

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN  
FB PHILOSOPHIE UND GEISTESWISSENSCHAFTEN  
FILMWISSENSCHAFT

– Bachelorarbeit –

DATUM DER ANMELDUNG: 06.12.2022

PRÜFUNGSLEISTUNG: Bachelorarbeit (Bachelor of Arts, B.A.)

BEARBEITUNGSZEIT: 12 Wochen

## Horror als affektrhetorisches Ausdrucksmittel einer Trauma- und Trauerbewältigung in *1408* (2007)

---

– Analyse einiger Inszenierungsstrategien und Affekt-  
dramaturgien als filmische Metapher („Cinematic Metaphor“) der  
Bewältigung eines traumatischen Verlustgefühls –

Verfasser: Arthur Würzebesser

PRÜFER (Betreuer): Jun.-Prof. Dr. Matthias Grotkopp

PRÜFER: Jun.-Prof. Dr. Jan-Hendrik Bakels

INSTITUTSADRESSE: Grunewaldstraße 35, Raum 126 (Anbau), 12165 Berlin

– Benotung: 1,1 –

ABGABETERMIN: 16. Januar 2023

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung .....	1
2	Eine ‚Wiederkehr des Verdrängten‘ – Theoretische Überlegungen zum Zusammenhang von Horror, Trauma und Film .....	5
	2.1. Horrorfilmtheorie – Einige Grundgedanken .....	6
	2.2. Trauma im (Horror-)Film.....	8
3	Zur ‚Cinematic Metaphor‘ als filmanalytischem Konzept.....	12
	3.1. Theoretische Vorbestimmungen .....	12
	3.2. Konsequenzen für die Filmanalyse .....	14
	3.3. Zur Methodologie der ‚Cinematic Metaphor‘ .....	16
	3.4. Kritische Betrachtungen – Eine andere Perspektivierung.....	17
4	Zwischen Verdrängung und Konfrontation – Analytische Betrachtungen .....	19
	4.1. Struktur der dramaturgischen Segmente .....	19
	4.2. Affektdramaturgie und Ausdrucksbewegungseinheiten innerhalb der ‚Zimmersequenz‘ (TC 00:26:36-01:31:48) .....	20
	4.3. Szenenanalyse – Letzte Begegnung mit Katie und finale Konfrontation mit ihrem Tod.....	24
5	Die Erfahrbarkeit des Unmöglich-Repräsentierbaren .....	31
6	Anhang .....	34
	6.1. Visualisierungen.....	34
	6.2. Einstellungsprotokoll .....	34
7	Literaturverzeichnis.....	35
8	Filmverzeichnis .....	36
9	Abbildungsverzeichnis .....	36

# 1 Einleitung

„Maybe I’m not real. Maybe I’m just having a nightmare. An incredibly vivid, lucid nightmare.“<sup>1</sup>

Mike Enslin ist Schriftsteller und lebt in Los Angeles. Seit dem Tod seiner Tochter Katie Enslin und der darauffolgenden Trennung von seiner Frau Lily Enslin reist er mit seinem Audiorekorder als einzigem Begleiter an düstere Lokalitäten und geht dort angeblich paranormalen Erscheinungen auf den Grund, um anschließend Bücher über seine Erlebnisse zu veröffentlichen. Es ist ihm seither noch nie gelungen, einem tatsächlich paranormalen Phänomen beizuwohnen. Unter anderem deshalb schließt Mike auch ein Leben nach dem Tod aus.

Eines Tages erhält er eine ominöse Postkarte mit einem Foto des fiktiven ‚Dolphin Hotels‘ in New York – der Stadt, in der er einst mit seiner Familie lebte – sowie der bedrohlichen Aufschrift „Don’t Enter 1408“. Schon bald findet Enslin heraus, dass es sich bei 1408 um ein Hotelzimmer handelt, in dem etliche Gäste einen entsetzlichen Tod erlitten haben. Aus diesem Grund wird das Zimmer auch nicht länger an Gäste vermietet. Enslin sieht sich jedoch ob seines beruflichen Bestrebens nahezu dazu verpflichtet, eine Nacht in diesem Zimmer zu verbringen, und nach einigen Hürden – darunter auch ein Gespräch, beinahe Streit, mit dem Hotelmanager Gerald Olin, in dem Enslin unter anderem auch von der tatsächlichen Anzahl der Toten in 1408 erfährt, die sich auf 56 beläuft – wird ihm schließlich Zutritt zu 1408 gewährt.

Dort angekommen mutet das Hotelzimmer anfangs noch harmlos und vertraut an, doch schon bald kommt es zu ersten ‚Überraschungen‘, als beispielsweise plötzlich der Radiowecker neben dem Bett anspringt und „We’ve Only Just Begun“ von den *Carpenters* in voller Lautstärke ertönt. Die Erscheinungen nehmen in ihrer Häufigkeit und Intensität zu, bis Enslin sich entschließt, 1408 zu verlassen.

Bei seinem Fluchtversuch muss er allerdings feststellen, dass sich die Tür zum Hotelflur nicht mehr öffnen lässt und er in 1408 gefangen ist. Inzwischen zeigt der Radiowecker einen Countdown von sechzig Minuten an, der bereits herunterzählt.

Es folgen nun weitere furchteinflößende Geschehnisse, während derer zunehmend offenbar wird, dass Enslin seine Tochter Katie aufgrund einer tödlichen Krankheit verloren hat und sich daraufhin von seiner Frau Lily getrennt hat.<sup>2</sup> Darunter fällt auch ein längerer Abschnitt, in dem es so scheint, als sei Enslin 1408 entkommen, was sich aber schon bald als Trugbild erweist.

---

<sup>1</sup> Zitat aus *1408* von Mike Enslin bei TC 00:51:30.

<sup>2</sup> Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, auf jedes einzelne Detail einzugehen, das Enslin in 1408 erlebt. Entsprechend werde ich es bei dieser abkürzenden Beschreibung belassen müssen.

Nach Ablauf des Countdowns auf dem Radiowecker muss Enslin feststellen, dass er in einer scheinbar unendlichen Wiederholung der sechzig Minuten in 1408 feststeckt, in welcher er unaufhörlich den Verlust seiner Tochter Katie durchleben muss und deren einziger Ausweg sein Suizid ist. Er entschließt sich daraufhin, das Hotelzimmer in Brand zu setzen, was letztlich zu seiner Rettung führt.

Nachdem Enslin aus dem Krankenhaus entlassen wurde, befindet er sich schließlich mit seiner Frau Lily in ihrer Wohnung in New York – am Schreibtisch sitzend, seinen neuen Roman fertigstellend. Sie fordert ihn dazu auf, seine Sachen, die er in 1408 bei sich trug, wegzuworfen. Dabei fällt ihm unter anderem auch sein Rekorder in die Hände, den er behalten möchte. Als er anschließend durch die Aufzeichnungen spult, die er in 1408 gemacht hat, wird plötzlich Katies Stimme hörbar, die ihm in 1408 begegnet ist. Lily lässt fassungslos eine Kiste fallen.

Der Film endet mit einem tiefsinnigen Blick Enslins zu seiner Frau.

In etwa so ließe sich die Handlung des 2007 erschienenen US-amerikanischen Horrorfilms *1408*<sup>3</sup> von Mikael Håfström zusammenfassen.

Der Film basiert auf der gleichnamigen Kurzgeschichte von Stephen King aus dem Band *Everything's Eventual* von 2002. Kelly Grant hat *1408* in *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* wie folgt rezensiert: „*1408* is, for the first hour at least, a gripping and unnerving viewing experience which provides a couple of good scares and an intriguing, if somewhat that less original, premise.“<sup>4</sup> Mit ebenjener ‚Prämisse‘ ist eine bestimmte Entwicklung der zu dieser Zeit erschienenen Horrorfilme angesprochen, die eine Tendenz aufzeigen, den Ausweg aus dem Grauen in einer persönlichen Auseinandersetzung mit den eigenen – häufig in der Vergangenheit liegenden – Abgründen ihrer Protagonisten darzustellen. Dies macht Grant nun auch *1408* zum Vorwurf: „After a while, then, the film basically becomes one of those typically Hollywood big-budget morality tales in which great personal trial is the only way to come to terms with terms with [sic] immense grief (the Puritans have a lot to answer for).“<sup>5</sup>

Grants Kritik zum Anlass nehmend, würde ich entgegen ihrer Beurteilung von *1408* als ‚Moralgeschichte‘ vielmehr behaupten, dass in der Gestaltung des Films die persönliche Ebene des Protagonisten von Anfang an mit den schaurigen Geschehnissen, die der Film erfahrbar macht, verbunden ist.

---

<sup>3</sup> Der Titel des Films wird nachfolgend zur Kenntlichkeit kursiv abgebildet. Die gängige Darstellungsweise in Kapitälchen verhindert eine erkennbare Hervorhebung, da Zahlen von dieser Schreibweise nicht beeinflusst werden. Der deutsche Titel des Films lautet ZIMMER 1408.

<sup>4</sup> Kelly Grant (2007): „1408“. In: *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*. Dublin, Ireland: Dara Downey (General Editor), S. 116.

<sup>5</sup> Ebd. S. 117.

Darauf aufbauend lautet die These meiner Untersuchung, dass *1408*, affektrhetorisch den Modalitäten eines klassischen Horrorfilms entsprechend, subtil die Erfahrung eines traumatischen Trauer- und Verlustprozesses als audiovisuelle Metapher verhandelt.

Die Fragestellung, der meine Arbeit nachgeht, lässt sich entsprechend wie folgt formulieren: Inwiefern gestaltet *1408* mittels bestimmter Affektdramaturgien und Inszenierungsstrategien, die unter anderem dem Horrorgenre zuzuschreiben sind, die ästhetische Erfahrung der Wiederkehr eines verdrängten Trauer- und Verlustprozesses?

Um sich dieser komplexen Frage nun anzunähern, werde ich zunächst einen kurzen Überblick über einige zentrale theoretische Einsichten geben, die mit den Thematiken dieser Arbeit in engerer Beziehung stehen. Ich beziehe mich dabei auf Theorien zum Horrorgenre, dem Horrorfilm sowie dem Zusammenhang von Trauma und Film; womit jeweils eigene Forschungsfelder angesprochen sind, die allerdings – wie sich zeigen wird – nicht gänzlich unabhängig voneinander zu verstehen sind.

Daran anschließend werde ich das filmanalytische Konzept der ‚Cinematic Metaphor‘ erläutern, das von der Sprachwissenschaftlerin Cornelia Müller und dem Filmwissenschaftler Hermann Kappelhoff im Anschluss an das Forschungsprojekt *Languages of Emotion* an der Freien Universität Berlin entwickelt und dargelegt wurde. Nach einer kurzen theoretischen Herleitung des Konzepts werde ich die spezielle filmanalytische Vorgehensweise und die damit zusammenhängende Methodologie skizzieren, die sich aus den theoretischen Überlegungen ergibt. Zudem werde ich jedoch auch eine kritische Position erwähnen, die sich von einem anderen Blickwinkel aus der Frage nach audiovisuellen Metaphern annähert.

Es sei angemerkt, dass bei allen theoretischen Darlegungen selbstredend eine Auswahl getroffen werden musste und die Darstellung keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Vielmehr soll sie als fruchtbare theoretische Grundlage für die nachfolgende Analyse dienen.

Jene wird anschließend in drei Schritten vorgehen, die sich – wie von Müller und Kappelhoff vorgeschlagen<sup>6</sup> – mit jeweils unterschiedlichen Ebenen (‚Level‘) des Films auseinandersetzen. Zunächst soll auf einer oberflächlichen Ebene (‚Macro Level‘) die grobe Struktur des Films dargestellt werden. Die nächste Ebene (‚Meso Level‘) untersucht die genauere Struktur der einzelnen Ausdrucksbewegungen<sup>7</sup> innerhalb der Sequenz, in welcher der Protagonist Mike Enslin sich in dem Hotelzimmer befindet und die aus diesem Grund von mir als ‚Zimmersequenz‘ betitelt wurde. Dabei ist vor allem von Interesse, ob und – falls ja – welche

---

<sup>6</sup> Vgl. Cornelia Müller und Hermann Kappelhoff (2018): *Cinematic Metaphor: Experience – Affectivity – Temporality*. De Gruyter: Berlin, Boston, u.a. S. 230f.

<sup>7</sup> Auf diesen Begriff wird in dem Abschnitt zur Erläuterung des Konzepts der ‚Cinematic Metaphor‘ erklärend eingegangen.

wiederkehrenden affektdramaturgischen Strukturen erkennbar werden.<sup>8</sup> In einem letzten Schritt werde ich schließlich eine einzelne Szene im Detail betrachten und versuchen, die Entfaltung der audiovisuellen Metapher anhand dieser Szene exemplarisch zu fassen. Ich habe diese spezifische Szene ausgewählt, da die audiovisuelle Metapher, die *1408* gestaltet, in dieser Szene meiner Ansicht nach am deutlichsten zum Tragen kommt.<sup>9</sup>

Allerdings sei in Bezug auf die Analyse angemerkt, dass der Film seine Metaphorik über den gesamten Zeitraum hinweg aufbaut und verfeinert. Jene ist in ihrer Komplexität erst in der Erfahrung des Films nachzuempfinden und entsprechend schwer auf eine einzelne Szene reduzierbar. Nicht zuletzt deshalb habe ich mich für eben dieses mehrschichtige analytische Vorgehen entschieden.

In einem abschließenden Resümee werde ich schließlich die aus der Analyse gewonnenen Erkenntnisse als Antwort auf die Fragestellung dieser Arbeit zum einen zusammenfassend mit den theoretischen Erläuterungen abgleichen, um zum anderen die These dieser Arbeit auf ihre Gültigkeit hin zu überprüfen und – sofern möglich – als Ansatzpunkt für weitere analytische Untersuchungen anzubieten.

---

<sup>8</sup> Für diese ersten beiden Ebenen habe ich zur Visualisierung mithilfe der Open Source Software *Advene* (Verfügbarkeit und weitere Informationen unter: <http://www.advene.org>) zwei Annotationsdiagramme erstellt, die eine vereinfachte Übersicht der jeweiligen Struktur ermöglichen sollen. Siehe hierzu: Visualisierungen<sup>A-D</sup> im Anhang dieser Arbeit.

<sup>9</sup> Als Hilfsmittel zur Analyse habe ich hierzu überdies ein Einstellungsprotokoll angefertigt, in dem die beschriebenen Inszenierungsstrategien nochmals nachvollzogen werden können. Siehe hierzu: Einstellungsprotokoll auf den Seiten I-XIII im Anhang dieser Arbeit.

## 2 Eine ‚Wiederkehr des Verdrängten‘ – Theoretische Überlegungen zum Zusammenhang von Horror, Trauma und Film

„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.“<sup>10</sup>

Mit der Fragestellung dieser Arbeit ist ein ganzer Komplex an Thematiken angesprochen, denen jeweils eigene Forschungsfelder gewidmet sind und deren umfassende Darstellung eine vermutlich lebenslange – wenn überhaupt zu bewältigende – Aufgabe bedeuten würde.

Nichtsdestotrotz erscheint ein grober theoretischer Überblick über die unterschiedlichen und in Hinblick auf das Thema dieser Arbeit doch verwandten Bereiche unumgänglich, um sich der Fragestellung anzunähern. Nachfolgend sollen deshalb einige zentrale Einsichten aus theoretischen Überlegungen zum Horrorgenre, seine Beziehung zum Medium Film und den Darstellungsmöglichkeiten von Traumata nachvollzogen werden, die für die Fragestellung dieser Arbeit erhellend erscheinen.

Zum Einstieg sei in aller, der Untersuchung nicht gerecht werdender Kürze, auf Sigmund Freuds eingangs anzitierte Ausführungen zur Erläuterung des Phänomens „Das Unheimliche“ eingegangen. Für Freud stellt das Unheimliche eine interessante Doppelbesetzung von etwas Äußerem als etwas einerseits Bekanntes/Heimeliges und andererseits aber auch (verdrängtes) Fremdes/Unheimliches dar:

„Hier ist nun der Platz für zwei Bemerkungen, in denen ich den wesentlichen Inhalt dieser kleinen Untersuchung niederlegen möchte. Erstens, wenn die psychoanalytische Theorie in der Behauptung recht hat, daß [!] jeder Affekt einer Gefühlsregung, gleichgültig von welcher Art, durch die Verdrängung in Angst verwandelt wird, so muß [!] es unter den Fällen des Ängstlichen eine Gruppe geben, in der sich zeigen läßt [!], daß [!] dies Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist. Diese Art des Ängstlichen wäre eben das Unheimliche [...]. Zweitens, [...] daß [!] der Sprachgebrauch das Heimliche in seinen Gegensatz, das Unheimliche übergehen läßt [!] [...] [diese Auslassung im Original; Anm. AW], denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß [!] der Verdrängung entfremdet worden ist.“

Dieser Gedanke, dass etwas zuvor Verdrängtes in einer bestimmten Form wieder zutage treten kann und durch die daraus resultierende eigenartige Vertrautheit eine unheimliche Wirkung generiert, sollte weiterhin mitbedacht werden. Überdies erscheint interessant, dass Freud als ein zentrales Beispiel einer solchen Wirkung das der Unheimlichkeit der „Wiederkehr der Toten“ anführt.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Sigmund Freud (2021 [Orig. 1919]): *Das Unheimliche*. Reclam: Stuttgart, S. 43.

<sup>11</sup> Vgl. Ebd. S. 37ff.

Ein letzter Punkt sei noch erwähnt, den Freud in Bezug auf die Rolle der Fiktion macht, die eine unheimliche Wirkung generiert, und der ebenfalls bei den weiteren Ausführungen mitgedacht werden sollte: Die Fiktion (Freud spricht in erster Linie von ‚Dichtung‘) ermögliche einen anderen Zugang zu dem Unheimlichen als reale Erfahrungen.<sup>12</sup>

## 2.1. Horrorfilmtheorie – Einige Grundgedanken

Die Einsicht, dass sich psychoanalytische Ansätze – darunter auch Freuds Theorien – für das Verständnis der Wirkungsweisen von Horrorfilmen fruchtbar machen lassen, ist nicht neu: Chris Dumas hat dem Konnex dieser beiden Gegenstände ein ganzes Essay gewidmet.<sup>13</sup> Für ihn stünden Horrorfilme in einer Beziehung zu bestimmten, häufig wiederkehrenden Themen wie „parents and children, sex and blood, secrets from the past, loss, repetition, trauma, death.“<sup>14</sup> Zudem greift er die von Freud dem Unheimlichen zugeschriebene Wirkungsweise einer ‚Wiederkehr des Verdrängten‘ auf und beschreibt sie mit seinen eigenen Worten: „Like an old sandwich in the refrigerator (or a corpse buried in a backyard garden), repressed feelings or memories will eventually cause unusual occurrences in other places, and the more extreme the memory or trauma, the more noticeable the effects.“<sup>15</sup>

Diese Parallelität von Trauma und Horror konstatiert auch Bruce F. Kawin: „The material is awful, a nightmare no one wants to come true.“ Und weiter: „It can explore forbidden aspects of human psychology.“<sup>16</sup> Dem Horrorfilm wohne somit eine nicht zu unterschätzende Kraft inne: Die Möglichkeit eines Zugangs zu Themen und Bereichen, die anderweitig wenig oder gar nicht adressiert werden könnten. Erneut Kawin: „Above all, the horror film provides a way to conceptualize, give a shape to and deal with the evil and frightening. Some fears may be potential, lying dormant until a horror film arouses them; [...]“<sup>17</sup>

Die Angst, die ein Horrorfilm evoziere, ist für Kawin immer konzentriert und personifiziert durch einen irgendwie gearteten Antagonisten (beispielweise ein Monster), der ebenjene Angst verkörpere.<sup>18</sup> Auch Harry M. Benshoff spricht der Rolle des Monsters auf einer grundsätzlichen Ebene eine stellvertretende Wirksamkeit zu, die bereits eine Bezüglichkeit auf das später thematisierte Mittel der Metapher erkennen lässt: „[...] monsters are and always have been potent

---

<sup>12</sup> Vgl. Ebd. S. 49.

<sup>13</sup> Chris Dumas: „Horror and Psychoanalysis – An Introductory Primer“. In: Harry M. Benshoff (Hg.): *A Companion to the Horror Film*, Wiley Blackwell: Chichester, West Sussex; Malden, MA 2014, S. 21-37.

<sup>14</sup> Vgl. Ebd. S. 21.

<sup>15</sup> Ebd. S. 28.

<sup>16</sup> Bruce F. Kawin (2012): *Horror and the Horror Film*. Anthem Press: London, S. 2.

<sup>17</sup> Ebd. S. 3. Siehe auch S. 5.

<sup>18</sup> Vgl. Ebd. S. 5.

metaphors for just about any and all aspects of human experience.“<sup>19</sup> Dabei kommt dem sichtbaren und dem nicht-sichtbaren ‚Bösen‘ für Kawin eine gleichwertige Bedeutung zu, indem er das Potenzial des ‚suggestiven Horrors‘ betont.<sup>20</sup> Dieser Punkt erscheint in Bezug auf den vorgeblichen ‚Antagonisten‘ in *1408* – das Hotelzimmer selbst – bedeutsam, da sich jenes Kawins Kategorisierung folgend am ehesten als „Nameless Force[s]“<sup>21</sup> unter der Gruppe der „Supernatural Monsters“<sup>22</sup> bezeichnen ließe. Kawin spricht jener ‚Nameless Force‘ nun eine selbst für das Genre subversive Qualität zu: „The nameless can stand at or lead to the expressive limit of the genre, a limit not easily transgressed.“<sup>23</sup>

Horror bediene sich entsprechend häufig übersteigerter und imaginiertes Formen von allseitigen Grausamkeiten, um mit ihnen Ängste der ‚realen Welt‘ abzubilden:

„But actual horror can be a component of fictional horror by reference or implication [...], and this is a concept horror often evokes; we may relate what we see on the screen to what we know of real horror, and start running through our fears of the real world even while we are immersed in the monstrous and the impossible.“

Eine weitere zentrale und einflussreiche Horrorfilmtheorie, welche die Idee einer ‚Wiederkehr des Verdrängten‘ im Grunde soziologisch anwendet, wurde von dem Autor und Filmkritiker Robin Wood entwickelt. Er begreift Horrorfilme entsprechend als logische kulturelle Konsequenz mehrerer gesellschaftlicher Unterdrückungs- bzw. Verdrängungsmechanismen: „It becomes easy, if this [gemeint ist eine geteilte gesellschaftliche Wahrnehmung von Filmschaffenden und -rezipierenden; Anm. AW] is granted, to offer a simple definition of horror films: they are our collective nightmares.“<sup>24</sup> Woods zentrale These formuliert er wie folgt: „[...] central to it [the horror film; Anm. AW] is the actual dramatization of the dual concept of the repressed/the Other, in the figure of the Monster.“<sup>25</sup> Das eigentlich Grausame an Horrorfilmen lässt sich diesem Gedanken entsprechend immer nur als ein ‚Negativ‘ der vorherrschenden gesellschaftlichen Regeln und Normen verstehen:

„One might say that the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilization represses or oppresses, its reemergence dramatized, as in our nightmares, as an object of horror, a matter for terror, and the happy ending (when it exists) typically signifying the restoration of repression.“<sup>26</sup>

---

<sup>19</sup> Harry M. Benshoff: „Preface“. In: ders. (Hg.): *A Companion to the Horror Film*, Wiley Blackwell: Chichester, West Sussex; Malden, MA 2014, S. xiii.

<sup>20</sup> Kawin 2012, S. 7.

<sup>21</sup> Ebd. S. 141.

<sup>22</sup> Ebd. S. 91-151.

<sup>23</sup> Ebd. S. 141.

<sup>24</sup> Robin Wood (1986): *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Columbia University Press: New York, S. 78. Für eine kurze Zusammenfassung von Woods Ansätzen siehe auch: Dumas 2014, S. 30f.

<sup>25</sup> Wood 1986, S. 75.

<sup>26</sup> Ebd.

Die daraus resultierende „*Basic Formula* [Hervorhebung im Original]“ des Horrorfilms lautet für Wood entsprechend: „normality [hiermit bezieht er sich dezidiert auf die prädominanten gesellschaftlichen Normen; Anm. AW] is threatened by the Monster.“<sup>27</sup>

Zudem glaubt Wood zu erkennen, dass alle seit den sechziger Jahren aufkeimenden Sujets der Horrorfilme um die ‚Familie‘ als „single unifying master figure“ zirkulieren.<sup>28</sup>

Woods soweit dargelegter Perspektive auf Horrorfilme entsprechend, kommt er nach einer Gegenüberstellung zweier unterschiedlich gelagerter Horrorfilme der siebziger Jahre zu einer fast schon lähmenden Zeitdiagnose:

„it [die zunehmende Popularität von radikalen und destruktiven Horrorfilmen; Anm. AW] expresses, with unique force and intensity, at least one important aspect of what the horror film has come to signify – the sense of a civilization condemning itself, through its popular culture, to ultimate disintegration, and ambivalently (with the simultaneous horror/wish-fulfillment of nightmare) celebrating the fact.“<sup>29</sup>

## 2.2. Trauma im (Horror-)Film

In der Einleitung ihres Sammelbands „*The Horrors of Trauma in Cinema*“ bezeichnen Michael Elm, Kobi Kabalek und Julia B. Köhne unter Rekurs auf den einflussreichen Filmtheoretiker Siegfried Kracauer das Medium Film als Mittel zur ‚Bändigung‘ oder buchstäblichen ‚Rahmung‘ des Grausamen: „As such, film is a powerful and liberating media because it allows us to ‘incorporate’ unsighted horrific scenes in our memory, to ‘behead’ or distort the horror it mirrors, and to influence the discourse about violent events in real life.“<sup>30</sup> Es sei an dieser Stelle allerdings angemerkt, dass sich Elm/Kabalek/Köhne in ihrem Sammelband in erster Linie auf historische und soziale Traumata beziehen, und damit weniger auf individualpsychologische. Dennoch haben Filme nach Elm/Kabalek/Köhne die Möglichkeit, traumatische Ereignisse künstlerisch zu verarbeiten, beispielweise „by use of flashback structures, [...] leading to so-called “backstory wounds” (Michaela Krützen); the bending, shortening, or destabilization of the intra-filmic timeline; traumatic iconographies; sounds that allegorize the past, etc.“<sup>31</sup> Elm/Kabalek/Köhne gehen sogar so weit, ein grundlegend dialektisches und auch historisches Verhältnis von Trauma(forschung) und Film(theorie) zu behaupten.<sup>32</sup> Entsprechend sei Film das geeignetste Medium zur Repräsentation von Traumata – ein Argument, das in seiner Formulierung an die bereits zitierte Horrorfilmtheorie Robin Woods erinnert:

---

<sup>27</sup> Ebd. S. 78.

<sup>28</sup> Vgl. Ebd. S. 83-86.

<sup>29</sup> Ebd. S. 94.

<sup>30</sup> Michael Elm; Kobi Kabalek und Julia B. Köhne: „Introduction – The Horrors of Trauma in Cinema“. In: dies. (Hg.): *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, Cambridge Scholars Publisher: Newcastle-upon-Tyne 2014, S. 2.

<sup>31</sup> Vgl. Ebd. S. 5.

<sup>32</sup> Vgl. Ebd. S. 5, 8.

„Film can render otherwise hidden traumatic wounds visible and perceptible, and therefore debatable and negotiable. Film is capable of visualizing ‘traumata’ because it can most effectively depict irregularities and anachronisms. Film can transport images repressed or denied by the social body, forgotten iconologies and intense flashbacks intruding upon the consciousness back into the social discourse – albeit in an alienated manner.“<sup>33</sup>

Dies liege vor allem an dem, was von Elm/Kabalek/Köhne als ‚film language‘ bezeichnet wird: Die besondere Qualität von Filmen, mittels der ihm eigenen Ausdrucksmittel spezifische Affekte und Eindrücke wiederzugeben und hervorzurufen.<sup>34</sup> Allerdings sei auch das Medium Film nicht vollends in der Lage, traumatische Erfahrungen einzufangen, komme dem aber am nächsten.<sup>35</sup> Dennoch verarbeite Film traumatische Ereignisse in einer Weise, die gesellschaftlich angenommen werden könne und sogar einen kulturellen Wert darstelle.<sup>36</sup> Der ‚Antrieb‘ von filmischen Darstellungen als Brücke über den zu überwindenden „traumatic abyss“ – hervorgerufen durch das Trauma selbst – sei ein Oszillieren zwischen Anziehung und Abneigung in Bezug auf das Trauma.<sup>37</sup>

Bereits ein Jahr vor dem hier zitierten Sammelband hat Julia B. Köhne – eine der drei Herausgeber\*innen – selbst einen Sammelband mit dem Titel „Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren“ herausgegeben, in dem sie sich ebenfalls auf historische soziale Traumata bezieht. Schon in der Einleitung dieses Bandes betont sie die besondere Beziehung des Mediums Film zu Traumata, führt allerdings weitere Argumente hierfür ins Feld: Für sie könne Film ob seiner spezifischen Medialität am ehesten das wiedergeben, was Köhne als ‚traumatische Zeitform‘ bezeichnet, also eine „besondere zeitliche Struktur der Nachträglichkeit, Latenz, Indexikalität und Wiederholung.“<sup>38</sup> Mittels ebenjener filmischen Medialität ließe sich die durch das Trauma verursachte Diskontinuität erfahrbar machen: „Es gibt eine intrinsische Verbindung zwischen filmischer Erzählweise und Trauma; Film kann dort beginnen, wo traumatisch bedingte Nicht-Repräsentierbarkeit und Unzugänglichkeit vorherrschen.“<sup>39</sup> Dies sei ein dem Film eigenes Charakteristikum.<sup>40</sup>

Film fülle also den Ort eines Vakuums mit imaginierten Bildern, wobei ebenjene Bilder – dem Trauma entsprechend – nicht selten übernatürlich oder furchteinflößend sein können:

„Um die Leerstellen der Verdrängung herum tauchen in der Psyche Traumbilder, Pseudo- oder Deck-  
erinnerungen und Geistererscheinungen auf. [...] Die bilderferne Leere scheint auf einer anderen Ebene

---

<sup>33</sup> Ebd. S. 9.

<sup>34</sup> Vgl. Ebd. S. 10.

<sup>35</sup> Vgl. Ebd. Siehe auch: Julia B. Köhne: „Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen“. In: dies. (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Kulturverlag Kadmos: Berlin 2012, S. 14.

<sup>36</sup> Vgl. Elm; Kabalek und Köhne 2014, S. 10.

<sup>37</sup> Vgl. Ebd. S. 11.

<sup>38</sup> Köhne 2012, S. 9.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Vgl. u.a. Abschnitt „Temporalität“, S. 14f. sowie S. 21f.

also eine mannigfaltige Bildproduktion zu entfachen. [...] Der filmische Bebilderungsprozess sucht psychische Bildarten, wie Flashbacks, Alpträume, Heimsuchungen oder Halluzinationen, nachzustellen und kommunizierbar zu machen.“<sup>41</sup>

Köhne spricht manchen Filmen sogar ein „fiktional[e]s] Heilungsversprechen“ zu, welches unter anderem auch in einer Restabilisierung eines Subjekts oder Kollektivs nach einem traumatischen Ereignis bestünde.<sup>42</sup>

Allerdings bleibe es dem Film – wie auch der traumatisierten Person selbst – letztendlich verwehrt, eine traumatische Erfahrung tatsächlich zu rekonstruieren. Ebenjener Umstand bringe die „Traumazentrierte Filmsprache“ überhaupt erst hervor.<sup>43</sup> Dennoch reproduzieren selbst technisch-mediale Funktionsweisen des Mediums Film in einer Weise den Prozess der Traumatisierung, wie Köhne poetisch formuliert: „Das anfangs ›leere‹ und ›stumme‹ Trägermaterial wird durch Belichtung penetriert; digitale Bytes werden dem Träger eingeschrieben. Dies entspricht strukturell betrachtet einer Gravur, Verletzung, Traumatisierung, der ›unbefleckten‹ Integrität des Trägergewebes.“<sup>44</sup>

In der Tat kommt diese Beschreibung der psychoanalytischen Definition von ‚Trauma‘ von Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, denen ich auch mein Verständnis des Begriffs für diese Arbeit entlehne, sehr nahe: „trauma is an “event in the subject’s life defined by its intensity, by the subject’s incapacity to respond adequately to it, and by the upheaval and long-lasting effects that it brings about in the psychical organisation.”“<sup>45</sup>

Kelly Hurley beschreibt daran anschließend die Schwierigkeit, wenn nicht gar Unmöglichkeit einer akkuraten Repräsentation von Trauma in künstlerischen Ausdrucksformen.<sup>46</sup> Entsprechend sei es wirkungsvoller, anstelle von Bemühungen um ein möglichst präzises Abbild eines traumatischen Geschehnisses, die Wirkungsweisen und Mechanismen einer traumatischen Erfahrung selbst in der Darstellungsweise und Struktur widerzuspiegeln: „The most faithful accounts of traumatic experiences, perversely, can be rendered only by means of narrative breaks and refusals, hyperbole and other modes of distortion, and displacement at one or more

---

<sup>41</sup> Köhne 2012, S. 9f.

<sup>42</sup> Vgl. Ebd. S. 10f. In dem Zuge erwähnt Köhne auch den Umstand, dass einige psychotherapeutische Strategien auf filmische Dispositive rekurrieren: „Diese Ansätze nutzen systemisch-imaginative Methoden, bei denen Repräsentationssysteme, Metaphern und Beziehungsmatrizen einer Person im Mittelpunkt stehen. Sie öffnen sich gegenüber Vokabeln und Konzepten aus dem filmischen Bereich so weit, dass filmische Erzählweisen und Bildästhetiken zum Ausgangspunkt für die therapeutische Anordnung werden.“ (S. 20).

<sup>43</sup> Vgl. Ebd. S. 14.

<sup>44</sup> Ebd. S. 25.

<sup>45</sup> Laplanche und Pontalis, zit. nach Kelly Hurley (2021): „Trauma and Horror: Anguish and Transfiguration“. In: *English Language Notes*. Vol. 59(2), S. 1. Zu dem Begriff ‚Trauma‘ und seiner Definition siehe auch: Elm; Kabalek und Köhne 2014, S. 4 sowie Köhne 2012, S. 8f.

<sup>46</sup> Vgl. Hurley 2021, S. 1. Siehe hierzu auch: Köhne 2012, S. 12.

removes.“<sup>47</sup> Das geeignetste Genre oder der geeignetste Ausdrucksmodus zur Wiedergabe von traumatischen Erfahrungen sei laut Hurley das des Horrors, womit sich gewissermaßen ein Bogen zum Beginn dieses Kapitels zurück spannen lässt: „The genre [Horror; Anm. AW] is a savage one, hardly a diagnostician. It sets out cause and effect and aftereffect of traumatic experience but seldom offers anything in the way of a cure.“<sup>48</sup>

Abschließend sei noch auf eine relativ junge, meiner Untersuchung sehr verwandten Arbeit von Lorena Jaques Oliveira dos Santos eingegangen, die Trauma-Repräsentationen in psychologischen Horrorfilmen mithilfe des erzähltheoretischen Mittels der Fokalisierung untersucht hat.<sup>49</sup> ‚Psychologischer Horror‘ meint dabei ‚horror based on characters’ emotions and beliefs, but mainly fears‘,<sup>50</sup> wie dos Santos unter Rekurs auf Emilia Wendykowska konstatiert. Weiterhin macht dos Santos für die Analyse das ursprünglich aus der Literaturwissenschaft stammende, von Gérard Genette entwickelte Konzept der Fokalisierung für die Analyse fruchtbar: „A concept that defines narrative told through a focused point of view of short narrative distance.“<sup>51</sup>. Das Ziel dabei sei, „to internalise the story the way the focaliser experiences it,“ wodurch auch die Identifikation der Zuschauer\*innen mit den Figuren des Films intensiviert werde.<sup>52</sup>

Dos Santos analysiert in ihrer Arbeit drei unterschiedliche psychologische Horrorfilme in Bezug auf die jeweilige Darstellungsweise der Traumata, welche die jeweiligen Protagonist\*innen erlitten haben. Als auffälligste Inszenierungsmittel nennt sie „audiovisual hallucinations, soundtrack that varied between a suspenseful score and silence/ambience, thematic/emotive lighting, and disorienting proximate or direct inside view-based photography and editing.“<sup>53</sup> Verstärkend wirke zudem auch jene Fokalisierung, welche die Zuschauer\*innen in die Gefühlswelt der Protagonist\*innen verwickle: „That way each film could explore the theme of trauma as experiences by an affected person with a deeper level of narrative closeness to the audience, enhanced by filmic techniques.“<sup>54</sup>

Wie diese ‚filmic techniques‘ nun im Konkreten ausgestaltet sind oder sein können – dieser Frage wird die spätere Analyse in Hinblick auf *1408* im Detail nachgehen.

---

<sup>47</sup> Hurley 2021, S. 1.

<sup>48</sup> Ebd. S. 2.

<sup>49</sup> Lorena Jaques Oliveira dos Santos (2022): *The Horror Within: An Analysis of Psychological Horror Films’ Representation of Trauma Through Focalisation*. University of Stavanger: Stavanger. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass es sich bei der Untersuchung ebenfalls um eine Bachelorarbeit handelt, was den Erkenntnisgehalt allerdings keinesfalls diskreditieren soll.

<sup>50</sup> Ebd. S. 5.

<sup>51</sup> Ebd. S. 7.

<sup>52</sup> Vgl. Ebd.

<sup>53</sup> Ebd. S. 23.

<sup>54</sup> Ebd.

### 3 Zur ‚Cinematic Metaphor‘ als filmanalytischem Konzept

„Das Wesen der Metapher besteht darin, daß [!] wir durch sie eine Sache oder einen Vorgang in Begriffen einer anderen Sache bzw. eines anderen Vorgangs verstehen und erfahren können. [Hervorhebung im Original]“<sup>55</sup>

Wenn man wie Hurley oder Köhne von einer Nicht-Repräsentierbarkeit des Traumas in narrativen künstlerischen Formaten ausgeht, versteht es sich in Bezug auf das Zitat von Lakoff/Johnson von selbst, dass die Metapher als poetologisches Ausdrucksmittel am geeignetsten zur Wiedergabe eines Gegenstands erscheint, der sich immer nur ‚als etwas anderes‘ oder ‚in etwas anderem‘ greifen lässt.

Während literarische Metaphern als stilistisches Mittel schon seit dem Deutschunterricht der 6. oder 7. Klasse bekannt sind, scheinen Spielarten von Metaphern in audiovisuellen Darstellungen deutlich seltener thematisiert zu werden. Dass jene allerdings von großer Relevanz für die vorliegende Arbeit sind, wird im Folgenden erläutert werden.

#### 3.1. Theoretische Vorbestimmungen

„The fundamental media mode of cinematic metaphor can then be described as the creation of metaphorical meaning on the basis of bodily processes of perception – in the mode of as-if experiencing another experience.“<sup>56</sup>

Wie schon dieses einleitende und bereits sehr zentrale Zitat aus Cornelia Müller und Hermann Kappelhoffs Untersuchung „Cinematic Metaphor: Experience – Affectivity – Temporality“ (2018), deren theoretische Grundzüge ich nachfolgend darlegen möchte, verdeutlicht, ist das filmanalytische Konzept der ‚Cinematic Metaphor‘ nicht ohne die spezifische Medialität von Filmen zu denken: Filmische Bewegtbilder – Müller und Kappelhoff sprechen von „movement-images“ – würden erst in der medienspezifischen Art und Weise des Filme-Sehens das Aufkeimen von ‚Cinematic Metaphors‘ ermöglichen.<sup>57</sup> Entsprechend würden „Narratives“ ebenfalls erst durch die Zuschauer\*innen hervorgebracht,<sup>58</sup> ein Vorgang, der nochmals in der abschließenden theoretischen Grundannahme in Bezug auf ‚Cinematic Metaphors‘ zusammengefasst wird: „Cinematic metaphor emerges in this embodied, intersubjective, and reflexive process of understanding.“<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> George Lakoff und Mark Johnson (2004 [Orig. 1980]): *Leben in Metaphern: Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Carl-Auer-Systeme: Heidelberg, S. 13.

<sup>56</sup> Müller und Kappelhoff 2018, S., S. 39.

<sup>57</sup> Vgl. Ebd. u.a. S. 2, 34, 60.

<sup>58</sup> Vgl. Ebd. S. 2.

<sup>59</sup> Ebd. S. 7.

Die wesentliche Frage in Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit lautet nun, wie das Konzept der ‚Cinematic Metaphor‘ als filmanalytisches Instrument fruchtbar gemacht werden kann und warum dies überhaupt von so großer Bedeutung ist?

Schon in der Einleitung zu ihrer Arbeit geben Müller und Kappelhoff eine bündige Antwort auf diese Frage:

„In analyzing cinematic metaphor, we go beyond represented content and verbal metaphors, and take account of the temporal media experience of viewers: camera moves, varying angles of shots, patterns of contrasts and variation, connections and contrast between voice-over merging in movement-images and creating a temporal and affective parcours which viewers experience bodily.“<sup>60</sup>

Was genau aber prägt dieses Verständnis von audiovisuellen Metaphern und inwiefern unterscheidet es sich von vorigen Auffassungen?

Zunächst einmal ist anzumerken, dass sich Müller und Kappelhoff entschieden von früheren Ansätzen der Metaphertheorie abgrenzen.<sup>61</sup> Gerade kognitive und konzeptuelle Herangehensweisen an das Phänomen der Metapher werden von Müller und Kappelhoff nach einer kritischen Auseinandersetzung zurückgewiesen. Dabei werfen sie einerseits dem kognitiven Metaphernverständnis ein Ausblenden der historisch-kulturellen Seite von Metaphern vor und bemängeln andererseits an der Herangehensweise der konzeptuellen Metaphertheorie die Auffassung, dass eine Metapher als ‚stets verfügbare Entität‘ angesehen werde, die es von Seiten der Rezipient\*innen zu decodieren gelte, wobei der Akt des Hervorbringens der Metapher nicht berücksichtigt werde.

Während die grundsätzliche Funktionsweise der Metapher, die immer als etwas für etwas anderes (ein)steht – wie in dem obigen Zitat von Lakoff/Johnson beschrieben – anerkannt wird, ist der Ausgangspunkt von Müller und Kappelhoff ein gänzlich anderer als jener der kognitiven oder konzeptuellen Metaphertheorie:

„On the contrary, they [(audiovisuelle) Metaphern; Anm. AW] develop, form, model, and transform the conceptual systems that constitute our reality and create a commonly shared scope of different experiential perspectives through the principle of experiencing and understanding one kind of thing in terms of another.“<sup>62</sup>

Aus der Unzulänglichkeit vergangener theoretisch-analytischer Entwürfe heraus, entwickeln Müller und Kappelhoff schließlich die Idee einer ‚Poiesis des Filme-Sehens‘.<sup>63</sup> Eine wichtige theoretische Annahme ist dabei ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der Wahrnehmung

---

<sup>60</sup> Ebd. S. 5.

<sup>61</sup> Vgl. Ebd. S. 15-33.

<sup>62</sup> Sarah Greifenstein; Dorothea Horst und andere: „Introduction“. In: dies. (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective*, De Gruyter: Berlin, Boston 2018, S. 4.

<sup>63</sup> Vgl. Müller und Kappelhoff 2018, S. 33-39.

von Alltagssituationen und filmischen Darstellungen.<sup>64</sup> Vielmehr wird beim Filme-Sehen eine eigene ‚Realitätserfahrung‘ greifbar.<sup>65</sup> Dies tut sie in einem fikionalisierten Modus, einem „as-if“: Die Realität der filmischen Welt wird von den Zuschauer\*innen in dem Bewusst-Sein selbiger nach den Prinzipien des Alltags und gleichzeitig losgelöst von ihnen wahrgenommen.<sup>66</sup> Die ‚Cinematic Metaphor‘ kann – muss allerdings nicht zwingend – aus ebenjenem Modus des Filme-Sehens heraus entstehen.<sup>67</sup> Der Psychologe Raymond W. Gibbs bringt diesen Modus des Filme-Sehens in Zusammenhang mit sogenannten „embodied simulation processes“: „Our film experiences rely on many similar perceptual and cognitive processes by which we construe meaningful interpretations in the real world.“<sup>68</sup> Auch er sieht erst in dieser von der alltäglichen Wahrnehmung abgegrenzten Erfahrung das Potential eines Aufkeimens von Metaphorizität.<sup>69</sup> Entscheidend für die Idee, die Müller und Kappelhoff entwerfen – hier unter Rekurs auf Michel de Certeau – ist, dass die Rezipient\*innen nicht länger passiv gedacht werden, womit der Akt des Filme-Sehens selbst zu einer kreativen Praxis der Zuschauer\*innen wird: „Poiesis of film-viewing addresses an act of creative production that is to be located in the media consumption itself [...].“<sup>70</sup> Gleichzeitig ist die dabei hervorgebrachte Erfahrung immer kulturhistorisch zu denken und unter dieser Perspektive zu verstehen, da künstlerische Formen (unter anderem audiovisueller Medien) stets kulturgeschichtlich verwoben sind und einen wiederum transformierenden Charakter aufweisen.<sup>71,72</sup>

### 3.2. Konsequenzen für die Filmanalyse

Nach der zuvor beschriebenen theoretischen Positionierung, die das Konzept der ‚Cinematic Metaphor‘ mit sich bringt, erscheint es einleuchtend, dass die Filmanalyse, dem Ansatz von Müller und Kappelhoff folgend, immer von der konkreten ästhetischen Erfahrung des zu analysierenden Films ausgehen muss.<sup>73</sup>

---

<sup>64</sup> Vgl. Ebd. S. 34.

<sup>65</sup> Vgl. Ebd. S. 36.

<sup>66</sup> Vgl. Ebd. S. 37f.

<sup>67</sup> Vgl. Ebd. S. 39, 68f.

<sup>68</sup> Vgl. Jr. Raymond W. Gibbs: „Our Metaphorical Experiences of Film“. In: Sarah Greifenstein, Dorothea Horst u.a. (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective*, De Gruyter: Berlin, Boston 2018, S. 123.

<sup>69</sup> Vgl. Ebd. S. 137.

<sup>70</sup> Müller und Kappelhoff 2018, S. 36.

<sup>71</sup> Vgl. Ebd. S. 36f.

<sup>72</sup> Die theoretische Herleitung des Konzepts der ‚Cinematic Metaphor‘ wird auch in der Einleitung des auf Müller und Kappelhoffs Arbeit nachfolgenden Bandes „Cinematic Metaphor in Perspective“ (2018) nachvollzogen: Siehe S. 2-8. Eine ebenfalls ähnliche theoretische Abgrenzung zu früheren Metaphernverständnissen vollzieht auch Christina Schmitt in ihrer an späterer Stelle zitierten Dissertation „Wahrnehmen, fühlen, verstehen: Metaphorisieren und audiovisuelle Bilder“ (2020). Diese zeichnet sie in ihren Schlussbemerkungen nochmal nach: Siehe S. 233-243.

<sup>73</sup> Vgl. Müller und Kappelhoff 2018, S. 50f.

Hierzu wird unter Rekurs auf Vivian Sobchack ein ‚Spectator-I‘ als ein „product of the interaction between the involved body of the viewer and the temporal structure of the audiovisual moving image“ angenommen, also einer „subjective perspective that structures what the movement-image offers as something intentionally directed, as a specific way of hearing and seeing [...]“.<sup>74</sup> An dieser Stelle lässt sich ein interessanter Konnex zu der ‚doppelten Perspektivierung‘ erkennen, die Kawin in Bezug auf das Erleben im Horrorfilm beschreibt: „[...] and thus we look at the spectacle two ways: with our own vision and with a vision mediated through the character who sees and reacts to it.“<sup>75</sup>

Wie lässt sich diese, einem ‚Austausch‘ zwischen Film und Zuschauer\*in entspringende, ästhetische Erfahrung aber analytisch greifen?

Müller und Kappelhoff rekurren hierzu auf das Konzept der ‚Ausdrucksbewegungen‘ (‘expressive movements’) als „an aesthetic media practice that evokes a feeling for one’s own interiority as an effect of subjectivization.“<sup>76</sup> Gemeint sind hiermit filmische Gestaltungen, die dezidiert Affekte in der (subjektiven) ästhetischen Erfahrung beim Schauen eines Films evozieren.<sup>77</sup> Erst in ihrer Gesamtheit allerdings würden die einzelnen Ausdrucksbewegungen eines Films die spezifische ästhetische Erfahrung des jeweiligen Films hervorbringen.<sup>78</sup>

Jene ‚Ausdrucksbewegungen‘ bilden für das Konzept der ‚Cinematic Metaphor‘ nun den analytischen Ausgangspunkt, denn „the qualities of the cinematic movement shape the affective flow experienced by the spectator.“<sup>79</sup> Die Annahme lautet, dass die metaphorische Bedeutung eines Films sich aus dem ‚affektiven Verwickelt-Sein‘ der Zuschauer\*innen heraus ergebe.<sup>80</sup> Dies könne weiterhin nur als eine sich zeitlich entfaltende Komposition gedacht werden.<sup>81</sup>

‚Cinematic Metaphors‘ seien entsprechend „procedural, continuously connecting and branching out, building up from a multitude of metaphorical projections [...]“.<sup>82</sup> Sie können niemals im Vorfeld bereits festgeschrieben sein, sondern seien vielmehr das Resultat vielfältiger Verflechtungen – eines „network of figurative projections“.<sup>83</sup> Zudem lasse sich nicht mit Bestimmtheit sagen, über welche konkrete Dauer sich eine metaphorische Bedeutung entwickelt.<sup>84</sup> Sie sei fluktuierend und nicht auf einzelne Faktoren reduzierbar, sondern – wie auch die ästhetische

---

<sup>74</sup> Vgl. Ebd. S. 52.

<sup>75</sup> Kawin 2012, S. 5f.

<sup>76</sup> Vgl. Müller und Kappelhoff 2018, S. 59.

<sup>77</sup> Siehe hierzu u.a. auch Greifenstein; Horst und andere 2018, S. 4.

<sup>78</sup> Vgl. Müller und Kappelhoff 2018, S. 131.

<sup>79</sup> Ebd. S. 132.

<sup>80</sup> Vgl. Ebd. S. 60 sowie Greifenstein; Horst und andere 2018, S. 6f.

<sup>81</sup> Vgl. Müller und Kappelhoff 2018, S. 183, 221 sowie Greifenstein; Horst und andere 2018, S. 7f.

<sup>82</sup> Müller und Kappelhoff 2018, S. 62.

<sup>83</sup> Vgl. Ebd. S. 63f.

<sup>84</sup> Vgl. Ebd. S. 207.

Erfahrung – erst im Verlauf eines Films als Gesamterfahrung aller einzelnen kompositorischen Mittel greifbar: „Instead, what makes up a cinematic metaphor is that it unfolds over the course of a film in ever new variations, as a dynamic process, temporally divided into segments, of ever new metaphorical transferals and shifts.“<sup>85</sup>

Für die nachfolgende Analyse bedeutet dies, dass eine mögliche metaphorische Bedeutung, die *1408* zugeschrieben werden könnte, nicht auf eine bestimmte Szene oder Sequenz reduzierbar ist, sondern vielmehr erst aus der affektdramaturgischen Gesamterfahrung des Films heraus erfahrbar werden kann. Dennoch: Die Wirkungsweise der ‚Cinematic Metaphor‘, wie sie in *1408* gestaltet ist, lässt sich anhand einzelner Szenen herausarbeiten, wie es von Müller und Kappelhoff vorgeschlagen wird.<sup>86</sup>

Christina Schmitt resümiert im abschließenden Kapitel ihrer Untersuchung filmischen Metaphorisierens entsprechend:

„Filmisches Metaphorisieren wurde als eine vom audiovisuellen Bild in spezifischer Weise modellierte und an diesem zu rekonstruierende Zuschaueraktivität entworfen: als ein über die ästhetische Organisation von Wahrnehmung modellierter Semioseprozess, als ein situativ verortetes, verkörpertes Denken und *meaning-making*. [Hervorhebung im Original]“<sup>87</sup>

Unter Rekurs auf Lynne Camerons Untersuchungen von Metaphern in verbalen Interaktionen stellen Müller und Kappelhoff fest: „It appears, therefore, that precisely in the attempt to relate with a perspective opposing or incomprehensible to one’s own, metaphor formation matters decisively.“<sup>88</sup> Dieser Gedanke sei ob seiner Bedeutung für die These dieser Arbeit abschließend erwähnt, da auch persönliche traumatische Erfahrungen nur schwer – wenn überhaupt – von anderen nachvollzogen werden können.

### 3.3. Zur Methodologie der ‚Cinematic Metaphor‘

Für das methodische Vorgehen bei der Analyse von ‚Cinematic Metaphors‘ sind – unter anderem – vor allem zwei theoretische Einsichten von Bedeutung: Zum einen stellt die Zeitlichkeit (‚temporality‘) des audiovisuellen Materials als grundlegende mediale Eigenschaft den Ausgangspunkt für die Analyse dar,<sup>89</sup> zum anderen werden filmische Bewegtbilder als ‚Bewegungs-Bilder‘ (‚movement-images‘) aufgefasst.<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> Ebd. S. 170.

<sup>86</sup> Vgl. Ebd. u.a. S. 227f.

<sup>87</sup> Christina Schmitt (2020): *Wahrnehmen, fühlen, verstehen: Metaphorisieren und audiovisuelle Bilder*. De Gruyter: Berlin, Boston, S. 233.

<sup>88</sup> Müller und Kappelhoff 2018, S. 65.

<sup>89</sup> Vgl. Ebd. u.a. S. 227.

<sup>90</sup> Vgl. Ebd. u.a. S. 228.

Die konkrete methodische Vorgehensweise wird von Müller und Kappelhoff ‚eMAEX‘ genannt: „electronically based media analysis of expressive movement images“.<sup>91</sup> Zentral hierfür sind die bereits thematisierten ‚Ausdrucksbewegungen‘ und ‚Ausdrucksbewegungseinheiten‘ (‚cinematic expressive movement (units)‘), mit denen gezielt die konkrete affizierende, ästhetische und metaphorische Erfahrung, die eine audiovisuelle Komposition gestaltet, erschlossen werden kann:

„We look systematically at ever smaller temporal segments and at how they interact with one another temporally. Scenes are the building blocks for the films’ dramaturgy of affect, and expressive movement units shape the dynamic form of each scene. The compositional elements produce the expressive movement.“<sup>92</sup>

Wie das Zitat bereits andeutet, erscheint es empfehlenswert, von der Makro-Ebene des Untersuchungsgegenstands zu kleineren Segmenten bzw. Mikro-Ebenen analytisch vorzudringen, um schließlich zur Makro-Ebene zurückzukehren und so eine präzisere Einsicht in den affekt-dramaturgischen Verlauf zu gewinnen.<sup>93</sup>

### 3.4. Kritische Betrachtungen – Eine andere Perspektivierung

Abschließend sei in kurzer Form auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept der ‚Cinematic Metaphor‘ eingegangen, die eine leichte, wenngleich nennenswerte Perspektivverschiebung vornimmt. Gemeint ist Kathrin Fahlenbrachs Beitrag innerhalb des bereits mehrfach zitierten Sammelbandes ‚Cinematic Metaphor in Perspective‘.<sup>94</sup>

Fahlenbrachs Kritik zielt auf ein Paradox ab, das sie in der theoretischen Argumentation von Müller und Kappelhoff zu erkennen glaubt: Während auf der einen Seite traditionelle abbildhafte und konzeptuelle Auffassungen von Repräsentationen und Metaphern konsequent abgelehnt würden, fuße die methodologische Vorgehensweise auf der anderen Seite dennoch auf konzeptuellen Ansätzen und arbeite mit ihnen. In Fahlenbrachs Worten: „[...] there seems to be a gap between the rich and convincing analyses of cinematic expressive movements, related with basic embodied metaphorical meanings, and the identification of cinematic metaphors, including abstract and conceptually-based meanings.“<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> Vgl. Ebd. S. 227f.

<sup>92</sup> Ebd. S. 228.

<sup>93</sup> Vgl. Ebd. S. 230f.

<sup>94</sup> Kathrin Fahlenbrach: „Moving Metaphors: Affects, Movements, and Embodied Metaphors in Cinema“. In: Sarah Greifenstein, Dorothea Horst u.a. (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective*, De Gruyter: Berlin, Boston 2018, S. 69-92.

<sup>95</sup> Ebd. S. 73.

Ihr Vorschlag lautet nun, dass – ähnlich wie in Müllers Untersuchungen von Metaphorizität in zwischenmenschlichen Kommunikationssituationen – filmische Semantik bei der Analyse mit berücksichtigt werden sollte.<sup>96</sup>

Eine kognitive Perspektive auf audiovisuelle Metaphern gehe von ähnlichen Grundannahmen in Bezug auf die Verkörperung der ästhetischen Erfahrung aus, beziehe allerdings intentionale Entscheidungen auf Seiten der Produktion eines Films mit ein und gehe somit von einer immer schon konstruierten und intendierten ästhetischen Erfahrung aus.<sup>97</sup>

Fahlenbrachs Auffassung von ‚Cinematic Metaphors‘ ist demnach wie folgt gestaltet: „[...] one of the main functions of metaphors in moving images is to create deictic structures that let viewers experience key meanings of a narrative (be it entertaining or informing) already bodily and affectively, and mostly before becoming aware of it.“<sup>98</sup> Letzteres zielt auf die Erkenntnis der kognitiven Psychologie ab, dass es unserer Wahrnehmung schlicht unmöglich ist, kognitive Prozesse und damit einhergehende unbewusste Zuschreibungen auszublenden.<sup>99</sup> Dabei würden einerseits sogenannte ‚image schemas‘ die Voraussetzung für die Identifikation von audiovisuellen Metaphern darstellen: „Audiovisual metaphors transfer cultural meanings in mentally and bodily rooted metaphorical gestalts. To do this, they use salient gestalt patterns in image, sound, and movement that are closely related to embodied image schemas in our minds as metaphorical source domains.“<sup>100</sup> Andererseits würden durch die Orchestrierung verschiedener ‚cross-modal gestalts‘, die wiederum bestimmte Affekte evozieren, audiovisuelle Metaphern überhaupt erst erfahrbar werden: „The multisensory aesthetics of audiovisual metaphors and their experience is significantly anchored in cross-modal perception, which is the integration of divergent stimuli by amodal qualities [...]“<sup>101</sup>

Fahlenbrach sieht hierin das Potenzial von audiovisuellen Medien, „to give abstract and complex meanings concrete sensory gestalts through their cinematic use of images, sounds, and movements.“<sup>102</sup>

Letztlich schließt sie ihren Beitrag mit der Bemerkung, dass eine gegenseitige Bereicherung beider methodologischen Ansätze wünschenswert ist.<sup>103</sup>

---

<sup>96</sup> Vgl. Ebd.

<sup>97</sup> Vgl. Ebd. S. 75f.

<sup>98</sup> Ebd. S. 76.

<sup>99</sup> Vgl. Ebd. unter Rekurs auf den Psychologen Bruce Goldstein.

<sup>100</sup> Ebd. S. 79.

<sup>101</sup> Ebd. unter Rekurs auf den Psychologen Daniel Stern.

<sup>102</sup> Vgl. Ebd. S. 89.

<sup>103</sup> Vgl. Ebd.

## 4 Zwischen Verdrängung und Konfrontation – Analytische Betrachtungen

„Open it.“<sup>104</sup>

Um sich der Kernfrage dieser Arbeit, um deren Erhellung es der nachfolgenden Analyse bestellt ist, systematisch anzunähern, erscheint es zunächst sinnvoll, einen groben strukturellen Überblick über die dramaturgischen Segmente von *1408* zu liefern. Darauf aufbauend lassen sich die im Einzelnen ausführlicher analysierten Sequenzen überschaubarer in den übergeordneten Zusammenhang des gesamten Films einordnen.

### 4.1. Struktur der dramaturgischen Segmente

Betrachtet man *1408* in seiner ganzen Länge, so lassen sich im Mindesten fünf dramaturgische Segmente erkennen, die sich aus dem zentralen Konflikt des Protagonisten Mike Enslin um den Verlust seiner Tochter ergeben und die im Folgenden kurz erläutert werden.<sup>105</sup>

#### 4.1.1. Erstes Segment (TC 00:00:00-00:10:39)

Der Film beginnt mit einer Einführung in den Alltag des Protagonisten, der seiner mittlerweile stumpfen Tätigkeit als Autor von eher unbekanntem und gleichartigen Groschenromanen nachgeht, die Titel wie ‚10 Haunted Hotels‘ tragen. Hierzu reist Enslin an unterschiedliche, meist entlegene und schaurige Orte, um dort Stoff für seinen nächsten Roman zu sammeln.

Der so etablierte Status Quo verbirgt noch jegliche Auseinandersetzung mit dem Tod von Katie Enslin, sodass dieses Segment auf der inhaltlichen wie auch auf der narrativen Ebene von einem Zustand des Verdrängens geprägt ist.

#### 4.1.2. Zweites Segment (TC 00:10:39-00:26:36)

Erst eine geheimnisumwobene Postkarte von dem fiktiven ‚Dolphin Hotel‘ in New York mit der simplen Aufschrift „Don’t Enter 1408“ durchbricht diese bis dato etablierte Struktur: Enslin scheint von der Postkarte unerklärlich angezogen bis zu dem Impuls, sich der schriftlichen Aufforderung sowie dem späteren vehementen Insistieren des Hoteldirektors zu widersetzen, bis es ihm schließlich gelingt, das Zimmer zu betreten.

#### 4.1.3. Drittes Segment (TC 00:26:36-01:28:06)

In diesem nun folgenden längsten Segment, das sich selbst wiederum in einzelne kleinere Segmente unterteilen ließe, sieht sich Enslin einer Reihe von schauerlichen Begebenheiten in 1408

---

<sup>104</sup> Zitat aus *1408* von Mike Enslin bei TC 01:21:01.

<sup>105</sup> Siehe hierzu auch: Visualisierung <sup>A</sup> im Anhang dieser Arbeit.

ausgeliefert. Währenddessen tritt allmählich auch der zuvor verdrängte und offenbar unabgeschlossene Trauerprozess des Protagonisten um den Tod seiner Tochter zutage. Der nachstehende Analyseabschnitt wird sich eingehender mit diesem Segment befassen.

#### 4.1.4. Viertes Segment (TC 01:28:06-01:31:48)

Enslin gelingt es nach länger andauernden Qualen schließlich, 1408 zu bezwingen. Bezogen auf die These dieser Arbeit ließe sich hieraus der Beginn der Bewältigung seines Trauerprozesses deuten.<sup>106</sup>

#### 4.1.5. Fünftes Segment (TC 01:31:48-01:39:40)

Endlich hat sich Enslin aus der Tyrannei von 1408 befreien können. Er sitzt nun wiedervereint mit seiner Frau Lily Enslin in ihrer Wohnung in New York und beendet den neuen Roman über seine Erlebnisse in 1408. Dabei fällt ihm unter anderem sein alter Rekorder, den er auch im Zimmer 1408 dabei hatte, in die Hände. Auf ihm ist Katies Stimme zu hören.

Folgt man der von mir später angebotenen metaphorischen Auslegung des Films, ließe sich dieser buchstäbliche ‚Zugriff‘ auf die Stimme von Katie durch Enslin als finale Akzeptanz bzw. Annahme des Todes verstehen, der nun nicht länger verdrängt und unverfügbar ist, sondern symbolisch in Form von der Stimme auf dem Rekorder ‚bezwungen‘ wurde.

## 4.2. Affektdramaturgie und Ausdrucksbewegungseinheiten innerhalb der ‚Zimmersequenz‘ (TC 00:26:36-01:31:48)

Um nun die konkrete Erfahrung, die *1408* in Bezug auf die graduelle Annäherung an den tieferliegenden Verlust des Protagonisten gestaltet, etwas genauer fassen zu können, werden im Folgenden einzelne Ausdrucksbewegungseinheiten auf ihre spezifische Affektrhetorik hin untersucht. Ich habe mich dabei auf die Parameter ‚Anspannung/Erwartung‘, ‚Angst/Spannung‘, ‚Schock‘, ‚Erinnerung‘, ‚Trauer/Verlust‘, ‚Hoffnung‘ und ‚Wut‘ festgelegt, da sie meiner Ansicht nach einerseits diejenigen sind, auf welche die Inszenierungsstrategie des Films am prägnantesten abzielt, und andererseits zugleich am entscheidendsten für die Fragestellung dieser Arbeit sind. Dabei beziehe ich mich wie bereits erwähnt auf jenen Abschnitt des Films, in dem Enslin bereits im Zimmer 1408 angelangt ist und der aus diesem Grund von mir als ‚Zimmersequenz‘ betitelt wurde,<sup>107</sup> da sich dieser dramaturgisch wie inszenatorisch deutlich von den vorhergehenden unterscheidet und sich aus diesem Grund als tatsächlicher Beginn der Auseinandersetzung mit dem inneren Konflikt des Protagonisten hervorheben lässt.

---

<sup>106</sup> Im Anschluss an die Szenenanalyse sollte dieser Gedanke etwas anschaulicher werden.

<sup>107</sup> Mit Blick auf den vorherigen Abschnitt wären hiermit die Segmente drei und vier gemeint (TC 00:26:36-01:31:48).

Bei meiner Darstellung werde ich zum einen versuchen, den größeren Verlauf der Affektmodalitäten nachzuzeichnen,<sup>108</sup> und zum anderen anhand einzelner Orchestrierungen bestimmte ‚Muster‘ aufzeigen, die für den affektdramaturgischen Verlauf der Zimmersequenz von Bedeutung sind.<sup>109</sup>

#### 4.2.1. Verlauf

Zum Beginn der Zimmersequenz, als Enslin das Zimmer betritt, evoziert der Film zunächst eine gesteigerte Erwartung bzw. Anspannung auf Seiten der Zuschauer\*innen, die allerdings schon kurz nach dem Betreten des Zimmers wieder abflacht. Dies erscheint vor dem Hintergrund des schaurigen Mysteriums, welches dieses Hotelzimmer umgibt und das zuvor mit starker Suggestivkraft etabliert wurde, beinahe irritierend.

Der erste ‚Bruch‘ der vermeintlichen Friedlichkeit ereignet sich erst etwas später,<sup>110</sup> als plötzlich der Radiowecker neben dem Bett von allein anspringt. Erstmals macht sich ein Unbehagen breit, das die anfängliche Anspannung wieder aufgreift und potenziert.

Dieser ersten Spannung folgt nun erneut eine eher gemächliche Passage, die erst von einer Aneinanderreihung von kleineren, in ihrer Intensität allerdings zunehmenden Schocks unterbrochen wird. Ebendiese markieren den Punkt oder besser gesagt den Abschnitt, in dem Enslin beginnt, die Kontrolle zu verlieren und im Zimmer eingesperrt ist. Entsprechend wird dieser Abschnitt zusätzlich von länger andauernder Spannung und einem Wutausbruch Enslins begleitet, der den Kontrollverlust auf der expressiven Ebene von John Cusacks Schauspiel reflektiert.

Hervorgehend aus dieser Spannung wird erstmals eine Erinnerung von Enslin an seine Tochter angedeutet, wenngleich in sehr subtiler und für die Zuschauer\*innen zunächst unverständlicher Form: Enslin hört in seinem Wahn die hallig und verzerrt klingende Stimme von Katie, was für die Zuschauer\*innen zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht evident ist. Kurz darauf kommt es zur ersten greifbaren Erinnerung an einen zurückliegenden freudvollen Moment mit seiner Familie, den Enslin über den Fernseher im Schlafzimmer wiedererlebt. Diese wird allerdings von einer wiederum unheilvollen Vision abgelöst, in der Enslin zwei ehemalige Hotelgäste bei ihrem suizidalen Sprung aus dem Fenster beobachtet.

Etwas später – unterbrochen von einer kurzen unheilvollen Erinnerungssequenz an den Vater von Enslin – kommt es erneut zu einer spannungsvollen Sequenz, die von vereinzelt Schock-

---

<sup>108</sup> Siehe hierzu auch: Visualisierung <sup>B</sup> im Anhang dieser Arbeit.

<sup>109</sup> Siehe hierzu auch: Visualisierung <sup>C</sup> im Anhang dieser Arbeit.

<sup>110</sup> Siehe TC 00:30:03.

Effekten begleitet wird und schließlich in einer weiteren Erinnerung an den Moment kurz nach der tödlichen – nicht näher bestimmten – Diagnose seiner Tochter mündet.

Darauf folgt abermals eine Sequenz, in der die Spannung etwas abflacht und sogar kurz Hoffnung aufkommt, da Enslin seine Frau Lily über seinen Laptop erreichen kann. Da das Gespräch aber schon bald durch die plötzlich aktivierte Sprinkleranlage unterbrochen wird, hält auch diese Dynamik nicht lange an. Stattdessen kommt es erneut zu einer Abfolge von Erinnerung, Spannung und Schock-Momenten, diesmal allerdings in umgekehrter Reihenfolge: Kurz nachdem Enslin bei seiner versuchten Flucht durch den Luftschacht im Nebenzimmer seine Frau mit Katie als Baby auf dem Arm zu erkennen glaubt, folgt eine furchteinflößende Sequenz, in der Enslin vor einem monströsen Wesen zurück in 1408 fliehen muss. Daran schließt ein weiteres Mal der vermutlich intensivste Wutausbruch Enslins an.<sup>111</sup>

Direkt im Anschluss folgen zwei kontrastierende Erinnerungen: Die erste vor dem Tod von Katie, in der die Familie an ihrem Krankenbett zusammensitzt und ihr in Bezug auf ihre Diagnose liebevoll und mutmachend zuredet; gefolgt von einer zweiten, deutlich düsterer inszenierten, die sich nach dem Tod von Katie ereignet hat und in der Enslin Lily wütend und verzweifelt anschreit, dass sie beide Katie nicht solche ‚Geschichten‘ hätten erzählen sollen und ihr stattdessen mehr im Kampf gegen die Krankheit hätten helfen sollen.

Abermals kommt es daraufhin zu einer eher ruhigen Sequenz, wobei das Zimmer mittlerweile vereist ist. Diese Sequenz mündet in einem zweiten hoffnungsvollen Laptop-Gespräch mit Lily, welches jedoch erneut dadurch unterbrochen wird, dass ‚das Zimmer‘ den Laptop manipuliert und damit die Kontrolle über das Gespräch gewinnt.

Es folgt nun eine längere Sequenz, die in gewissem Sinne zur letztendlichen Konfrontation mit Enslins Verlust überleitet. Sie lässt sich grob in drei affektdramaturgische Unterabschnitte gliedern: Der erste und letzte sind dabei von Spannung und Schock geprägt, der mittlere hingegen von Hoffnung, wenngleich mehrmals Zweifel über die Wahrhaftigkeit dieser Hoffnung entstehen.

Während dieser Sequenz scheint das Zimmer in einer ausdrucksstarken, dramatisch aufgeladenen Weise zu kollabieren, woraufhin Enslin am Strand von Los Angeles buchstäblich wieder auftaucht. Die eben wiedergewonnene Freiheit bleibt allerdings nicht von langer Dauer, da in einer ähnlich drastischen und nahezu wahnhaften Weise die Post, zu der Enslin geht, um ein Paket abzuschicken, von einigen Handwerkern so lange zertrümmert wird, bis Enslin sich schließlich in dem nun völlig demolierten Zimmer 1408 wiederfindet.

---

<sup>111</sup> Zuvor gab es neben dem erwähnten ersten Wutausbruch zwei weitere, eher kürzere Momente, in denen Wut als Affekt auf der schauspielerischen Ebene ausgedrückt wurde.

Im Ganzen wirkt diese Sequenz beinahe spiegelbildhaft: In einer turbulenten Abfolge wird 1408 zuerst ‚aufgelöst‘ und als Traum abgetan, während eine gleichartige inszenatorische Gestaltung wiederum zurück in das Zimmer führt.

An diese Sequenz schließt sich unmittelbar die Szene an, die im Folgenden genauer betrachtet wird. Bezogen auf die affektdramaturgische Gestaltung ist bei dieser Szene sofort auffällig, dass sie die zuvor schon oft im Einklang aufgetretenen Ebenen ‚Erinnerung‘, ‚Trauer/Verlust‘, ‚Hoffnung‘ und ‚Wut‘ kondensiert und streckt, und sich somit als ‚affektrhetorische Klimax‘ bezeichnen ließe.<sup>112</sup>

Darauf folgt eine letzte, mit den Affekten ‚Angst/Spannung‘ und ‚Schock‘ behaftete Passage, bis es Enslin schließlich gelingt, 1408 zu entkommen und ‚Hoffnung‘ das Ende der Sequenz dominiert.

Während der gesamten Sequenz wurde vermehrt Hoffnung bei den Zuschauer\*innen geschürt, die allerdings nie eingelöst und meistens sogar ins Gegenteil verkehrt wurde. Allerdings lässt sich entgegen der zunehmenden Ausweglosigkeit auf der narrativen Ebene ein stetig zunehmendes ‚Durch-Brechen‘ der Affekzebene ‚Hoffnung‘ erkennen.

#### 4.2.2. Wiederkehrende ‚Muster‘ und Strukturen

Abschließend sollen nochmals einige Strukturen bzw. ‚Muster‘ hervorgehoben werden, die sich innerhalb des zuvor dargelegten affektdramaturgischen Verlaufs der Zimmersequenz identifizieren lassen.<sup>113</sup>

Zuallererst sei erwähnt, dass sich die zuvor analysierten Affekte erst nach einiger Zeit einstellen: Zwar gibt es ein anfängliches ‚Durchscheinen‘ in Form eines kurzen ‚Schocks‘ mit nachfolgender ‚Angst/Spannung‘, allerdings vergeht danach abermals mindestens ebenso viel Zeit, ehe erneut ein ‚Schock‘ einsetzt. Im Ganzen betrachtet lässt diese Struktur den Eindruck entstehen, dass es buchstäblich „Zeit braucht“, bis der eigentliche Horror an die Oberfläche dringen und der damit einhergehende Aushandlungsprozess seinen Lauf nehmen kann.<sup>114</sup>

Wird nun der zuvor beschriebene affektdramaturgische Verlauf der Sequenz betrachtet, lässt sich eine bestimmte wiederkehrende Abfolge von affektiven Orchestrirungen erkennen: Vermehrt lassen sich Abschnitte identifizieren, die von den Affekten ‚Angst/Spannung‘ sowie vereinzelt ‚Schocks‘ dominiert werden und die jeweils Bruchstücke von Erinnerungen freizusetzen scheinen. Die erste dieser Abfolgen zeichnet sich zusätzlich durch eine längere Passage von ‚Angst/Spannung‘ und ‚Schocks‘ aus, bevor die erste ‚Erinnerung‘ einsetzt. Somit ist den

---

<sup>112</sup> Diesem Gedanken wird in der nachstehenden Szenenanalyse detaillierter nachgegangen.

<sup>113</sup> Siehe hierzu auch: Visualisierung <sup>C</sup> im Anhang dieser Arbeit.

<sup>114</sup> Siehe die erste Hervorhebung auf der Visualisierung <sup>C</sup> im Anhang dieser Arbeit.

Zuschauer\*innen wie auch dem Protagonisten zunächst unklar, was hier eigentlich verhandelt wird.

Diese – mindestens viermal sich wiederholende – Abfolge lässt sich wie folgt fassen: ‚Anspannung/Erwartung‘ eines bevorstehenden Ereignisses geht über in ‚Schock‘ und ‚Angst/Spannung‘ und wird schließlich von einer ‚Erinnerung‘ an Enslins Familie vor oder nach dem Tod der Tochter Katie abgelöst, welche von einer irgendwie gearteten Darstellung von ‚Trauer/Verlust‘ begleitet wird. Nach der ‚Erinnerung‘ folgt bei fast jeder dieser Abfolgen eine eher ruhige Passage, bevor diese Struktur wieder von Neuem beginnt.<sup>115</sup>

Interessant erscheint, dass die letzte dieser Abfolgen<sup>116</sup> durch die längere Sequenz, in der Enslin 1408 vermeintlich entkommen ist, von den anderen abgekoppelt erscheint, weshalb ihr eine herausgehobene Position zugesprochen werden kann.<sup>117</sup>

Entscheidend für das Ende der Sequenz ist nun, dass dieser Ablauf bei der beginnenden fünften Abfolge unterbrochen wird und eben anstelle der einsetzenden ‚Erinnerung‘ wieder auf den Affekt ‚Anspannung/Erwartung‘ und schließlich ‚Hoffnung‘ gewechselt wird. Jene wurde zuvor bereits zwar mehrfach angedeutet, allerdings nie eingelöst und vielmehr in ihr Gegenteil verkehrt.

Die expressive Qualität ‚Wut‘ tritt schließlich mit einer Ausnahme immer jeweils zwischen den eben beschriebenen affektdramaturgischen ‚Mustern‘ auf und scheint diese zu trennen, wenn nicht sogar ‚abzuschließen‘.

#### 4.3. Szenenanalyse – Letzte Begegnung mit Katie und finale Konfrontation mit ihrem Tod

Zum Einstieg sei nochmals überblicksartig die Affektdramaturgie der zu analysierenden Szene betrachtet.<sup>118</sup>

Auch diese Szene zeichnet sich durch die zuvor beschriebene affektdramaturgische Struktur aus: Ein Gefühl von ‚Angst/Spannung‘ wird von einem ‚Schock‘ abgelöst und geht in eine ‚Erinnerung‘ an Katie – in dem Fall ließe sich allerdings eher von einer ‚Vision‘ sprechen – über, dicht gefolgt von einer Expressivität von ‚Trauer‘. Wie ebenfalls bereits erwähnt, wird diese Abfolge allerdings umschlossen bzw. intensiviert durch einerseits zwei weitere ‚Schock‘-Momente und eine längere Sequenz, die sich durch ‚Hoffnung‘ auszeichnet und andererseits durch eine nachfolgende Sequenz, in welcher Enslin ausdrucksstark in ‚Wut‘ ausbricht.

---

<sup>115</sup> Siehe Hervorhebungen 2-4 auf der Visualisierung <sup>C</sup> im Anhang dieser Arbeit.

<sup>116</sup> Siehe die vorletzte Hervorhebung auf Visualisierung <sup>C</sup> im Anhang dieser Arbeit.

<sup>117</sup> Auf diesen Umstand wird die Szenenanalyse genauer eingehen.

<sup>118</sup> Siehe hierzu auch: Visualisierung <sup>D</sup> im Anhang dieser Arbeit.

#### 4.3.1. Inhaltliche Zusammenfassung

Zur besseren Übersichtlichkeit sei nachfolgend der Inhalt der zu analysierenden Szene in aller Kürze zusammengefasst.

Die betrachtete Szene ist unmittelbar nach der beschriebenen längeren Passage lokalisiert, in der Enslin 1408 vermeintlich entkommen ist.<sup>119</sup> Dieser dramaturgische Bruch separiert die Szene von den vorherigen Geschehnissen, was nicht zuletzt auch durch eine gänzlich andere Raumgestaltung unterstrichen wird: Das Zimmer ist nun in einem äußerst heruntergebrannten Zustand.<sup>120</sup>

Enslin ist zunächst verzweifelt und wütend, er schreit mehrfach heraus: „I was out!“<sup>121</sup> Nach kurzer Zeit wird hinter ihm plötzlich ein Geräusch hörbar, das an eine sich langsam öffnende Steinpforte erinnert. Enslin dreht sich um und erblickt eine Tür in der Mitte des Raumes, die vorher offensichtlich nicht da war. Langsam geht er auf sie zu und begutachtet sie. Schließlich klopft er an und spricht die Forderung „Open it.“<sup>122</sup> aus. Die Tür öffnet sich sehr langsam ohne Enslins Zutun und wir sehen aus dem Inneren des freigelegten Raumes – einem scheinbar unendlichen schwarzen Vakuum – heraus Enslin vor der Tür stehen und in den Raum hineinblicken. Ein schneller künstlicher Zoom bis in Enslins rechtes Auge hinein verschlingt dieses Bild und Enslin sackt erschrocken zusammen. Die Tür ist wieder verschwunden.

Plötzlich erklingt Katies Stimme. Enslin dreht sich um und erblickt sie im benachbarten Schlafzimmer – das nicht länger als solches zu erkennen ist. Anfangs traut er ihrer Erscheinung nicht und vermutet eine Halluzination. Als sie sich ihm jedoch flehend nähert, kann er seine Reserviertheit nicht länger halten. Er nimmt sie liebevoll in den Arm und spricht ihr Mut zu. Allerdings deuten sich schon bald erste Zweifel über den Fortbestand dieser Situation an, da Katie ihm eröffnet, dass ‚Sie‘ sie nicht lange bleiben ließen. Enslin übergeht Katies Sorgen und hält sie weiterhin fest. Etwas später stirbt Katie und hängt reglos in Enslins Armen, der voller Trauer und Verzweiflung ist.

Kurz danach springt erschreckend der Radiowecker des Hotelzimmers an und zeitgleich zerfällt Katies lebloser Körper zu Asche und Staub. Enslin wühlt erschrocken und bestürzt in ihren Überresten bis ihn die Wut packt und er beginnt, das ohnehin schon heruntergebrannte Zimmer weiter zu zerstören. Schließlich taumelt Enslin erschöpft gen Boden und blickt auf den langsam ablaufenden Countdown auf dem Radiowecker. Sobald dieser bei 00:00 angelangt ist, liegt

---

<sup>119</sup> Bei TC 01:20:00-01:25:00.

<sup>120</sup> Auf diesen Punkt wird in der Szenenanalyse genauer eingegangen.

<sup>121</sup> TC 01:19:54-01:20:00.

<sup>122</sup> TC 01:21:01.

Enslin überraschenderweise in dem nun komplett wiederhergestellten Hotelzimmer. Alles ist wieder an seinem ursprünglichen Platz und in seinem ursprünglichen Zustand.

#### 4.3.2. Analyse

Im Folgenden sei nun auf einige zentrale Inszenierungs- und Gestaltungsstrategien eingegangen, die maßgeblich zur Herausbildung der ‚Cinematic Metaphor‘ beitragen.<sup>123</sup> Dabei sollten zwei Aspekte mitgedacht werden: Wie die Analyse des affektdramaturgischen Verlaufs in der Zimmersequenz gezeigt hat, ist zum einen der erlebte Verlust des Protagonisten in diesem Moment des Films vermehrt auf direkte oder indirekte Weise zum Vorschein gekommen und wurde dabei stets in Zusammenhang mit den grausigen Erlebnissen in Zimmer 1408 inszeniert. Zum anderen unterscheidet sich die Gestaltung des Raumes wie bereits erwähnt sichtlich von jener, bevor Enslin dem Zimmer vermeintlich entkommen ist: Enslin befindet sich nun in einem Raum, der zerfallen und beinahe postapokalyptisch anmutet, durch dessen brüchige Wände aber dennoch warmes Licht – wie das eines idyllischen Sommerabends – durchscheint.

Bereits kurz nach Enslins wiederholten verzweifelten Ausrufen werden die dumpfen Geräusche einer sich öffnenden Steinpforte hörbar – ein Geräusch, das die Assoziation zu einer Holztür, wie sie nachfolgend sichtbar wird, kaum zulässt. Das Tempo der Inszenierung ist in diesem Abschnitt eher langsam: Verhältnismäßig längere Einstellungen mit wenig und langsamer Bewegung evozieren ein ruhiges, schwermütiges Gefühl. Enslin bewegt sich in ebenfalls langsamen Bewegungen auf die Tür zu, dabei werden die Tür und er in alternierenden frontalen Einstellungen gefilmt. Erst als Enslin den Türrahmen berührt, sind er und die Tür zeitgleich sichtbar. John Cusacks Schauspiel in diesem Abschnitt bringt zunächst eine erwartungsvolle Ernsthaftigkeit zum Ausdruck, wechselt dann aber zu einem fast schon konspirativen Lächeln. Dieser Moment bezeichnet auf inhaltlicher und gestalterischer Ebene ein kurzes, jedoch bedeutsames ‚Innehalten‘.

Anschließend klopft Enslin an die Tür, sein Gesichtsausdruck mutet dabei seltsam herausfordernd an, beinahe wahnhaft. Bevor nun etwas geschieht, atmet Enslin mehrmals schwer und fährt sich ruckartig durch die Haare. Dann flüstert er: „Open it.“,<sup>124</sup> wobei unklar bleibt, an wen oder was sich die Aufforderung richtet. Es entsteht unweigerlich der Eindruck, Enslin würde eine wie auch immer geartete höhere Instanz dazu aufrufen, diesen buchstäblichen Raum freizugeben, da er selbst dazu nicht in der Lage scheint. Beginnend mit Enslins Perspektive sehen die Zuschauer\*innen nun, wie sich die Tür in einem sehr langsamen Tempo mit starker akustischer Untermalung – vornehmlich Knarzen und Quietschen – öffnet.

---

<sup>123</sup> Siehe hierzu auch: Einstellungsprotokoll auf den Seiten I-XIII dieser Arbeit.

<sup>124</sup> TC 01:21:01.

Es folgt ein Schnitt in Verbindung mit einem Perspektivwechsel der Einstellung, die für das Aufkeimen der metaphorischen Bedeutungsebene dieser Szene von zentraler Bedeutung ist: Die Zuschauer\*innen sehen aus der Tiefe eines schier endlos schwarzen Raums ohne erkennbare Konturen oder Begrenzungen heraus entfernt die sich öffnende Tür, in dessen Rahmen Enslin steht – in das Zimmer hineinblickend. Die Kamera fährt in einem künstlichen, sehr schnellen Zoom an Enslin heran, bis sie schließlich in sein rechtes Auge einzudringen scheint. Begleitet wird diese Einstellung durch ein akustisches Durcheinander aus höhlenartigen, übernatürlich klingenden Geräuschen; unterschiedlichen, kaum unterscheidbaren Stimmen, von denen die deutlichste die eines Radiosprechers ist, der zu Beginn des Films in Enslins Auto zu hören war und infernale Zustände zu predigen scheint; sowie Kinderlachen. Dieses akustische Chaos nimmt während des Zooms in seiner Lautstärke und Intensität zu, bis es schließlich mit dem Ende der Einstellung abrupt abbricht. Diese Einstellung markiert den ersten ‚Schock‘-Moment der Szene.

Enslin ist in der anschließenden Einstellung von hinten zu sehen und sackt mit einem erschrockenen Einatmen leicht zusammen. Mit dieser Bewegung wird ein bestimmtes Gefühl evoziert: Eine aus einer schwarzen, ungreifbaren Unendlichkeit kommende Kraft bewegt sich gleichförmig auf Enslin zu und ‚trifft‘ ihn schließlich durch sein Auge in seinem Inneren.<sup>125</sup>

Direkt im Anschluss daran erklingt – wie bereits an vorherigen Momenten des Films – Katies Stimme, die, wie zuvor die Tür, zunächst lediglich hörbar ist.

Die darauffolgende Passage ist gekennzeichnet durch eine allmähliche Annäherung von Enslin und Katie, die auf mehreren Ebenen zugleich inszeniert wird. Während Enslin dabei anfangs noch misstrauisch und darum bemüht ist, Katies Erscheinung als Halluzination abzutun, kann er sich seiner emotionalen Ergriffenheit kurze Zeit später nicht weiter widersetzen.

Grundsätzlich lässt sich in Bezug auf die Metrik der Schnitte erkennen, dass Enslin und Katie in fast konsequent alternierenden Einstellungen zunächst jeweils einzeln zu sehen sind. In dem Moment, in dem sich Enslin seinen Emotionen hingibt, sind erstmals beide Figuren gemeinsam sowohl in einem Raum als auch in einer Einstellung sichtbar. Zudem lässt sich eine synchron ablaufende Annäherung der Kamera an die Figuren – genauer gesagt die Gesichter der Figuren – beobachten.

Die *Mise en Scène* unterstreicht diese Bewegung eines ‚Sich-Annäherns‘: Die Kamera ist während der Passage in dem Raum situiert, in dem auch Enslin sich befindet. Entsprechend wird Katie in der ersten Einstellung, in der sie zu sehen ist, durch eine Zimmertür gefilmt – zwischen

---

<sup>125</sup> Man mag in diesem Zusammenhang auch an das Auge als sprichwörtliches „Fenster zur Seele“ denken.

ihr und Enslin besteht anfangs noch eine buchstäbliche Barriere. Eine zweite Einstellung auf sie öffnet das Bildfeld und damit auch den Blick auf den Durchgang zwischen den beiden Räumen. Katie bewegt sich nun langsam auf Enslin zu, dabei läuft sie barfuß über eine mit Scherben übersäte Holzfläche – der Annäherung wird durch eine Hervorhebung von Katies blutigen Füßen in Form zweier Closeups eine tatsächlich ‚schmerzhaft‘ Qualität zu eigen. Zugleich erscheint Katie fragil und schutzbedürftig, was nicht zuletzt zu Enslins Erweichen führt.

In einer Totalen sehen wir anschließend beide Figuren in einem Raum. Katie bleibt kurz stehen, während Enslin zusammensackt. Dies markiert inszenatorisch den inneren Gefühlswandel von Enslin. Die nachfolgende Einstellung aus dem Raum, aus dem Katie kam, schließt dieses Bild ab: Dieselbe Barriere, die eben noch beide Figuren getrennt hat, schließt diese nun in einem gemeinsamen Raum ein.

Katie bewegt sich einen weiteren Schritt auf Enslin zu und es folgt ein kurzer Dialog zwischen den beiden, bis Enslin die Arme nach Katie ausstreckt, welche daraufhin endlich ganz zu ihm läuft. Ab diesem Moment sind die beiden Figuren in immer näheren Einstellungen zusammen zu sehen. Währenddessen erfolgt ein emotional stark aufgeladener Dialog zwischen Enslin und Katie, in dem sie ihre gegenseitige Liebe zum Ausdruck bringen. Allerdings werden bereits durch Katies ersten Satz in Enslins Armen Zweifel an der Fortdauer dieses Moments geschürt: „They won’t let me stay.“,<sup>126</sup> was die Emotionalität dieses Dialogs nochmal intensiviert.

Inmitten dieses Dialogs, als Enslin dabei ist, Katie Mut zuzusprechen, sackt diese plötzlich leblos zusammen. Nach einem kurzen Moment des Entsetzens bricht Enslin in Trauer aus. Während der erste ‚Schock‘-Moment die Erinnerung an bzw. die ‚Vision‘ von Katie freisetzt, leitet dieser zweite in die expressive Qualität ‚Trauer‘ auf der schauspielerischen Ebene ein.

Es folgt inmitten des emotionalen Zusammenbruchs von Enslin der dritte ‚Schock‘-Moment, der zugleich einen Bruch darstellt: Der zuvor schon oft mit dem Grauen der Erlebnisse in 1408 in Verbindung stehende Radiowecker springt erneut abrupt an und spielt den – den Zuschauer\*innen inzwischen bekannten – Song „We’ve Only Just Begun“ von den *Carpenters*. Im selben Moment zerfällt Katies lebloser Körper buchstäblich zu Asche und Enslin ist wieder allein im Zimmer. Verzweifelt beginnt er, nach Katies Überresten zu greifen. Der Moment ist durch schnell wechselnde Schnitte gestaltet, welche die Unmittelbarkeit des Geschehens unterstreichen.

Der radikale Bruch, der hier gestaltet wird, schlägt sich auf der Ebene der Zuschauer\*innenerfahrung als ein Gefühl nieder, welches sich wie folgt beschreiben lässt: Der Verlust eines

---

<sup>126</sup> TC 01:22:22.

geliebten Menschen ereilt einen zu schnell, als dass man ihn greifen könnte. Ebenjenes Gefühl ist es, das die audiovisuelle Gestaltung dieses Bruchs zur Erfahrung macht: Ein lebloser Körper zerfällt zu Staub, noch ehe der Trauerprozess ein Ende finden kann, unwiederbringlich, nicht länger anwesend; begleitet von einem Song, der den Titel „We’ve Only Just Begun“ trägt, und der in dem Moment gestalterisch von seiner originalen Tonart abweicht und zu schwanken beginnt, in dem Enslin versucht, Katies Überreste zusammenzusammeln. Die vermehrten Detailaufnahmen dieses Prozesses unterstreichen noch einmal mehr die vergebliche Bemühung Enslins, Katie in den Überresten wiederzufinden. Doch was bleibt, ist nur Asche und Staub.

Es folgt nun ein erneuter Affektwechsel, der sich ankündigt durch einen Blick Enslins zu dem Ort, an dem Katie zuvor erschienen ist, gepaart mit einem Übergang des Songs in einen atmosphärischen Spannungsaufbau auf der akustischen Ebene.<sup>127</sup>

Enslin springt rasend vor Wut auf und beginnt, das Zimmer bzw. die verbrannten Überreste des Zimmers zu zerstören. Diese Sequenz ist im Unterschied zu den vorherigen Abschnitten gekennzeichnet durch eine konkret ausgestaltete musikalische Untermalung, die sich schwer fassen lässt: Zu Beginn ist ein dumpfes, hohes ‚Rauschen‘ zu hören, das von unterschiedlichen Streicherklängen abgelöst wird, die sich etappenweise immer wieder in ihrer Lautstärke und Prägnanz steigern, um dann zunächst wieder abzuebben. In den beiden Momenten, in denen dies geschieht, ist im Hintergrund der noch immer verzerrte – vornehmlich zu tief gepitchte – Song der *Carpenters* zu hören. Bildgestalterisch ist dieser Abschnitt geprägt von schnellen, diskontinuierlichen Schnitten; einer häufig unruhigen Kamera sowie inkonsistenten, sprunghaften Perspektiven.<sup>128</sup> Zwischenzeitlich ist immer wieder der Radiowecker zu sehen, auf dem die letzten Sekunden des Countdowns ablaufen.

Enslin fällt schließlich erschöpft zu Boden, wobei das von Streichern begleitete, akustische ‚Rauschen‘ ein letztes Mal abebbt. Entsprechend ist der noch immer zu tiefe Song nun wieder deutlicher zu hören und beginnt ab diesem Moment, langsam wieder die Originaltonart des Songs anzunehmen. Fast durchgehend alternierend sind Enslin und der Radiowecker zu sehen, der die letzten Sekunden herunterzählt. Die Szene schließt mit der Gestaltung eines langsamen

---

<sup>127</sup> Ein ‚Rauschen‘ setzt ein, das von Triangel-artigen Klängen begleitet und von Blechbläsern abgelöst wird, die einen Akkord in einem Crescendo ansteigen lassen, dessen Höhepunkt schließlich von einem tiefen Schlag markiert wird.

<sup>128</sup> Interessant erscheint, dass Enslin – bevor er vom Schlafzimmer ins Wohnzimmer läuft, um dort weiter zu wüten – den Fernseher im Schlafzimmer zerstört, welcher dabei kurz hell aufleuchtet, was diesen Moment unter den anderen etwas hervorhebt. Es ließe sich hierin einerseits ein medienreflexives Moment sehen, in dem das Medium der Wiedergabe eines Films im Film selbst zerstört wird; andererseits lässt sich dies aber auch in Hinblick auf einen früheren Moment des Films verstehen, bei dem Enslin auf demselben Fernseher ein Video mit seiner Familie gesehen hat: Die zuvor rührselige Erinnerung, die Enslin dort erlebt hat, wird nun in einem Anfall von blinder Wut zerschlagen.

Verblässens: Enslin dreht sich auf den Rücken, während der Blick auf den Radiowecker allmählich unscharf und der Song immer leiser wird.

Ein erlösendes Nichts bleibt allerdings aus: Enslin findet sich auf dem Boden des Hotelzimmers wieder, welches auf den Moment von Enslins Eintreten ‚zurückgesetzt‘ erscheint. Der Radiowecker beginnt wieder von 60:00 Minuten herunterzuzählen: Die Stunde, in der Katie starb, war für Enslin niemals vorbei. Sie ist ein unendlich wiederkehrender, erbarmungsloser Albtraum, dem Enslin niemals entrinnen werden wird. So scheint es.

Und so ließe sich weitestgehend auch die Poetik charakterisieren, die in *1408* gestaltet wird, was anhand weiterer und weiterführender Szenenanalysen zu verifizieren und präzisieren wäre. Die hier analysierte Szene endet allerdings mit diesem abermaligen Bruch.

## 5 Die Erfahrbarkeit des Unmöglich-Repräsentierbaren

„Film has the capacity to build metaphorical and metonymic images that, as a matter of fact, artificially and temporarily cover old wounds that are pried open in a delayed manner.“<sup>129</sup>

Es seien letztlich – wenngleich nicht abschließend – nochmals einige Überlegungen und Erkenntnisse zusammenfassend hervorgehoben und rekontextualisiert, die zentral für die These und Fragestellung dieser Arbeit waren und sind.

Zunächst einmal haben sich viele der beschriebenen Punkte des Abschnitts, in dem einige theoretische Überlegungen zum Horrorgenre, dem (Horror-)Film und seine Beziehung zum Trauma dargelegt wurden, in der Analyse wiedergefunden und bestätigt: Beginnend bei Freuds Begriff des ‚Unheimlichen‘, den er als etwas aus der Verdrängung Wiederkehrendes konzipiert;<sup>130</sup> über Robin Woods Einsicht, dass Horror immer etwas mit prädominanten gesellschaftlichen Regeln, Werten und Normen zu tun habe – vornehmlich um die Familie; bis hin zu der besonderen Rolle, die dem Medium Film in Bezug auf die Darstellung und (künstlerische) Verarbeitung von Traumata zugesprochen wurde; um nur einige Interferenzen zu nennen.

Erwähnenswert scheint, dass es in *1408* – anders als in vielen anderen Horrorfilmen – nicht darum geht, ‚das Zimmer als Personifikation des Bösen zu besiegen‘ (indem beispielsweise die düstere Vergangenheit *des Zimmers* aufgearbeitet würde). Der eigentliche Antagonist in *1408* ist die eigene Vergangenheit des Protagonisten, die es zu bewältigen gilt. Erst dann kann auch das Zimmer ‚besiegt‘ werden.

Das filmanalytische Konzept der ‚Cinematic Metaphor‘ nach Cornelia Müller und Hermann Kappelhoff hat sich als äußerst fruchtbares Analyseinstrument zur Erhellung der Fragestellung dieser Arbeit herausgestellt: Durch die schrittweise, zunehmend ins Detail gehende Annäherung an einzelne Segmente des Films konnte auf unterschiedlichen Ebenen die konkrete audiovisuelle Ausgestaltung und schließlich die damit zusammenhängende Zuschauer\*innenerfahrung herausgearbeitet und verständlich gemacht werden, die sich als Zusammenspiel ebenjener Ebenen begreifen lässt.

Der Umstand, dass dem künstlerischen Gestaltungsmittel der Metapher auch und gerade in Bezug auf Traumata und Horror eine besondere Funktion zu eigen wird, hat sich nach den theoretischen Ausführungen sowie der Analyse gezeigt und wurde auch bereits von Freud erkannt: ‚Das Unheimliche‘, schreibt er zum Ende des zweiten Abschnitts, wirke auch, „wenn die

---

<sup>129</sup> Elm; Kabalek und Köhne 2014, S. 11.

<sup>130</sup> Wie die Analyse gezeigt hat, gestaltet *1408* diesen Prozess der ‚Wiederkehr‘ gleich auf mehreren Ebenen (u.a. dramaturgisch, affektdramaturgisch und metaphorisch; um jene zu nennen, mit denen sich die Analyse beschäftigt hat) im Verlauf des Films.

Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt und dergleichen mehr.“<sup>131</sup>

Angesichts dieses Gedankens erscheint ein Satz, den Enslin nach den ersten unheimlichen Erscheinungen in *1408* formuliert, nahezu emblematisch: „It’s not that what I’m seeing is not real, it just ain’t as real as it seems.“<sup>132</sup>

Mit dem Versuch, zunächst eine schematische Übersicht über die grobe dramaturgische Struktur einerseits und die Affektdramaturgie in der Zimmersequenz andererseits zu liefern, um anschließend eine ausführliche Analyse einer einzelnen Szene zur Herausarbeitung der Beschaffenheit der audiovisuellen Metapher des Films durchzuführen, war es mein Anliegen, zu zeigen, inwiefern *1408* mit den Modalitäten eines Horrorfilms den Trauer- und Verlustprozess seines Protagonisten Mike Enslin gestaltet.

Leider konnten dabei aus Gründen des Umfangs nicht alle inszenatorischen Details betrachtet werden und es wäre für eine noch tiefergehende Analyse von Vorteil, weitere Aspekte der audiovisuellen Ausgestaltung eingehender zu beleuchten. Zudem wäre es wünschenswert, die These dieser Arbeit anhand weiterer Szenenanalysen zu verifizieren, die hier leider nicht geleistet werden konnten.

Darüber hinaus würde die Analyse weiterer Filme, die einer ähnlichen gestalterischen Struktur folgen, zur weiteren Erhellung der Thematik um die Beschaffenheit von audiovisuellen Metaphern traumatischer Prozesse – ob nun in den Ausdrucksqualitäten eines Horrorfilms oder anderer Genres – beitragen.

Die fast schon ‚heilsame‘ oder zumindest ‚versöhnliche‘ Wirkung, die Filmen in Bezug auf traumatische Ereignisse zuteilwerde – wie es von Elm/Kabalek/Köhne in dem obigen Zitat beschrieben wird –, lässt sich nach der Betrachtung der audiovisuellen Gestaltung von *1408* etwas besser einordnen.

Wesentlich ist die Auffassung, Filme könnten den Versuch einer ‚Repräsentation des Nicht-Repräsentierbaren‘ in Form einer künstlerischen Auseinandersetzung unternehmen. Mit anderen Worten: „Film can be embraced as an artistic attempt to communicate what can neither be transformed into a shared experience nor transmitted in an undisguised manner.“<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Freud 2021 [Orig. 1919], S. 41.

<sup>132</sup> TC 00:35:50.

<sup>133</sup> Elm; Kabalek und Köhne 2014, S. 12. Unter Rekurs auf Linnie Blake formulieren sie ferner: „From this perspective, the process of turning ‘trauma’ into film becomes a productive moment in dealing with haunting pasts.“ (S. 14).

Einen geteilten Erfahrungsraum zu eröffnen, der eine Brücke zu Erfahrungsdimensionen schlägt, die sonst unerreichbar wären, darin sieht auch dos Santos das Potenzial von (psychologischem) Horror: „This allowed more insight for viewers to better understand or even relate to the focaliser by journeying through their psyche as opposed to being passive outsiders.“<sup>134</sup> Für sie habe dies sogar ein fast schon politisches Potenzial: „In essence horror, and specifically psychological horror, has a unique social function wherein by representing the mental or emotional turmoil of characters, albeit metaphorically through surrealistic storytelling, they can consequently reflect and affect society.“<sup>135</sup>

Ich bin mir nicht sicher, ob ich so weit gehen würde, dem (psychologischen) Horrorfilm wie dos Santos eine derart existenzielle Funktion zuzuschreiben.

Allerdings würde ich der zu Anfang dieser Arbeit erwähnten Kritik von Kelly Grant widersprechen: Entgegen ihrer Bemerkung, *1408* würde nach einiger Zeit zu einer ‚Moralgeschichte‘ werden, ließe sich im Anschluss an die Analyse vielmehr behaupten, dass der Film den persönlichen Verlust der Protagonisten – wenn auch zunächst sehr subtil und ohne das Wissen der Zuschauer\*innen – von Anfang an in der künstlerischen Gestaltung verhandelt.

Unbestreitbar erscheint mir nach der eingehenden Beschäftigung mit der Frage nach den (Un-)Möglichkeiten der Repräsentation von nicht-repräsentierbaren Themen wie traumatischen Erlebnissen das künstlerische und ästhetische Potenzial, das dem Genre des Horrorfilms ontologisch innewohnt: Vermag das Leben manche Menschen – wie Mike Enslin – in eine sprichwörtliche und im Falle von *1408* buchstäbliche „Hölle auf Erden“ geleiten, obliegt es der Kunst, diese ‚individuellen Höllen‘ zu einem geteilten Schmerz zu machen, sie in der Isoliertheit ihrer Erfahrbarkeit zu zerschlagen. Mit anderen Worten: All den unmöglichen Erfahrungen eine Erfahrbarkeit zuteil werden zu lassen. Wenn auch nur in gewissem Maße.

Es ist selbstredend nicht so, dass damit unwillkürlich alles Leid aufgehoben ist. Jedoch ist dieses damit nicht länger ein Anliegen der Einzelnen, sondern eines der Gemeinschaft.

---

<sup>134</sup> dos Santos 2022, S. 23.

<sup>135</sup> Ebd.

## **6 Anhang**

### **6.1. Visualisierungen**

Siehe nachfolgende Seiten A-D.

### **6.2. Einstellungsprotokoll**

Siehe nachfolgende Seiten I-XIII.

## 6.1. Visualisierungen



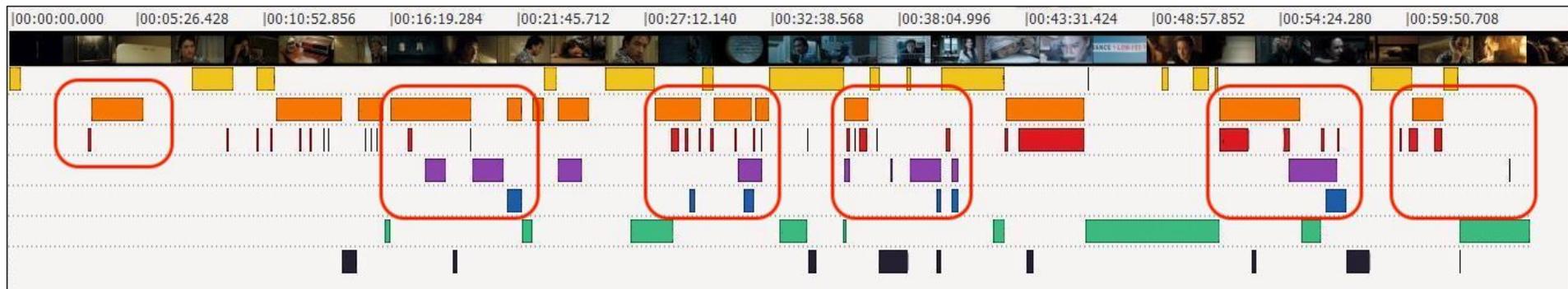
<sup>A</sup> Struktur der dramaturgischen Segmente von *1408* im Verlauf des gesamten Films.

- |  |   |
|--|---|
|  Status Quo: Verdrängung/Enslins Alltag   |  Bewältigung: Bezwingung von 1408          |
|  Bruch: Enslin erhält Postkarte   |  Akzeptanz: Katies Stimme auf dem Rekorder |
|  Konfrontation: Langsame Wiederkehr des verdrängten Trauer-/Verlustprozesses um den Tod der Tochter Katie |   |

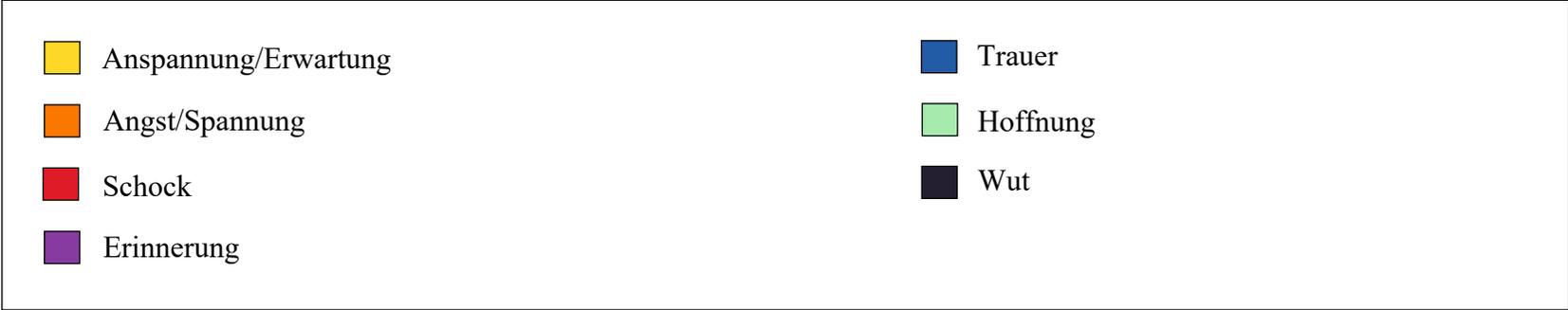


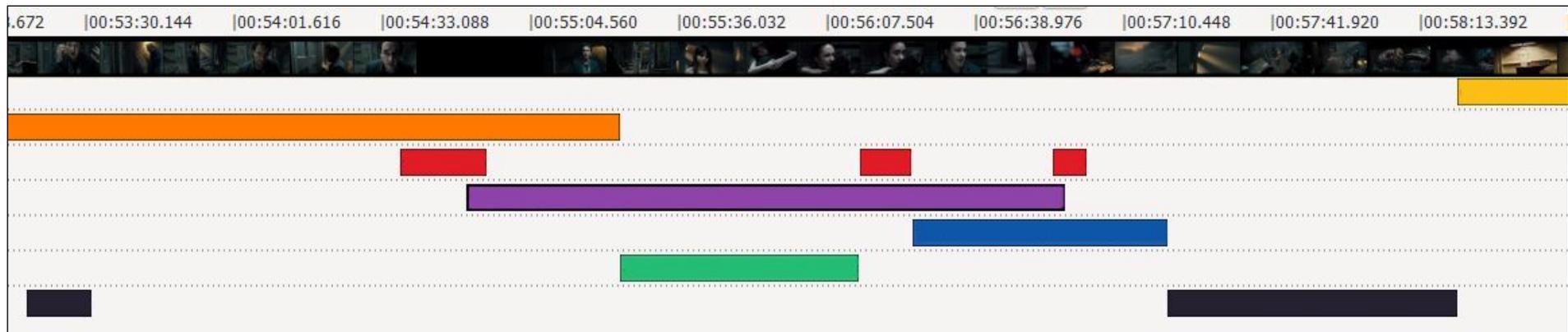
<sup>B</sup> Affektdramaturgische Struktur von *1408* im Verlauf der ‚Zimmersequenz‘.





<sup>c</sup> Affektdramaturgische Struktur von *1408* im Verlauf der ‚Zimmersequenz‘ mit Hervorhebungen.





<sup>D</sup> Affektdramaturgische Struktur von *1408* im Verlauf der analysierten Szene.

■ Anspannung/Erwartung

■ Angst/Spannung

■ Schock

■ Erinnerung

■ Trauer

■ Hoffnung

■ Wut

## 6.2. 1408 (USA 2007, Mikael Håfström)

Einstellungsprotokoll zur Szene „Finale Konfrontation mit dem Verlust der Tochter“ – TC 01:20:00-01:25:00 (Dauer: 00:05:00 Min.)

Einstellung Nr.	Timecode (hh:mm:ss)	Einstellungsgröße	Kamera: Winkel/Perspektive/Optik	Kamera: Bewegung	Akustik: Atmosphäre/Musik	Akustik: Geräusche/Sound Design	Montage: Übergang/Metrik	Affekt-dramaturgie	Handlung/Dialog
1	01:19:58-01:20:10	Amerikanische	Schärfentiefe	Starr		Dumpfes Poltern setzt ein...	Enslin allein	Wut/Verzweiflung	Enslin ist wieder in 1408, er schreit verzweifelt „I was out!“
2	01:20:10-01:20:14	Closeup	geringe Schärfentiefe; Schärfe auf Enslins Gesicht	Starr		...Scherbengeräusche von Enslins Bewegungen...		Irritation/Unge-wissheit/Bedroh-lichkeit	Enslin dreht sich zu dem Geräusch hinter ihm um
3	01:20:14-01:20:18	Halbtotale	POV Enslin; Schärfentiefe	Langsamer Rechts-schwenk auf Tür		Stille			Wir sehen eine graue Tür aus Enslins Perspektive
4	01:20:18-01:20:23	Closeup	geringe Schärfentiefe; Schärfe auf Enslins Gesicht	Starr				Enslin blickt auf Tür	
5	01:20:23-01:20:24	Halbtotale (etwas näher)	POV Enslin; Schärfentiefe	Starr				Tür aus Enslins Perspektive	
6	01:20:24-01:20:28	Amerikanische	Schärfentiefe	Leichte Ranfahrt an Enslin		Scherben- und Knackgeräusche von Enslins Bewegungen...		Enslin bewegt sich auf die Tür zu	
7	01:20:28-01:20:29	Halbnahe	POV Enslin; Schärfentiefe	Leichte Ranfahrt an Tür				Erneut Tür aus Enslins Perspektive	
8	01:20:29-01:20:38	Closeup	geringe Schärfentiefe; Schärfe auf Enslins Gesicht	Starr				...geht über in Stille...	Entfremdung/Un-heimlichkeit
9	01:20:38-01:20:39	Closeup	POV Enslin; Leichte Untersicht; geringe Schärfentiefe	Leichter Schwenk nach oben		Enslin atmet ein		Tür aus Enslins Perspektive	
10	01:20:39-01:20:43	Closeup	geringe Schärfentiefe; Schärfe auf Enslins Gesicht	Starr		Stille		Enslin schaut nach links und rechts und betrachtet Tür	

<b>Einstellung Nr.</b>	<b>Timecode (hh:mm:ss)</b>	<b>Einstellungsgröße</b>	<b>Kamera: Winkel/Perspektive/Optik</b>	<b>Kamera: Bewegung</b>	<b>Akustik: Atmosphäre/Musik</b>	<b>Akustik: Geräusche/Sound Design</b>	<b>Montage: Übergang/Metrik</b>	<b>Affekt-dramaturgie</b>	<b>Handlung/Dialog</b>	
11	01:20:43-01:20:48	Portrait/Shoulder Closeup	Schärfentiefe	Starr		Geräusche: Enslin „streichelt“ Tür			Enslin berührt Türrahmen und „streichelt“ ihn; dann setzt er zum Klopfen an	
12	01:20:48-01:21:02	Closeup	geringe Schärfentiefe; Schärfe auf Enslins Gesicht	Starr		Türklopfen, schwerer Atem, Durch-Haare-Fahren			Enslin klopft 7x an die Tür, atmet schwer und fährt sich ruckartig durch die Haare; dann flüstert er scharf: „Open it!“	
13	01:21:02-01:21:03	Closeup	POV Enslin; Aufsicht; geringe Schärfentiefe	Starr		Türgeräusche: Tür öffnet sich...			Zunehmende Anspannung/Irritation	Tür aus Enslins Perspektive; sie beginnt sich zu öffnen
14	01:21:03-01:21:04	Closeup	geringe Schärfentiefe; Schärfe auf Enslins Gesicht	Starr		...Türquietschen ...				Enslin blickt in Richtung Türknauf
15	01:21:04-01:21:06	Detailaufnahme	Gefühlter POV Enslin; geringe Schärfentiefe	Starr						Der Türknauf dreht sich und die Tür beginnt sich zu öffnen
16	01:21:06-01:21:08	Closeup	geringe Schärfentiefe; Schärfe auf Enslins Gesicht	Starr						Enslin blickt in Richtung Türknauf
17	01:21:08-01:21:10	Portrait/Shoulder Closeup	Schärfentiefe	Starr						Die Tür öffnet sich langsam vor Enslin
18	01:21:10-01:21:13	Detailaufnahme	Gefühlter POV Enslin; geringe Schärfentiefe	Starr		Ein halliges akustisches Durcheinander aus höhlenartigen Geräuschen, unterschiedlichen			Verlorenheit/Orientierungslosigkeit/Überforderung/Surrealität	Aus einem schier endlosen schwarzen Raum heraus ist Enslin, in der geöffneten Tür stehend, zu
19	01:21:13-01:21:27	Totale → Detailaufnahme	Schärfentiefe	Immer schneller werdende künstliche Ranfahrt aus Raum						

<b>Einstellung Nr.</b>	<b>Timecode (hh:mm:ss)</b>	<b>Einstellungsgröße</b>	<b>Kamera: Winkel/Perspektive/Optik</b>	<b>Kamera: Bewegung</b>	<b>Akustik: Atmosphäre/Musik</b>	<b>Akustik: Geräusche/Sound Design</b>	<b>Montage: Übergang/Metrik</b>	<b>Affekt-dramaturgie</b>	<b>Handlung/Dialog</b>
				bis in Enslins Auge		Stimmen (u.a. Stimme aus Radio vom Anfang des Films) und Kinderlachen ist hörbar und nimmt in seiner Intensität und Lautstärke zu			sehen. Die Kamera bewegt sich rapide auf ihn zu und „taucht“ in sein linkes Auge
20	01:21:27-01:21:31	Portrait/Shoulder Closeup	Schärfentiefe	Starr		Enslin atmet erschrocken ein	Enslin allein/Katie hörbar	Schock/Irritation/Surrealität	Enslin sackt leicht zusammen, als hätte ihn die Kamerafahrt ‚getroffen‘. Kurz danach ist Katies Stimme zu hören: „Daddy...“ Enslin dreht sich um
21	01:21:31-01:21:33	Halbtotale	Schärfentiefe	Starr		Enslins Schritte beim Umdrehen			
22	01:21:33-01:21:34	Amerikanische	Gefühlter POV Enslin; geringere Schärfentiefe	Starr		Stille	Katie allein	Irritation/Surrealität/Entfremdung/Bedrohlichkeit... ...Ungläubigkeit...	Katie steht im benachbarten Schlafzimmer. Sie sagt erneut leise: „Daddy?“
23	01:21:34-01:21:36	Portrait/Shoulder Closeup	Schärfentiefe	Starr			Enslin allein		Enslin blickt zu Katie. Er sagt fassungslos: „No...“
24	01:21:36-01:21:39	Halbtotale	Gefühlter POV Enslin; Schärfentiefe	Starr			Katie allein		Katie beginnt, in Enslins Richtung zu laufen. Dabei sagt er weiter: „...you’re not Katie.“, woraufhin sie

<b>Einstellung Nr.</b>	<b>Timecode (hh:mm:ss)</b>	<b>Einstellungsgröße</b>	<b>Kamera: Winkel/Perspektive/Optik</b>	<b>Kamera: Bewegung</b>	<b>Akustik: Atmosphäre/Musik</b>	<b>Akustik: Geräusche/Sound Design</b>	<b>Montage: Übergang/Metrik</b>	<b>Affekt-dramaturgie</b>	<b>Handlung/Dialog</b>
									erwidert: „I need help.“
25	01:21:39-01:21:43	Portrait/Shoulder Closeup	Schärfentiefe	Starr		Enslin atmet schwer	Enslin allein	...Mitgefühl...	Katie: „Please.“ Enslin ungläubig zu Katie: „You’re not real.“
26	01:21:43-01:21:44	Amerikanische	Gefühlter POV Enslin; geringere Schärfentiefe	Starr		Scherben-geräusche von Katies Schritten	Katie allein		Katie: „I’m cold.“
27	01:21:44-01:21:47	Portrait/Shoulder Closeup	Schärfentiefe	Starr		Stille	Enslin allein		Enslin: „You’re not Katie.“ Katie: „Cold.“
28	01:21:47-01:21:48	Closeup	Gefühlter POV Enslin; geringere Schärfentiefe	Starr		Scherben-geräusche von Katies Schritten	Katie allein		Katie schaut Enslin an
29	01:21:48-01:21:50	Closeup	geringere Schärfentiefe	Starr		Enslins Schritte beim Umdrehen	Enslin allein		Enslin wendet sich Katie ganz zu
30	01:21:50-01:21:52	Halbnahe	geringe Schärfentiefe	Leichter Rechtsschwenk...		Scherben-geräusche von Katies Schritten...	Katie allein		Katie bewegt sich weiter auf Enslin zu... ...dabei tritt sie mit blutigen Füßen in die Scherben auf dem Boden
31	01:21:52-01:21:53	Closeup	geringe Schärfentiefe						
32	01:21:53-01:21:54	Closeup	geringere Schärfentiefe	Starr		Enslin allein	...wird intensiviert...		Enslin blickt jetzt besorgt zu Katie
33	01:21:54-01:21:57	Closeup	Gefühlter POV Enslin; geringe Schärfentiefe	Leichter Rechtsschwenk		Katie allein			Katie läuft weiter Richtung Enslin
34	01:21:57-01:21:58	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr		Enslin allein			Enslin beginnt zusammenzusacken... ...Enslin sackt zusammen...
35	01:21:58-01:21:59	Halbtotale	Schärfentiefe	Starr	Geräusch von Enslins Zusammensacken	Enslin und Katie zusammen			

<b>Einstellung Nr.</b>	<b>Timecode (hh:mm:ss)</b>	<b>Einstellungsgröße</b>	<b>Kamera: Winkel/Perspektive/Optik</b>	<b>Kamera: Bewegung</b>	<b>Akustik: Atmosphäre/Musik</b>	<b>Akustik: Geräusche/Sound Design</b>	<b>Montage: Übergang/Metrik</b>	<b>Affekt-dramaturgie</b>	<b>Handlung/Dialog</b>
36	01:21:59-01:22:01	Halbtotale	Schärfentiefe	Starr		Stille			
37	01:22:01-01:22:06	Portrait/Shoulder Closeup	Gefühlter POV Enslin; geringe Schärfentiefe	Starr		Scherben-geräusche von Katies Schritten	Katie allein	Rührung/ Erleichterung/ Traurigkeit	Katie macht noch einen Schritt auf Enslin zu. Sie sagt: „I love you, Daddy.“
38	01:22:06-01:22:08	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr		Enslin atmet aus	Enslin allein		Enslin läuft eine Träne übers Gesicht
39	01:22:08-01:22:09	Portrait/Shoulder Closeup	Gefühlter POV Enslin; geringe Schärfentiefe	Starr		Stille	Katie allein		Katie, traurig: „Don't you love me anymore?“
40	01:22:09-01:22:11	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr			Enslin allein (Katie im Anschnitt)		Enslin atmet ein
41	01:22:11-01:22:12	Halbtotale	Schärfentiefe	Starr			Enslin und Katie zusammen		Enslin: „Of course I do, sweetheart.“...
42	01:22:12-01:22:13	Portrait/Shoulder Closeup	Gefühlter POV Enslin; geringe Schärfentiefe	Starr			Katie allein		Katie lächelt leicht
43	01:22:13-01:22:14	Halbtotale	Schärfentiefe	Starr		Katies Schritte	Enslin und Katie zusammen		Katie läuft in Enslins Arme...
44	01:22:14-01:22:15	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr		Stille			Enslin: „There we go, I got you.“...
45	01:22:15-01:22:17	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr					
46	01:22:17-01:22:23	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr					

Einstellung Nr.	Timecode (hh:mm:ss)	Einstellungsgröße	Kamera: Winkel/Perspektive/Optik	Kamera: Bewegung	Akustik: Atmosphäre/Musik	Akustik: Geräusche/Sound Design	Montage: Übergang/Metrik	Affekt-dramaturgie	Handlung/Dialog
47	01:22:23-01:22:25	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr				...Zweifel...	Enslin: „Yes they will.“ Katie noch weinerlicher: „They won’t let me stay.“...
48	01:22:25-01:22:31	Amerikanische	Schärfentiefe	Sehr leichtes Heranzoomen					Enslin: „No, no, no, no, no. Nobody’s ever gone take you away again.“
49	01:22:31-01:22:35	Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr					Enslin: „I got you now, Katie. Oh my god.“
50	01:22:35-01:22:36	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr					Enslin: „I’m not gonna let you go.“ Katie: „Do you love me, Dad?“
51	01:22:36-01:22:40	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr					Enslin: „Of course I do. I love you more than anything in the world.“ Katie: „I wish we could stay together...“
52	01:22:40-01:22:42	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr					„...you and me and mom.“
53	01:22:42-01:22:52	Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr					...Verzweiflung ... Enslin: „We can, we can, we can, I got you right here. I got you right here sweetie, everything’s fine. Everything’s so fi...“ Katie sackt

									zusammen
Einstellung Nr.	Timecode (hh:mm:ss)	Einstellungsgröße	Kamera: Winkel/Perspektive/Optik	Kamera: Bewegung	Akustik: Atmosphäre/Musik	Akustik: Geräusche/Sound Design	Montage: Übergang/Metrik	Affekt-dramaturgie	Handlung/Dialog
54	01:22:52-01:22:54	Closeup	geringe Schärfentiefe	Leichter Schwenk nach oben				Schock/Entsetzen ...  ... Trauer/Verlust ...	Katies Arm hängt schlaff runter
55	01:22:54-01:22:59	Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr			Enslin beginnt, Katie an seinem Arm hinuntergleiten zu lassen		
56	01:22:59-01:23:01	Closeup	Gefühlter POV Enslin; geringe Schärfentiefe	Starr			Katie fällt leblos in Enslins Unterarme		
57	01:23:01-01:23:09	Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr			Enslin beginnt zu weinen. Enslin: „No...“		
58	01:23:09-01:23:10	Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr			Katie liegt leblos in Enslins Armen		
59	01:23:10-01:23:15	Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr			Enslin: „No, you can't take her twice!...“		
60	01:23:15-01:23:17	Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr			„... You can't!“ Katies Arm hängt schlaff herunter.		
61	01:23:17-01:23:31	Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr			Enslin wimmert vor sich hin: „Not again, please, god! You can't! Please, nooo! No, you baster...“		
62	01:23:31-01:23:32	Detailaufnahme	geringe Schärfentiefe	Starr	Song: „We've Only Just Begun“ von den <i>Carpenters</i> setzt ein...	Geräusch des plötzlich angehenden Weckerradios	Bruch: Detailaufnahme des Radioweckers	Bruch: Schock/Entsetzen ...	Der Radiowecker geht plötzlich an

Einstellung Nr.	Timecode (hh:mm:ss)	Einstellungsgröße	Kamera: Winkel/Perspektive/Optik	Kamera: Bewegung	Akustik: Atmosphäre/Musik	Akustik: Geräusche/Sound Design	Montage: Übergang/Metrik	Affekt-dramaturgie	Handlung/Dialog
63	01:23:32-01:23:33	Halbnahe	Starke Aufsicht (nahezu Topshot); geringere Schärfentiefe	Starr	...	Geräusch des zu Asche zerfallenden Körpers von Katie...	Enslin allein		Katies lebloser Körper zerfällt in Enslins Armen zu Asche...
64	01:23:33-01:23:33	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr					
65	01:23:33-01:23:34	Halbtotale (etwas näher)	Leichte Untersicht; Schärfentiefe	Starr					
66	01:23:34-01:23:35	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr					
67	01:23:35-01:23:36	Closeup	geringe Schärfentiefe	Leichter Rechts-schwenk		Stille			
68	01:23:36-01:23:38	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr					Enslin schaut entsetzt auf die Überreste von Katie, dann schaut er nach oben
69	01:23:38-01:23:39	Halbtotale (etwas näher)	POV Enslin; Schärfentiefe	Starr					Enslin blickt in Richtung Schlafzimmer, wo vorher Katie stand
70	01:23:39-01:23:41	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr					Enslin wendet sich nach rechts im Bild
71	01:23:41-01:23:42	Halbtotale (etwas näher)	Leichte Untersicht; Schärfentiefe	Starr	...der Pitch verändert sich im Vergleich zum Original-Song und Schwankt unzuverlässig ...	Geräusche der Überreste von Katie...			Enslin „sammelt“ Katies Überreste zusammen...
72	01:23:42-01:23:45	Closeup	geringe Schärfentiefe	Kamera unruhig					
73	01:23:45-01:23:46	Halbnahe	Starke Aufsicht (nahezu Topshot); geringere Schärfentiefe	Starr					

Einstellung Nr.	Timecode (hh:mm:ss)	Einstellungsgröße	Kamera: Winkel/Perspektive/Optik	Kamera: Bewegung	Akustik: Atmosphäre/Musik	Akustik: Geräusche/Sound Design	Montage: Übergang/Metrik	Affekt-dramaturgie	Handlung/Dialog	
74	01:23:46-01:23:47	Detailaufnahme	geringe Schärfentiefe	Starr	...					
75	01:23:47-01:23:48	Detailaufnahme	geringe Schärfentiefe	Starr						
76	01:23:48-01:23:49	Detailaufnahme	geringe Schärfentiefe	Starr						
77	01:23:49-01:23:52	Detailaufnahme	geringe Schärfentiefe	Starr						
78	01:23:52-01:23:55	Halbtotale (etwas näher)	POV Enslin; Schärfentiefe	Leichter Schwenk nach oben	Crossfade: Der Song geht in spannungsaufbauende Musik über	Stille...			Enslin schaut erneut hoch...	
79	01:23:55-01:23:56	Detailaufnahme	geringe Schärfentiefe	Starr	Spannungsaufbau: „Rauschen“ setzt ein, dazu Triangel-artige Klänge...				Übergang zu Wut/Zorn/Aggression	Beginnt dann, Schlafzimmer zu fixieren
80	01:23:56-01:23:57	Halbnahe	POV Enslin; geringe Schärfentiefe	Starr	...Bläser spielen ansteigenden Akkord...					
81	01:23:57-01:23:58	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr	...bis zum Höhepunkt, der durch einen tiefen Schlag betont wird					
82	01:23:58-01:23:59	Halbtotale (etwas näher)	Leichte Untersicht; Schärfentiefe	Sehr leichte Ranfahrt	Hohes Geigen-Vibrato setzt ein	...Enslin stöhnt...				
83	01:23:59-01:24:04	Halbtotale	Schärfentiefe	Kamera unruhig	Ein dumpfes hohes „Raunen“ setzt ein	Enslin schreit und stöhnt...			Enslin beginnt, das Zimmer zu zerlegen...	

Einstellung Nr.	Timecode (hh:mm:ss)	Einstellungsgröße	Kamera: Winkel/Perspektive/Optik	Kamera: Bewegung	Akustik: Atmosphäre/Musik	Akustik: Geräusche/Sound Design	Montage: Übergang/Metrik	Affekt-dramaturgie	Handlung/Dialog
84	01:24:04-01:24:04	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Leichter Rechts-schwenk	...im Hintergrund ist leise und dumpf erneut bzw. immer noch „We’ve only just begun“ von den <i>Carpenters</i> zu hören, das sich mit unheimlich-atmosphärischen Streichklängen mischt, die in ihrer Intensität zunehmen...	...vermehrt Krachen, Knacken, Splintern und Poltern von den Gegenständen, die Enslin herumwirft...			...Enslin wirft einen Gegenstand an die Wand...
85	01:24:04-01:24:06	Halbtotale	Schärfentiefe	Starr					...schlägt ein Gemälde gegen die Wand...
86	01:24:06-01:24:09	Halbtotale	Schärfentiefe	Leichte Links-bewegung					...schlägt ein Gemälde gegen die Wand...
87	01:24:09-01:24:10	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Links-schwenk					...wirft eine Vase...
88	01:24:10-01:24:10	Halbnahe	Schärfentiefe	Leichte Rechts-bewegung					...tritt gegen Bretter...
89	01:24:10-01:24:11	Totale	Aufsichtig; Schärfentiefe	Sehr leichte Ranfahrt...					...wirft einen Tisch zu Boden...
90	01:24:11-01:24:12	Halbtotale	Schärfentiefe						...tritt gegen ein anderes Gemälde an der Wand...
91	01:24:12-01:24:12	Halbnahe	geringe Schärfentiefe	Links-schwenk					...wirft eine Lampe gegen die Wand...
92	01:24:12-01:24:13	Halbtotale	Schärfentiefe	Starr					
93	01:24:13-01:24:14	Totale	Aufsichtig; Schärfentiefe	Sehr leichte Ranfahrt					
94	01:24:14-01:24:15	Halbnahe	Schärfentiefe	Kamera unruhig					
95	01:24:15-01:24:16	Halbtotale	Schärfentiefe	Starr					
96	01:24:16-01:24:17	Halbnahe	Schärfentiefe	Kamera unruhig					
97	01:24:17-01:24:17	Halbtotale	Schärfentiefe	Starr					

Einstellung Nr.	Timecode (hh:mm:ss)	Einstellungsgröße	Kamera: Winkel/Perspektive/Optik	Kamera: Bewegung	Akustik: Atmosphäre/Musik	Akustik: Geräusche/Sound Design	Montage: Übergang/Metrik	Affekt-dramaturgie	Handlung/Dialog
98	01:24:17-01:24:18	Amerikanische	Schärfentiefe	Sehr leichter Links-schwenk	Die Streicher setzen aus, wodurch der Song kurzzeitig besser hörbar ist...  ...ein leises, aber stetig lauter werdendes Rausch-artiges Durcheinander, das vereinzelt von sehr hohen Streicher-vibrati begleitet wird, setzt ein...				...zertrümmert den Fernseher im Schlafzimmer...
99	01:24:19-01:24:20	Totale	Aufsichtig; Schärfentiefe	Sehr leichte Ranfahrt					...wirft eine Couch um...
100	01:24:20-01:24:21	Halbtotale (etwas näher)	Schärfentiefe	Rechts-schwenk					Der Radiowecker springt von 0:37 auf 0:36
101	01:24:21-01:24:21	Detailaufnahme	geringe Schärfentiefe	Sehr leichte Ranfahrt					...Enslin greift einen weiteren Gegenstand...
102	01:24:21-01:24:22	Halbtotale	Schärfentiefe	Rechts-schwenk					...
103	01:24:22-01:24:23	Halbnahe	Schärfentiefe	Kamera unruhig					...und zertrümmert damit den Fernseher im Wohnzimmer...
104	01:24:23-01:24:23	Halbnahe	Schärfentiefe	Rechts-schwenk					Der Radiowecker springt von 0:34 auf 0:33
105	01:24:23-01:24:24	Detailaufnahme	geringe Schärfentiefe	Sehr leichte Ranfahrt					Enslin zieht den Gegenstand aus dem Fernseher...
106	01:24:24-01:24:25	Amerikanische	Schärfentiefe	Starr					
107	01:24:25-01:24:25	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Links-schwenk					
108	01:24:25-01:24:26	Halbtotale	Schärfentiefe						
109	01:24:26-01:24:27	Halbnahe	geringe Schärfentiefe	Kamera unruhig	...und schlägt mit ihm auf den Boden...				

Einstellung Nr.	Timecode (hh:mm:ss)	Einstellungsgröße	Kamera: Winkel/Perspektive/Optik	Kamera: Bewegung	Akustik: Atmosphäre/Musik	Akustik: Geräusche/Sound Design	Montage: Übergang/Metrik	Affekt-dramaturgie	Handlung/Dialog			
110	01:24:27-01:24:28	Totale	Aufsichtig; Schärfentiefe	Sehr leichte Ranfahrt	...und ebbt wieder ab, ohne einen klaren Höhepunkt erreicht zu haben, stattdessen ist der Song wieder lauter hörbar, der nun langsam immer höher gepitcht wird...	...die Geräusche hören mit Enslin Fall zu Boden auf; Enslin keucht erschöpft...	Übergang zu Resignation/Erschöpfung	Enslin fällt erschöpft zu Boden... ...und schaut in Richtung des Radioweckers Der Radiowecker zählt von 0:17 auf 0:15 Enslin nimmt einige Staubkrümel vom Boden in die Hand und wirft sie in Richtung des Weckers... ...der dabei von 0:10 auf 0:08 zählt Enslin rührt sich auf dem Boden liegend...				
111	01:24:28-01:24:29	Halbtotale	Schärfentiefe	Starr								
112	01:24:29-01:24:41	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr								
113	01:24:41-01:24:43	Portrait/Shoulder Closeup	POV Enslin; geringe Schärfentiefe	Kamera leicht unruhig								
114	01:24:43-01:24:47	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr						Enslin stöhnt; Geräusche der Staubkrümel, die Enslin wirft...		
115	01:24:48-01:24:49	Closeup	POV Enslin; geringe Schärfentiefe	Leichte Ranfahrt								
116	01:24:49-01:24:51	Totale	Aufsichtig; Schärfentiefe	Starr					...bis er schließlich wieder den Original-Pitch erreicht hat...	Enslin stöhnt erneut		
117	01:24:51-01:24:52	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Sehr leichte Ranfahrt						Geräusche von Enslins Bewegungen...		
118	01:24:52-01:24:54	Closeup	POV Enslin; geringe Schärfentiefe	Ranfahrt								Der Radiowecker zählt von 0:05 auf 0:03
119	01:24:54-01:24:55	Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr					...und fadet langsam aus...			Enslin beginnt sich auf den Rücken zu drehen
120	01:24:55-01:24:56	Closeup	POV Enslin; geringe Schärfentiefe → Unschärfe	Leichte Ranfahrt								Der Radiowecker zählt von 0:02 auf 0:01

<b>Einstellung Nr.</b>	<b>Timecode (hh:mm:ss)</b>	<b>Einstellungsgröße</b>	<b>Kamera: Winkel/Perspektive/Optik</b>	<b>Kamera: Bewegung</b>	<b>Akustik: Atmosphäre/Musik</b>	<b>Akustik: Geräusche/Sound Design</b>	<b>Montage: Übergang/Metrik</b>	<b>Affekt-dramaturgie</b>	<b>Handlung/Dialog</b>
121	01:24:56-01:24:57	Portrait/Shoulder Closeup	geringe Schärfentiefe	Starr		...dumpfer Aufprall, als Enslin sich auf den Rücken dreht...			Enslin dreht sich weiter auf den Rücken
122	01:24:57-01:24:57	Closeup	POV Enslin; extreme Unschärfe	Starr	...bis nicht mehr zu hören ist				Der Radiowecker springt unleserlich weiter
123	01:24:57-01:25:06	Portrait/Shoulder Closeup → Halbtotale (näher)	Schärfentiefe	Langsame Rausfahrt	Geräusche von der Straße (Sirenen, Autos, Hupen etc.) sind zu hören	Enslin atmet erschrocken ein, dann langsam wieder aus... ...ein surrendes Geräusch wird hörbar		Bruch: Irritation/Desorientierung/Verwunderung	Enslin liegt an derselben Stelle, allerdings sieht das Zimmer wieder aus, wie zu Beginn

## 7 Literaturverzeichnis

Harry M. Benshoff: „Preface“. In: ders. (Hg.): *A Companion to the Horror Film*, Wiley Blackwell: Chichester, West Sussex; Malden, MA 2014, S. xiii-xix.

Chris Dumas: „Horror and Psychoanalysis – An Introductory Primer“. In: Harry M. Benshoff (Hg.): *A Companion to the Horror Film*, Wiley Blackwell: Chichester, West Sussex; Malden, MA 2014, S. 21-37.

Michael Elm; Kobi Kabalek und Julia B. Köhne: „Introduction – The Horrors of Trauma in Cinema“. In: dies. (Hg.): *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, Cambridge Scholars Publisher: Newcastle-upon-Tyne 2014, S. 1-29.

Kathrin Fahlenbrach: „Moving Metaphors: Affects, Movements, and Embodied Metaphors in Cinema“. In: Sarah Greifenstein, Dorothea Horst u.a. (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective*, De Gruyter: Berlin, Boston 2018, S. 69-92.

Sigmund Freud (2021 [Orig. 1919]): *Das Unheimliche*. Reclam: Stuttgart.

Kelly Grant (2007): „1408“. In: *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*. Dublin, Ireland: Dara Downey (General Editor), S. 116-117.

Sarah Greifenstein; Dorothea Horst und andere: „Introduction“. In: dies. (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective*, De Gruyter: Berlin, Boston 2018, S. 1-16.

Kelly Hurley (2021): „Trauma and Horror: Anguish and Transfiguration“. In: *English Language Notes*. Vol. 59(2), S. 1-8.

Bruce F. Kawin (2012): *Horror and the Horror Film*. Anthem Press: London.

Julia B. Köhne: „Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen“. In: dies. (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Kulturverlag Kadmos: Berlin 2012, S. 7-25.

George Lakoff und Mark Johnson (2004 [Orig. 1980]): *Leben in Metaphern: Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Carl-Auer-Systeme: Heidelberg.

Cornelia Müller und Hermann Kappelhoff (2018): *Cinematic Metaphor: Experience – Affectivity – Temporality*. De Gruyter: Berlin, Boston.

Jr. Raymond W. Gibbs: „Our Metaphorical Experiences of Film“. In: Sarah Greifenstein, Dorothea Horst u.a. (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective*, De Gruyter: Berlin, Boston 2018, S. 120-140.

Lorena Jaques Oliveira dos Santos (2022): *The Horror Within: An Analysis of Psychological Horror Films' Representation of Trauma Through Focalisation*. University of Stavanger: Stavanger.

Christina Schmitt (2020): *Wahrnehmen, fühlen, verstehen: Metaphorisieren und audiovisuelle Bilder*. De Gruyter: Berlin, Boston.

Robin Wood (1986): *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Columbia University Press: New York.

## 8 Filmverzeichnis

*1408* (USA 2007), 100 Min.

R: Mikael Håfström. B: Scott Alexander, Matt Greenberg, Larry Karaszewski. K: Benoît Delhomme. S: Peter Boyle. M: Gabriel Yared.

D: John Cusack (Mike Enslin), Samuel L. Jackson (Gerald Olin), Mary McCormack (Lily Enslin), Jasmine Jessica Anthony (Katie Enslin), Len Cariou (Vater) u.a.

## 9 Abbildungsverzeichnis

Die Abbildungen sind der Visualisierung („Timeline-View“) entnommen, welche mit *Advene*, einer Software zur Annotation und Transkription von audiovisuellen Formaten, erstellt wurde:

<sup>A</sup> Struktur der dramaturgischen Segmente von *1408* im Verlauf des gesamten Films.

<sup>B</sup> Affektdramaturgische Struktur von *1408* im Verlauf der ‚Zimmersequenz‘.

<sup>C</sup> Affektdramaturgische Struktur von *1408* im Verlauf der ‚Zimmersequenz‘ mit Hervorhebungen.

<sup>D</sup> Affektdramaturgische Struktur von *1408* im Verlauf der analysierten Szene.