips Objekt *klein a* erfolgreich behauptet, wie auch bei Slavoj Žižek eindrucksvoll nachzulesen ist.

²⁰³ vgl. Evans 1997, S. 205f.

²⁰⁴ Ebda. S. 205.

²⁰⁵ Ebda. S. 205.

Was passiert allerdings, wenn jenes Objekt *klein a* zum Stillstand kommt? Wenn es sich sozusagen verpuppt? Wichtig an besagtem Objekt ist weniger der Umstand, dass es nicht erreichbar ist, als vielmehr das Unwissen um diese Unmöglichkeit. Der Film *THE BOY* führt das Wissen um diesen Umstand jedoch drastisch vor Augen. *Mr.* und *Mrs. Heelshire* wissen um den Verlust ihres Sohnes, ebenso wie *Greta* ihr Kind verloren hat. Die verzweifelten Versuche, jenes Objekt *klein a* auf die Puppe auszulagern geben zu sehr ihren bewussten Akzent Preis, als dass damit der triebhafte (und damit notwendig unbewusste) Motor der Existenz in Bewegung bleiben könnte. Die Konsequenz des Wissens mündet für *Mr.* und *Mrs. Heelshire* im Suizid. Erlischt das Begehren um den Besitz des Objekts *klein a*, erlischt damit unweigerlich der Lebenswille.

Die außerfilmische Geschichte der Puppe, so haben die Ausführungen auch gezeigt, ist über ihre räumliche, figürliche und spielerische Präsenz scheinbar mit einem didaktischen Moment des Objekts *klein a* angereichert. Der Trieb muss kultiviert und parzelliert werden. Die Gebote, welche nun im Film *THE BOY* als Hintergrundrauschen den Tagesablauf im Haus der *Heelshires* ordnen, führen diesen Umstand bemerkenswert vor Augen.

Vor diesem Hintergrund ist die Geschichte von *THE BOY* eine Geschichte der Selbstermächtigung einer Frau, die sich von traditionellen Zwängen befreit. Das ist jener neue Text, der in der Puppe einzuschreiben ist, wie schon zuvor abschließend zu den Ausführungen des Puppenspiels erkannt wurde. So ist es wenig verwunderlich, dass die Puppe *Brahms* aus ihren Splittern neu zusammengesetzt zurückbleibt. Das bisherige Bild entspricht nicht mehr, das zukünftige ist noch nicht skizziert, die Fugen müssen mit neuen Bedeutungsmomenten ausgeglichen werden.

In der internationalen Filmdatenbank der IMDb²⁰⁶ wird der Film *THE BOY* als Mystery/Thriller ausgewiesen, für die Ausführungen hier wurde er in das Subgenre der Creepy-Dolls eingeordnet. Vielleicht muss allerdings auch von einer Perspektive des *Genresynkretismus* ausgegangen werden, und vielleicht wird der Film damit seiner Bedeutung noch mehr gerecht. Beil/Kühnel/Neuhaus formulieren diesen Begriff und meinen damit, dass „sich ein Film nicht stringent in ein Genre einfügen lässt.“²⁰⁷ Ist *THE BOY* auch Melodram? Er ist jedenfalls eine Geschichte des Verlernens und eine Geschichte des Abstreifens bisheriger Glaubensmodelle. Möglicherweise wäre es aufschlussreich, die Filme der Creepy-Dolls auch vor dem Hintergrund dieses Aspekts zu analysieren. Sind sie, in einer genderkritischen Lesart, auch radikale Abwehr

²⁰⁶ <http://www.imdb.com/title/tt3882082/>, Zugriff am 01.10.2017.

²⁰⁷ Beil; Kühnel; Neuhaus ²2016, S. 235.

der melodramatischen Aneignung einer als häuslich und weiblich gedachten Bestimmung? *THE BOY* legt jedenfalls auch diese Fährte nahe und schließt mit dieser Frage vorläufig das Tor zu seinen Chronotopos der abgeschiedenen Idylle. Die Puppe *Brahms*, welche ihren unheimlichen Status nunmehr abgelegt hat, ist dahingehend bereit zum neuen fragenden Spiel.

6. Quellenverzeichnis

Literatur, Print

Ariès, Philippe, *Geschichte der Kindheit*, München: dtv ¹⁸2014.

Ariès, Philippe, *Geschichte des Todes*, München: dtv ¹²2009.

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck ⁵2010.

Bachelard, Gaston, *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main ⁹2011.

Bachelard, Gaston, *Psychoanalyse des Feuers*, München: Carl Hanser Verlag 1985.

Bachtin, Michael, *Chronotopos*, Suhrkamp: Berlin ³2014.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹⁶2016.

Bayrak, Deniz; Reininghaus, Sarah, *Bloody Dolls: Die Puppe als unheimliche Figur im Erwachsenengenre des Horrors*, In: Fooker, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2014, S. 332 – 341.

Beil, Benjamin; Kühnel, Jürgen; Neuhaus, Christian, *Studienhandbuch Filmanalyse*, Paderborn: Fink Verlag ²2016.

Bordwell, David; Thompson, Kristin, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw Hill ⁹2010.

Böhme, Hartmut, *Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten*, In: Belting, Hans; Kamper, Dietmar [Hg.], *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München: Fink 2000, S. 23 – 42.

Breithaupt, Fritz, *Die dunklen Seiten der Empathie*, Berlin: Suhrkamp ²2017.

Castello, Maria Leonarda, *Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leiden sie noch heute. Kindesmisshandlung und Rettung im Grimmschen Märchen*, Gießen: Psychosozial Verlag 2008.

Cremer, Annette, *Personalisierte Lebensbegleiter: Puppenhäuser des Barock*, In: Fooker, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen 2014, S. 160 – 174.

Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.

Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Evans, Dylan, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien: Turia + Kant 2002.

Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008.

Fooker, Insa, *Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.

Fooker, Insa, *Mehr als ein Ding: Vom seelischen Mehrwert der Puppen*, In: Fooker, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 43 – 54.

Foucault, Michel, *Von anderen Räumen*, In: Dünne, Jörg; Günzel Stephan [Hg.], *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967/2012., S. 317 – 32.

Graham, Stacey, *Haunted Stuff. Demonic Dolls, Screaming Skulls & other Creepy Collectibles*, Woodbury: Llewellyn Pub. 2014.

Gräf, Dennis; Grossmann, Stephanie; Klimczak, Peter; Krahe, Hans; Wagner, Marietheres, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, Marburg: Schüren 2011.

Gross, Kenneth, *Puppet. An Essay on Uncanny Life*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2011.

Halberstam, Judith, *Neo-Splatter. Bride of Chucky und der Horror der Heteronormativität*, In: Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno [Hg.], *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Berlin: Bertz + Fischer ²2006, S. 111 – 122.

Harker, John, *Demonic Dolls. True Tales of Terrible Toys*, Polen: Amazon Press 2015.

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler ⁴2007.

Hirsch, Mathias, *Das Haus. Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit*, Gießen: Imago Psychosozial Verlag ²2011.

Jung, Carl Gustav, *Traumanalyse*, In: Jung, Carl Gustav; Franz, Marie-Louise von, u.a. [Hg.], *Der Mensch und seine Symbole*, Düsseldorf: Patmos ¹⁷2009, S. 18 – 103.

Khouloki, Rayd, *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin: Bertz + Fischer ²2009 (= Deep Focus 5).

Krafft, Barbara [Hg.in], *Traumwelt der Puppen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung vom 06.12.1991 – 01.03.1992, München: Hirner 1991.

Krafft, Barbara, *Puppe*, In: Brednich, R. W. [Hg.], *Enzyklopädie des Märchens. Band 11*, Berlin/New York: De Gruyter 2004, S. 35 – 43, zit. nach Weinmann 2014.

Kreuder, Friedemann, *Maske/Maskerade*, In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias [Hg.], *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2005, S. 192 – 194.

Kuni, Verena, *Un-Ordnung schaffen. Das Labor als Ort der Transgression*, In: Moldenauer, Benjamin; Spehr, Christoph; Windszus, Jörg [Hg.], *On Rules and Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft*, Hamburg: Argument 2008, S. 100 – 121.

Kümmerling-Meibauer, Bettina, *Das Puppenhaus in der Kinderliteratur: Miniaturwelten als Spiegelwelten*, In: Fooker, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen 2014, S. 149 – 159.

Lacan, Jacques, *Die Angst. Das Seminar, Buch X*, Wien: Turia + Kant 2010.

Lacan, Jacques, *Das Freud'sche Ding oder Der Sinn zu einer Rückkehr zu Freud in der Psychoanalyse*, Wien: Turia + Kant ⁵2011.

Lacan, Jacques, *Die Topik des Imaginären*, In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷2012, S. 212 – 227.

Lacan, Jacques, *Schriften II*, Wien: Turia + Kant 2015.

Laplanche, J.; Pontalis, J.-B., *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Lecoq, Jacques, *Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen*, Berlin: Alexander Verlag ³2012.

Lode, Antje, *Die Charakterpuppe*, In: Krafft, Barbara [Hg.in], *Traumwelt der Puppen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung vom 06.12.1991 – 01.03.1992, München: Hirner 1991, S. 250f.

Mattenkloft, Gundel, *Heimlich-unheimliche Puppe*, In: Fooker, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 29 – 42.

Mazin, Victor, *Slavoj Žižek auf einer anderen Bühne*, In: Žižek, Slavoj, *Der göttliche Todestrieb*, Wien: Turia + Kant 2016, S. 11 – 22.

Menold, Marcus, *Die besten Creepy Dolls Movies. Wenn Puppen zum Leben erwachen*, Virus. The Dark Side of Entertainment 05/2017, S. 20 – 23.

Moldenauer, Benjamin; Spehr, Christoph; Windszus, Jörg [Hg.], *On Rules and Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft*, Hamburg: Argument Verlag 2008.

Mulvany, Kevin; Rogers, Susie, *Magnificent Miniatures. Inspiration and Technique for Grand Houses on a Small Scale*, London 2008.

Müller, Heidi A., *Ein Idealhaushalt im Miniaturformat. Die Nürnberger Puppenhäuser des 17. Jahrhunderts*, (= Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum Bd. 9.), Nürnberg: Verlag Germanisches Nationalmuseum 2006.

Müller-Krumbach, Renate (unter Mitarbeit von Hannelore Henze), *Kleine heile Welt. Eine Kulturgeschichte der Puppenstube*, Leipzig: Edition Leipzig 1992.

Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina [Hg.innen], *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 24.07. 17.10.1999, Köln: Oktagon 1999.

Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina, *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, In: Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina [Hg.innen], *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 24.07. – 17.10.1999, Köln: Oktagon 1999, S. 65 – 93.

Noak, Juliane, *Erik H. Erikson: Identität und Lebenszyklus*, In: Jörissen, Benjamin; Zirfas, Jörg [Hg.], *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 37 – 54.

Ort, Nina, *Das Symbolische und das Signifikante. Eine Einführung in Lacans Zeichentheorie*, Wien: Turia + Kant 2014.

Petzold, Hilarion, *Theater oder Das Spiel des Lebens*, Frankfurt am Main: Verlag für Humanistische Psychologie 1982.

Rank, Otto, *Kunst und Künstler, Studien zur Genese und Entwicklung des Schaffensdranges*, Gießen: Psychosozial Verlag 2000.

Richter, Daniela, *Tödliche Verpuppung: Objektivierung des Weiblichen in Marie von Ebner-Eschenbachs „Das Gemeindegeld“*, In: Fooker, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 218 – 230.

Riefenbruch, Johan von; Ebeneza K., *Die Guten, die Bösen und die Toten*, Berlin: Das wilde Dutzend 2010.

Rilke, Rainer Maria, *Das Kind*, In: Rilke, Rainer Maria, *Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda 2013.

Royle, Nicholas, *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press 2003.

Schmid, Hans, *Fenster zum Tod. Der Raum im Horrorfilm*, München: Belleville 1993.

Sierek, Karl, *Filmwissenschaft*, In: Günzel, Stephan [Hg.], *Raumwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 125 – 141.

Weinmann, Andrea, *Die Angst vor der Puppe: Puppen in der deutschsprachigen Gruselliteratur für junge Leser*, In: Fookan, Insa; Mikota, Jana [Hg.innen], *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 123 – 134.

Wilckens, Leonie von, *Tageslauf im Puppenhaus. Bürgerliches Leben vor dreihundert Jahren*, (= Grote, Ludwig [Hg.], *Bibliothek des Germanischen National-Museums Nürnberg zur Deutschen Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 5.*), München 1956.

Žižek, Slavoj, *Der göttliche Todestrieb*, Wien: Turia + Kant 2016.

Žižek, Slavoj, *Liebe Dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin: Merve Verlag 1991.

Literatur, Online

Benjamin, Walter, *Lob der Puppe*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritiken-und-rezensionen-1912-1931-2981/91>, letzter Zugriff am 23.10.2016.

Binotto, Johannes, *Die Welt als Puppenhaus. Die verzauberten Filme des Wes Anderson als Retrospektive im Kino Xenix*, http://www.zora.uzh.ch/id/eprint/67630/2/Binotto_Welt_als_Puppenhaus.pdf, Zugriff am 25.05.2017.

Brahms, Johannes, *Wiegenlied*, http://www.free-notes.net/cgi-bin/noten_Song.pl?song=Wiegenlied&profile=null&lang=de, Zugriff am 11.07.2017 bzw. https://de.wikipedia.org/wiki/Guten_Abend,_gut%20%80%99_Nacht, Zugriff am 11.07.2017.

Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29>, Zugriff am 16.07.2017.

Freud, Sigmund, *Die Symbolik im Traum*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-926/10>, Zugriff am 21.07.2017.

Gahr, B.; Banaschak, S., *Bilder für die Ewigkeit. Post-mortem-Fotografie durch Mütter nach Neonatizid und Todgeburt*, In: Rechtsmedizin, Online Publikation, Springer 2-2012, S. 115 – 120.

Greimas, Algirdas Julien, *Aktantenmodell*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7186>, Zugriff am 29.08.2017.

Internationale Filmdatenbank IMDb, <http://www.imdb.com/title/tt3882082/>, Zugriff am 01.10.2017.

Jentsch, Ernst, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19552>, Zugriff am 29.08.2017.

Märchenmotive, <http://www.maerchenatlas.de/miszellaneen/marchenmotive/zahlen-im-marchen-die-drei/>, Zugriff am 31.07.2017.

Menear, Stacey (o. ZA), *The Inhabitant*, Drehbuchentwurf zu *THE BOY*, als PDF für diese Arbeit hier zur Verfügung gestellt vom Autor.

Post Mortem Fotografie, <http://www.lomography.de/magazine/82043-memento-mori-die-unheimliche-post-mortem-fotografie>, Zugriff am 25.07.2017.

Presse, die, *The Boy. Brahms spukt im britischen Schloss*, http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/4933639/The-Boy_Brahms-spukt-im-britischen-Schloss, Zugriff am 20.04.2017.

Rall, Veronika, *Psychoanalytische Filmtheorie. Das Unbewusste des Kinos*, In: Groß, Bernhard; Morsch, Thomas, *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer 2017, Online Access., Zugriff am 29.06.2017.

Reborn Puppen, http://www.focus.de/familie/psychologie/royal-baby-nachwuchs-vampire-verstorbene-kinder-gruselig-oder-ruehrend-diese-puppen-sehen-aus-wie-echte-babys_id_3873888.html, Zugriff am 25.07.2017 bzw. <http://amp.berliner-zeitung.de/berlin/bizarrer-trend--reborn-baby--taeuschend-echte-babys-fuer-kinderlose-3094582>, Zugriff am 15.08.2017.

Richter, Isabel, *Visual History als eine Geschichte des Todes. Fotografische Totenporträts im 19. Jahrhundert*, In: *Historische Anthropologie*, Vol. 18(2), Böhlau 2010, S. 191-219, (Online Ressource Vienna University Library, Download am 15.11.2016).

Rilke, Rainer Maria, *Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/von-kunst-dingen-818/26>, Zugriff am 12.06.2017.

Saussure, Ferdinand de, *Semiotik*, <http://www.psyalpha.net/biografien/ferdinand-de-saussure/ferdinand-de-saussure-langage-langue-parole-signifikant-signifikat-bedeutung>, Zugriff am 31.07.2017.

Filmverzeichnis

ANNABELLE (R: John R. Leonetti, USA 2014)

ANNABELLE 2 – CREATION (R: David F. Sandberg, USA 2017)

THE BOY (R: William Brent Bell, USA/CHN 2016)

BRIDE OF CHUCKY (R: Ronny Yu, USA 1998)

CHILD'S PLAY (R: Don Mancini, USA 1988)

CHUCKY 7 – CULT OF CHUCKY (R: Don Mancini, USA 2017)

DEAD OF NIGHT (R: Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer, USA 1945)

DEAD SILENCE (R: James Wan, USA 2007)

FRIDAY THE 13TH (R: Jean S. Cunningham, USA 1980)

HALLOWEEN (R: John Carpenter, USA 1978)

HERE WITH ME (R: Tim Burton, USA 2012)

MAGIC (R: Richard Attenborough, USA 1978)

MANNEQUIN (R: Michael Gottlieb, USA 1987)

PUPPET MASTER (R: Charles Band, USA 1989)

ROBERT (R: Andrew Jones, GB 2015)

SAW 8 – BECOME JIGSAW (R: The Spierig Brothers, USA 2017)

THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (R: Tobe Hooper, USA 1974)

Abbildungsnachweis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Die Einstellungsprotokolle „Opening Credits“, „Albtraum“, „Das ist Brahms“, „Es ist Brahms!“, „Finale“ sind via Screenshots der DVD *THE BOY* (R: William Brent Bell, capelight pictures/Koch Films GmbH 2016) entnommen.

Abb 1: Screenshot aus *MAGIC* (R: Richard Attenborough, DVD, Anchor Bay Entertainment 2012).

Abb 2: Screenshot aus *DEAD OF NIGHT* (R: Alberto Cavalcanti, DVD, Universal Pictures 2008).

Abb 3: Screenshot aus *DEAD SILENCE* (R: James Wan, DVD, Universal Pictures 2007).

Abb 4, 62, 81: Screenshots aus *ANNABELLE* (R: John R. Leonetti, DVD, Warner Bros Entertainment 2015).

Abb 5, 63, 82: Screenshots aus *ROBERT* (R: Andrew Jones, DVD, Daredo Distribution 2016).

Abb 6, 11, 14, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 61, 64, 65, 66, 73, 74, 75, 83: Screenshots aus *THE BOY* (R: William Brent Bell, DVD, capelight pictures/Koch Films GmbH 2016).

Abb 7, 80: Screenshots aus *CHILD'S PLAY* (R: Don Mancini, DVD, Metro-Goldwyn-Mayer 2013).

Abb 8: Blade aus *PUPPET MASTER*,
https://www.google.at/search?biw=1025&bih=473&tbm=isch&sa=1&q=puppet+master+puppen&og=puppet+master+puppen&gs_l=psy-ab.3...20940.23023.0.23217.16.10.0.0.0.324.1606.0j3j2j2.7.0...0...1.1.64.psy-ab..9.5.1113...0j0i67k1j0i19k1.NhYba3KPDsQ, Zugriff am 23.08.2017.

Abb 9: Michael aus *HALLOWEEN*,
[https://www.google.at/search?biw=1025&bih=473&tbm=isch&q=michael+meyer+halloween&sa=X&ved=0ahUKEwiX54eyne3VAhUBIVAKHbWBAYwQhyYIJQ#imgrc=Sxojk60NVQaRgM](https://www.google.at/search?biw=1025&bih=473&tbm=isch&q=michael+meyer+halloween&sa=X&ved=0ahUKEwiX54eyne3VAhUBIVAKHbWBAYwQhyYIJQ#imgrc=Sxojk60NVQaRgM;)., Zugriff am 23.08.2017.

Abb 10: Jason aus *FRIDAY THE 13TH*,
[https://www.google.at/search?biw=1025&bih=473&tbm=isch&sa=1&q=jason+friday+the+13th&og=jason+fri&gs_l=psy-ab.1.0.0l4.81057.82401.0.84316.9.9.0.0.0.239.1041.0j5j1.6.0...0...1.1.64.psy-ab..3.6.1039...0i67k1.NeODMHYiBec#imgrc=Vy0oVA0Pd_kEjM](https://www.google.at/search?biw=1025&bih=473&tbm=isch&sa=1&q=jason+friday+the+13th&og=jason+fri&gs_l=psy-ab.1.0.0l4.81057.82401.0.84316.9.9.0.0.0.239.1041.0j5j1.6.0...0...1.1.64.psy-ab..3.6.1039...0i67k1.NeODMHYiBec#imgrc=Vy0oVA0Pd_kEjM;)., Zugriff am 23.08.2017.

Abb 12: *MANNEQUIN*, <https://www.pinterest.at/pin/406098091384587210/>, Zugriff am 28.08.2017.

Abb 13: *HERE WITH ME*, <http://www.joblo.com/horror-movies/news/cool-horror-videos-tim-burton-directs-winona-ryder-in-the-killers-music-video>, Zugriff am 28.08.2017.

Abb 15, 78, 79: Collage für diese Arbeit zusammengestellt vom Verfasser.

Abb 16, 34, 60, 69, 76, 77: Lacan: Schema R, Scan aus: Lacan, Jacques, *Schriften II*, Wien: Turia + Kant 2015, S. 35.

Abb 17: Detail Puppenküche, vom Verfasser für diese Arbeit fotografiertes Detail einer Abbildung aus: Müller-Krumbach, Renate (unter Mitarbeit von Hannelore Henze), *Kleine heile Welt. Eine Kulturgeschichte der Puppenstube*, Leipzig: Edition Leipzig 1992, S. 119.

Abb 19: Die Puppen werden berührt, vom Verfasser für diese Arbeit fotografiertes Detail einer Abbildung aus: Müller-Krumbach, Renate (unter Mitarbeit von Hannelore Henze), *Kleine heile Welt. Eine Kulturgeschichte der Puppenstube*, Leipzig: Edition Leipzig 1992, S. 154.

Abb 21: Scan aus: Gorey, Edward, *The Gashlycrumb Tinies*, Orlando/Austin/New York/San Diego/London: Harcourt 1991, o.S.

Abb 44: Scan aus: Riefenbruch, Johan v.; Ebenezea K., *Die Guten, die Bösen und die Toten*, Berlin: Das wilde Dutzend 2010, S. 33.

Abb 56: Puppen, <http://www.lomography.de/magazine/82043-memento-mori-die-unheimliche-post-mortem-fotografie>, Zugriff am 25.07.2017.

Abb 57: Toter Junge im Matrosenanzug, <http://theboymovie.tumblr.com/backstory>, Zugriff am 01.08.2017.

Abb 59: Die neue Form der Post-mortem-Fotografie – Fragmente, Glieder, Teilaspekte, abrufbar unter <https://www.waz.de/staedte/bochum/bochumer-fotografiert-ehrenamtlich-verstorbene-saeuglinge-id211551457.html>, Zugriff am 18.08.2017.

Abb 67: Wiegenlied, http://www.free-notes.net/cgi-bin/noten_Song.pl?song=Wiegenlied&profile=null&lang=de, Zugriff am 11.07.2017.

Abb 68: Scan aus Krafft, Barbara [Hg.in], *Traumwelt der Puppen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung vom 06.12.1991 – 01.03.1992, München: Hirner 1991, S. 18.

Abb 70: Jason, <http://collider.com/new-friday-the-13th-movie-details/>, Zugriff am 30.08.2017.

Abb 71: Michael, <https://www.kino.de/film/halloween-die-nacht-des-grauens-1978/news/neuer-halloween-film-bekanntes-voe-datum/>, Zugriff am 30.08.2017.

Abb 72: Leatherface, [http://villains.wikia.com/wiki/Leatherface_\(original\)](http://villains.wikia.com/wiki/Leatherface_(original)), Zugriff am 30.08.2017.

Abstract

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, den Horrorfilm *THE BOY* (R: William Brent Bell, USA/CHN 2016) einer kulturtheoretischen Analyse zu unterziehen. Damit soll der titelgebenden Figur des Films, der unheimlichen Puppe *Brahms*, über den attraktiven Blick der genrespezifischen Sensationen hinaus eine kritische und konzentrierte Bedeutung zuteilwerden. Das bedeutet zunächst, den Begriff des filmischen Subgenres der Creepy-Dolls zu operationalisieren und die darin enthaltenen unterschiedlichen Puppenausprägungen film- wie kulturspezifisch zu definieren.

Die so verstandene erste Rahmung der unheimlichen Puppe verweist in ihrem Gehalt bereits auf die Notwendigkeit, einen übergeordneten und auch historischen Fokus auf die Puppe an sich und ihre verschiedenen Formen, Verwendungen und Bedeutungen zu legen. Die Figur der Puppe hat Geschichte und entbirgt Aspekte ihrer Tradition und erzieherischen/didaktischen Aufgabe über höchst destabilisierende Inszenierungen im Film *THE BOY*.

Indem sich die Analyse des Films auch theater-, film- und medienrelevant an den Teilbereichen des Raums, der Figur und des Spiels orientiert stellt diese Arbeit daran anschließend die Fragen, inwieweit der Raum (das Haus der unheimlichen Puppe) die Figur inszeniert und das Spiel der menschlichen Protagonistinnen und Protagonisten anleitet bzw wie sich diese Teilbereiche auch gegenseitig bedingen. Jedem Aspekt (Raum, Figur und Spiel) werden kulturtheoretische Auseinandersetzungen beigelegt, um tieferliegende Bedeutungen der filmischen Bilder in *THE BOY* anzuregen und herauszustellen.

Methodisch wird ebenjene Überlagerung aus Raum, Figur und Spiel mithilfe Jacques Lacans grundlegendem Theorem des Schemas R, als Folie zur Dekomposition platziert, zusammengehalten. Das Schema R begleitet jede Ausprägung der Analyse dieser Arbeit zur unheimlichen Puppe und reüssiert schließlich in der Erkenntnis der Bedeutung der Puppe *Brahms* im Film *THE BOY*. Die unheimliche Puppe ist neurotische Projektionsfläche, begreifbare Ummantelung traumatischer, unsagbarer Leerstellen und verschobene wie auch ausgelagerte Verantwortung allzu verständlicher menschlicher Unzulänglichkeiten und Verfehlungen. Sie verweist aber auch auf jenen Spalt der Differenz zwischen Erkenntnis und Begehren, welcher unerkannt, also unheimlich bleiben muss, damit sich die erstarrte Chimäre der Puppe nicht als Introjekt in die Konstruktion des Selbst tödlich einnisten kann.