



Revue für Psychoanalyse

Herausgegeben von Michael Meyer zum Wischen

Wissenschaftlicher Beirat

Jean Allouch (Paris)
Bernard Baas (Strasbourg)
Hanjo Berressem (Köln)
Jean Bollack (Lille) †
Néstor Braunstein (Mexico City)
Marcus Coelen (Paris/München)
Monique David-Ménard (Paris)
Tim Dean (Buffalo)
Klaus Ebner (Augsburg)
Daisuke Fukuda (Tokyo)
Patricia Gherovici (Philadelphia)
Harald Greil (Hamburg)
Insa Härtel (Berlin)
Annemarie Hamad (Paris)
Dominiek Hoens (Gent/Maastricht)
Franz Kaltenbeck (Lille/Paris)
Maximilian Kleiner (Eulingen)
Christian Kupke (Berlin)
Darian Leader (London)
Katrien Libbrecht (Sleidinge)
Sylvain Masschelier (Lille)
Geneviève Morel (Lille/Paris)
Peter Müller (Karlsruhe)
Claude Rabant (Paris)
Esteban Radiszcz (Santiago de Chile)
Renata Salecl (Ljubljana/London/New York City)
Edith Seifert (Berlin/Innsbruck)
Anna Tuschling (Bochum)
Rivka Warshawsky (Tel Aviv)
Mai Wegener (Berlin)
Slavoj Žižek (Ljubljana)

Y – Revue für Psychoanalyse, 2014

*Psychoanalyse des Blicks
Bildende Kunst, Fotografie, Film*

Herausgegeben von Susanne Müller



PARODOS

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://d-nb.ddb.de> abrufbar.

© Parodos Verlag Berlin 2015
Alle Rechte vorbehalten

Redaktion:
Michael Meyer zum Wischen (Köln, Paris)
Barbara Buhl (Köln)
Andreas Hammer (Kfar Saba, Köln)
Béatrice Lefèvre-Ludwig (Köln)
Susanne Müller (Paris, Köln)
Eckhard Rhode (Hamburg)
Karin Schlechter (Köln)
Corinna Sigmund (Bonn)

Redaktionskontakt:
praxismzw@web.de, barb.buhl@t-online.de, praxis@andreashammer.com,
bealud@web.de, suzanne.muller@yahoo.fr, eckhard.rhode@gmx.net,
ka.schlechter@googlemail.com, corinnasigmund@googlemail.com

Titelgestaltung: Katrin Schoof, Berlin

P A R O D O S Verlag
Traunsteiner Str. 7
D-10781 Berlin
info@parodos.de
www.parodos.de

ISBN 978-3-938880-70-8

ISSN 2194-3494

Inhaltsverzeichnis

Editorial	7
Slavoj Žižek	
Lubitsch, der Poet zynischer Weisheit?	11
Hyun Kang Kim	
Die Erscheinung des Realen	
Die Bedeutung des Bildes bei Slavoj Žižek	39
Diane Watteau	
«Lass sehen?!»	57
Susanne Müller	
Angelus Novus (Paul Klee) / Engel der Geschichte (Walter Benjamin): Figur des bleibenden Augenblicks	72
Karin Schlechter	
sonst sehr ungenau	86
Geneviève Morel	
Blickfallen – Fallen für Jugendliche	91
Franz Kaltenbeck	
Licht von unten. Arturo Ripsteins Immanenz	106
Alain Lemosof	
Das Objekt der Psychoanalyse	
Teil II: Das skopische Phantasma	
Ein Kommentar	119
Jean-Baptiste Mariaux	
Blick und Subjektivierung bei Lacan und Sartre	
Eine Rezension von Andreas Cremoninis <i>Durchquerung des Cogito</i>	134

Editorial

Es ist an diesem kleinen Bild, das auf dem Grund des Augapfels erscheint, es ist an diesem Ding, das, in der Sicht, nicht die Sicht ist, sondern im Inneren des Auges ist, es ist an diesem Platz, wo wir dieses zarte Objekt situieren, das der Blick ist.¹

Psychoanalyse des Blicks: Bildende Kunst, Fotografie, Film nähert sich dem Blick über den Weg der visuellen Künste. Die Beziehung zwischen Blick und Kunst(werk) ist jedoch bereits an sich komplex. Das visuelle Werk erfordert den Blick des Betrachters und fordert ihn hinaus, indem es den Blick als Blick spürbar werden lässt. Doch das Werk bedarf zugleich auch jener Blicke, die seiner Entstehung vorausgehen, Blicke des Künstlers und der anderen auf den Künstler und auf frühere seiner Werke. Und schließlich kann dem Werk auch ein eigener Blick zugesprochen werden; es erschafft einen (Augen-)Blick und bietet uns an, ihn zu kreuzen. Das Werk blickt uns an, *nous regarde*, wobei im Französischen der Doppelsinn des Verbs *regarder*, «(an)blicken» und «angehen», darauf aufmerksam macht, dass zwischen dem, was uns etwas angeht, was uns (be)trifft und uns berührt, und dem, was uns anblickt, eine direkte Verbindung besteht.

Etymologisch früher gleichbedeutend mit Blitz(strahl) oder Glanz, ist der Blick in der deutschen Sprache mit verschiedensten Qualitäten besetzt. Vom Einblick, Durchblick oder Überblick über den Rückblick, Augenblick und Lichtblick zum Blickfang oder Blickpunkt: Der Blick geht stets über das Sehen hinaus.

Lacan zufolge ist der Blick ein vom Auge – und auch vom Sehen – abzugrenztes Phänomen: Für ihn ist der Blick das, was uns in der Beziehung zu den Dingen und ihrer visuellen Repräsentation entgleitet. Er entzieht sich dem Symbolischen und dem Imaginären und verweist auf jenen irreduziblen Rest, den er als «Objekt a» bezeichnet hat. Zugleich verweist der Blick unausweichlich auf den anderen: Im «Spektakel der Welt» sind wir «Wesen, die angeblickt werden», sodass uns die Welt «allblickend» (*omnivo-yeur*) erscheint. «Ich sehe nur von einem Punkt aus, aber in meiner Existenz werde ich von überall aus angeblickt.» Dort jedoch, wo die Welt uns nicht nur anblickt, sondern auch unseren eigenen Blick provoziert, stellt sich ein Gefühl von Fremdartigkeit oder Unheimlichkeit ein.²

Ob Ursache des Begehrens oder Quelle von Angst: Der Blick, jenes «seltsame Zufällige», das unserer Erfahrung trotz, manifestiert sich als Kern der imaginären Umhüllungen, die in ihren spezifischen Kodifizierungen auf den kulturellen Kontext hinweisen. Der (visuellen) Kunst, die Objekte bietet, welche den Blick symbolisch verlinken, kommt hierbei eine wichtige Rolle zu, wovon die Beiträge des vorliegenden Bandes zeugen.

Slavoj Žižek nähert sich dem Blick über die phantasmatische Identifikation, die in den Filmen von Ernst Lubitsch auf unterschiedliche Weise eine zentrale Rolle spielt, da sie eine Dezentrierung inszenieren, wie der Autor in seinen prägnanten Filmanalysen deutlich macht. Er zeigt dabei, dass wir stets vom Blick des Anderen beeinflusst werden, egal, ob dieser real oder vorgestellt ist. Um den «Lubitsch touch» weiter zu erhellen, hebt Žižek schließlich anhand zahlreicher Beispiele die «zynische Weisheit» des Filmemachers hervor.

Der Bildbegriff bei Žižek und sein Bezug zum Realen ist Gegenstand von Huyn Kang Kims Beitrag. Die Autorin erhellt die Unterscheidung zwischen imaginärem, symbolischem und realen Bild und weist Letzterem eine zentrale Funktion in Žižeks Konzeption von Politik zu. Huyn Kang Kim stellt dabei heraus, dass Žižek seine Konzeption des Realen aus der Lacan'schen Konzeption des Blickes ableitet.

In ihrer Hommage an das Werk des kürzlich verstorbenen französischen Choreographen Alain Buffard geht Diane Watteau den Blick über den Schautrieb an. Die Fragen, die Lacan und Foucault bezüglich der *Meninas* von Velasquez gestellt haben, dienen ihr als Ausgangspunkt für eine Befragung der exzentrischen Performances Leigh Bowerys sowie der Arbeiten Alain Buffards. Sie zeichnet dabei insbesondere jenes Hin und Her der Funktion des Blickes nach, das in der Dichotomie von «Sichtung» (*voyure*) und «Sehen» (*voyance*) zum Tragen kommt.

Susanne Müller beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit dem *Engel der Geschichte*, so der Name, den Walter Benjamin im Kontext seines Essays *Über den Begriff der Geschichte* einer 1920 entstandenen Aquarellzeichnung Paul Klees gab, die der Künstler mit *Angelus Novus* betitelte. Der Text zeichnet die komplexe Verbindung zwischen Walter Benjamins Leben und Werk und dieser Engelszeichnung nach, die wie ein Alter Ego des Autors des *Passagenwerks* anmutet und in seinen Schriften vielfach Erwähnung findet.

Dem Blick des «Neuen Engels», in dem sich der «Augenblick der Jetztzeit» verdichtet, fällt dabei in der Analyse Susanne Müllers eine neue Rolle zu.

Bei Karin Schlechters Video-Installation *sonst sehr ungenau* handelt es sich um eine «Arbeit der Einbildungskraft». Die Bilder, die eine Sprecherin präsentiert, Fotos aus ihrem Leben, scheint sie sowohl sich selbst wie auch dem Publikum zu zeigen. Gestört wird die Darbietung durch etwas Verschwommenes, das die imaginäre Selbstspiegelung aufbricht und einen «visuellen (strukturellen) Ort» anbietet, der, einer *Passage des Bildes* gleich, die Unterscheidung zwischen *sehen* und *angeblickt werden* aufzuheben scheint.

Geneviève Morel nähert sich dem Blick anhand von «Blickfallen», in die sich, wie ihre Analyse der Filme *The Bling Ring* und *The Spring Breakers* sowie ein klinisches Beispiel deutlich machen, insbesondere Jugendliche locken lassen, und die durchaus verheerende Konsequenzen haben können. Es handelt sich hierbei um kulturell geprägte Symptome (alte Symptome in neuem Gewand), die von der durch Facebook überhöhten Faszination für das (Selbst-)Bild oder vom Glauben an einen schier grenzenlosen Genuss zeugen.

Die Filme Arturo Ripsteins und deren spezifische «Immanenz» bilden den Gegenstand von Franz Kaltenbecks Beitrag. Der Blick des mexikanischen Regisseurs «von unten her» auf die menschliche Komödie bricht, so der Autor, mit einem transzendental inspirierten Kino. Seine Filme, die um das Eingesperrtsein kreisen und die Alterität zur Erscheinung bringen, gleichen in ihrer nicht-urteilenden Haltung der Arbeit des Freud'schen Unbewussten.

Der zweite Teil von Alain Lemosofs Kommentar zu Lacans XIII. Seminar *Das Objekt der Psychoanalyse* kreist um das skopische Phantasma, so auch der Titel des Beitrags. Lacan befragt den Blick, so Lemosof, nicht von den Psychosen aus, sondern indem er die Struktur der Subjektivität und damit die des skopischen Phantasmas aufgreift, das sich als phantasmatischer Schirm zwischen Subjekt und Welt stellt. Lacan vertieft dabei das Thema der nicht reduzierbaren Spaltung des Subjekts und die Funktion, die der Blick als fehlendes Objekt spielt, wie Alain Lemosof hervorhebt. Die prägnante Darstellung von Lacans Interpretation von Velasquez' Gemälde *Las Meninas* stellt das Herzstück dieses Beitrags dar.

Jean-Baptiste Mariaux stellt in seiner Besprechung des Buches *Die Durchquerung des Cogito* von Andreas Cremonini die Sartre'sche Konzeption des

Für-sich-seins des freien Subjektes dem als Objekt zu verstehenden An-sich-sein gegenüber. Mariaux hebt hervor, dass Sartres Versuch, den Anderen am Beispiel des Blickes zu konzeptualisieren, es ihm nach Ansicht Andreas Cremoninis nicht ermöglicht, dem Dualismus zwischen Subjekt und Objekt zu entkommen. In einer subtilen Nachzeichnung der Gedanken Cremoninis wird im Text das Lacan'sche Konzept eines Subjekts des Unbewussten als Ausweg aus dieser Sackgasse beschrieben.

Neben den Autoren gilt ein aufrichtiger Dank dem Verleger Ulf Heuner, der die Arbeit am vorliegenden Band in jeder Phase zuverlässig begleitete und durch seine Loyalität, seine Geduld und seine tatkräftige Unterstützung entscheidend zum Erscheinen dieser Ausgabe beitrug.

Ein besonderer Dank gilt dem bewährten Redaktionsteam, bestehend aus Barbara Buhl, Andreas Hammer, Béatrice Lefèvre-Ludwig, Eckhard Rhode, Karin Schlechter und Corinna Sigmund, für den intensiven, stets konstruktiven Austausch.

Schließlich sei auch den Übersetzern der anglophonen und französischen Beiträge herzlich gedankt: Johanna Cadiot, Annemarie Hamad, Nicole Gabriel und Nikka Goridis, Ursula Lefkowitz, Beate Löber, Felix Meyer zum Wischen, Michael Meyer zum Wischen, Susanne Müller, Karl-Josef Pazzini. Ihre Bereitschaft zur intensiven Arbeit am Text erlaubte es, namhafte nicht-deutschsprachige Autoren in diese Zeitschrift aufzunehmen.

Anmerkungen

- 1 « C'est à cette petite image qui apparaît au fond de la prune, c'est à ce quelque chose qui, dans la vision, n'est pas vision, mais est à l'intérieur de l'oeil, c'est à cette place où nous situons cet objet fondant qu'est le regard (...) » Lacan, J., (1985) Les problèmes cruciaux de la psychanalyse. Seminar 12. Teil 2. Paris, 26 [eigene Übersetzung].
- 2 Lacan, J. (1973) Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Seminar 11. Paris, 69-72 [eigene Übersetzung].

Lubitsch, der Poet zynischer Weisheit?

Der Text veranschaulicht das Konzept der phantasmatischen Identifikation exemplarisch vor dem Hintergrund einiger Filme des Regisseurs Ernst Lubitsch. Dessen cineastisches Werk weist mehrere Variationen dieses Konzepts auf. Über das Element der Dezentrierung und die Rolle des Blicks des Anderen, bis hin zu einer charakteristischen zynischen Weisheit, wirft der Text einen analytischen Blick auf das, was diesen Filmen den sogenannten «Lubitsch touch» verleiht.

Um sich von seiner langweiligen messianischen Arbeit des Predigens und Wundervollbringens auszuruhen, machte Jesus einen Kurzurlaub und spielte mit einem seiner Apostel an der Küste des Sees Genesareth Golf. Es stand ein schwerer Schlag an, den Jesus schlecht ausführte, und der Ball landete im Wasser. Also ging er über das Wasser (sein Standardtrick) zu dem Ort, an dem der Ball gelandet war, reichte herunter und nahm ihn wieder auf. Als er den gleichen Schlag noch einmal versuchte, warnte ihn der Apostel, dass dies ein sehr schwieriger Schlag sei, den nur jemand wie Tiger Woods zu vollführen imstande ist; Jesus antwortete: «Was zur Hölle, ich bin der Sohn Gottes, ich kann tun, was auch immer ein armseliger Sterblicher wie Tiger Woods tun kann!», und versuchte sich an einem weiteren Schlag. Der Ball landete wieder im Wasser, also spazierte Jesus erneut über die Oberfläche des Wassers, um ihn zurückzuholen; an dieser Stelle ging eine Gruppe amerikanischer Touristen am See entlang und einer von ihnen, der beobachtete, was sich zutrug, wandte sich an den Apostel und sagte: «Mein Gott, was glaubt dieser Kerl denn, wer er ist? Jesus Christus?» Der Apostel erwiderte: «Nein, er denkt, er ist Tiger Woods!» So funktioniert phantasmatische Identifikation: Niemand, noch nicht einmal Gott höchstpersönlich, ist direkt, was er ist. Selbst Gott benötigt einen externen dezentrierten Punkt der Identifikation in irgendeinem minimalen Fantasieszenario.

Der Filmemacher, dessen Werk aus vielfachen Variationen dieser Dezentrierung besteht, ist Ernst Lubitsch. Das Thema einer dezentrierten Fantasie, die sexuelle Beziehung aufrechterhält, nimmt eine sonderbare Wendung in seinem *Broken Lullaby* (1932 – der Originaltitel des Films, *The Man I*

Killed, wurde zunächst geändert zu *The Fifth Commandment*, um zu vermeiden, dass «falsche Vorstellungen in der öffentlichen Meinung über den Charakter der Handlung» aufkämen; er wurde letztendlich als *Broken Lullaby* veröffentlicht). Es folgt eine Kurzfassung der Handlung: Heimgesucht von der Erinnerung an Walter Holderlin, einen Soldaten, den er während des 1. Weltkriegs getötet hat, bereist der französische Musiker Paul Renard Deutschland, um Holderlins Familie zu finden, wozu er sich der Adresse bedient, die er auf einem Brief bei der Leiche des Toten gefunden hatte. Wegen der anti-französischen Stimmung, die Deutschland weiterhin durchzieht, weigert sich Dr. Holderlin zunächst, Paul in seinem Haus willkommen zu heißen, ändert aber seine Meinung, als die Verlobte seines Sohnes, Elsa, ihn als den Mann identifiziert, der Blumen an Walters Grab niedergelegt hat. Anstatt die wirkliche Verbindung zwischen ihnen offenzulegen, erzählt Paul der Familie Holderlin, er sei ein Freund ihres Sohnes Walter und habe das selbe Musikkonservatorium besucht wie dieser. Obwohl die Stadtbewohner feindselig reagieren und es im Ort viel abfälliges Geschwätz darüber gibt, nehmen die Holderlins Paul, der sich in Elsa verliebt, freundschaftlich auf. Als sie ihm das Schlafzimmer ihres ehemaligen Verlobten zeigt, gerät er außer sich und erzählt ihr die Wahrheit. Sie überzeugt ihn, dies nicht Walters Eltern zu offenbaren, die ihn wie ihren zweiten Sohn angenommen haben, und Paul stimmt zu, auf die Beruhigung seines Gewissens zu verzichten und bei seiner Adoptivfamilie zu bleiben. Dr. Holderlin schenkt Paul Walters Violine und, in der Schlusszene des Films, spielt Paul die Violine, während Elsa ihn am Piano begleitet, beide beobachtet von den liebevollen Blicken des Elternpaares ... Es verwundert nicht, dass Pauline Kael den Film ablehnt mit der Begründung, Lubitsch hielte «irrtümlich eintönigen, sentimentalene Humbug für ironische, poetische Tragik».¹

Der Film hat tatsächlich etwas Verstörendes an sich, er schwankt auf seltsame Weise zwischen poetischem Melodrama und obszönem Humor. Das Paar (bestehend aus dem Mädchen und dem Mörder ihres ehemaligen Verlobten) ist glücklich vereint unter dem schützenden Blick der Eltern der Verlobten – es ist dieser Blick, der den Fantasierahmen für ihre Beziehung liefert. Die offensichtliche Frage ist: Tun sie es wirklich nur um der Eltern willen, oder ist dieser Blick ein Vorwand für sie, miteinander Sex zu haben? Diese offensichtliche Frage ist natürlich die falsche, denn es spielt keine Rolle, welche der Alternativen wahr ist: Selbst wenn der Blick der

Eltern nur ein Vorwand für Sex ist, ist er immer noch ein notwendiger Vorwand.

Dieselbe Dezentrierung stützt einen der wirkungsvollsten Scherze in Lubitschs absolutem Meisterwerk *To Be Or Not to Be*. Der polnische Schauspieler Josef Tura gibt in einer Szene vor, Colonel Ehrhardt von der Gestapo zu sein, und kommentiert in einer Unterhaltung mit einem hochrangigen polnischen Kollaborateur in einer (für uns) lächerlich übertriebenen Weise Gerüchte über sich selbst: «Sie nennen mich also Konzentrationslager-Erhardt?», und begleitet seine Worte mit einem vulgären Gelächter. Ein wenig später, Tura muss fliehen und der echte Ehrhardt trifft ein, kommt die Unterhaltung wieder auf Gerüchte über diesen und er reagiert in der genau gleichen Weise wie sein Imitator, d. h. in derselben lächerlich-überzogenen Weise ... die Botschaft ist klar: Sogar Ehrhardt selbst ist nicht unmittelbar er selbst, er imitiert ebenso seine eigene Kopie oder, genauer gesagt, die lächerliche Idee seiner selbst. Während Tura ihn spielt, spielt Erhardt sich selbst.

The Shop Around the Corner (1940) behandelt diese Dezentrierung in Form sich überlappender Fantasien. Verortet in einem Geschäft in Budapest, erzählt er die Geschichte der Arbeitskollegen Klara Novak und Alfred Kralik, die eine starke Abneigung füreinander hegen, während sie zugleich eine geheime Briefbeziehung unterhalten, in der beide im Unwissen darüber sind, wer der Brief-Freund ist. Sie verlieben sich über ihre Korrespondenz, wohingegen sie einander im richtigen Leben antipathisch und gereizt begegnen. (Ein neuerer Hollywood-Erfolg, *You've Got Mail*, ist ein E-Mail-Remake von *The Shop Around the Corner*. Zudem sollte man hier einen kuriosen Vorfall erwähnen, der sich vor ein paar Jahren – ausgerechnet in Sarajevo – zutrug: Ein Ehemann und seine Frau waren beide in ein intensives Liebesabenteuer mit einem anonymen Partner verwickelt; als sich beide dazu entschlossen, ihren Partner persönlich zu treffen, fanden sie heraus, dass sie miteinander geflirtet hatten ... war dann das Endergebnis eine glücklich verjüngte Ehe, da sie herausgefunden hatten, dass sie der Traumpartner des jeweils anderen waren? Vermutlich nicht – solch eine Realisierung von Träumen verwandelt sich in aller Regel in einen Alptraum.)

Die Lektion einer solchen Dezentrierung ist nun, dass wir in einer Liebesbeziehung niemals allein mit unserem Partner sind: Wir spielen immer eine Rolle für einen fremden Blick, der vorgestellt oder real sein kann. In diese Richtung sollten wir Lacans Text über (die) logische Zeit erneut lesen,

in welchem er eine brillante Interpretation des logischen Rätsels der drei Gefangenen anbietet.² Weniger bekannt ist, dass die Ursprungsform dieses Rätsels aus der französischen Libertinage des 18. Jahrhunderts stammt, mitsamt ihrer Mischung von Sex und kalter Logik (die in Sade gipfelt).³ In dieser sexualisierten Version hat der Leiter eines Gefängnisses für Frauen entschieden, dass er einer der drei Gefangenen eine Amnestie gewähren wird; der Gewinner wird durch einen Intelligenztest bestimmt. Die drei Frauen werden in einem Dreieck um einen großen runden Tisch aufgestellt, alle nackt von der Taille abwärts und vornüber gebeugt, um Penetration *a tergo* zu ermöglichen. Jede der Frauen wird dann von hinten penetriert, entweder von einem schwarzen oder einem weißen Mann, sodass sie nur in der Lage sein wird, die Farbe der Männer zu sehen, welche die anderen beiden Frauen vor ihr penetrieren. Alles, was sie noch wissen, ist, dass es nur fünf Männer gibt, die dem Gefängnisleiter für das Experiment zur Verfügung stehen, drei Weiße und zwei Schwarze. Angesichts dieser Beschränkungen wird diejenige Frau gewinnen, die als Erste die Hautfarbe des Mannes ergründen kann, der sie fickt. Sie kann ihn fortstoßen und den Raum verlassen. Es gibt hier drei mögliche Fälle von aufsteigender Komplexität:

- Im ersten Fall sind da zwei schwarze und ein weißer Mann, welche die Frauen ficken. Da die Frau, die von einem weißen Mann gefickt wird, weiß, dass nur zwei schwarze Männer im Pool sind, kann sie sich sofort erheben und den Raum verlassen.
- Im zweiten Fall sind da ein schwarzer und zwei weiße Männer, die das Ficken übernehmen. Die zwei Frauen, die von einem weißen Mann gefickt werden, können folglich einen weißen und einen schwarzen Mann sehen. Die Frau, die von einem schwarzen Mann gefickt wird, kann zwei weiße Männer sehen, aber – da drei weiße Männer im Pool sind – kann auch sie sich nicht sofort erheben. Der einzige Weg, in dem sich in diesem zweiten Fall ein Gewinner hervortut, ist, wenn eine der beiden Frauen, die von einem weißen Mann gefickt wird, eine solche Überlegung anstellt: «Ich kann einen weißen und einen schwarzen Mann sehen, also kann der Mann, der mich fickt, entweder weiß oder schwarz sein. Wäre mein Ficker allerdings schwarz, würde die Frau vor mir, die von einem weißen Mann gefickt wird, zwei schwarze Männer sehen und könnte sofort darauf schließen, dass ihr Ficker weiß ist – sie hätte sich erhoben

und wäre sofort gegangen. Aber das hat sie nicht getan, also muss mein Ficker weiß sein.»

- Im dritten Fall wird jede der drei Frauen von einem weißen Mann gefickt, sodass jede von ihnen folglich zwei andere weiße Männer sieht. Jede kann demgemäß im selben Verfahren, wie es der Gewinner in Fall 2 getan hätte, schlussfolgern: «Ich kann zwei weiße Männer sehen, also kann der Mann, der mich fickt, entweder weiß oder schwarz sein. Wäre mein Ficker allerdings schwarz, könnte eine der beiden anderen überlegen (so wie der Gewinner in 2 es tut): «Ich kann einen schwarzen und einen weißen Mann sehen. Wäre mein Ficker schwarz, könnte die Frau, die von einem weißen Mann gefickt wird, zwei schwarze Männer sehen und sofort schließen, dass ihr Ficker weiß ist, und gehen. Aber das hat sie nicht getan, also muss mein Ficker weiß sein.» Aber da keine der anderen beiden sich erhoben hat, kann mein Ficker nicht schwarz sein, sondern muss ebenfalls weiß sein.»

Hier aber tritt das logische Zeit-Proprium (*logical time proper*) ein. Wären alle drei Frauen von gleicher Intelligenz und würden sich tatsächlich zur gleichen Zeit erheben, würde dies jede von ihnen in radikale Unsicherheit darüber versetzen, wer sie fickt – weshalb? Jede der Frauen könnte nicht wissen, ob die anderen beiden Frauen sich deswegen erhoben haben, weil sie den gleichen Schlussfolgerungsprozess vollzogen haben, den sie auch hatte, weil sie von einem weißen Mann gefickt wurde; oder ob jede geschlussfolgert hat, wie der Gewinner im zweiten Fall es getan hatte, weil sie von einem schwarzen Mann gefickt wird. Gewinnen wird die Frau, die als Erste diese Unentschlossenheit korrekt interpretiert, und zu dem Schluss kommt, dass das Zögern darauf hinweist, dass alle drei von weißen Männern gefickt werden.

Der Trostpreis für die beiden anderen Frauen wird sein, dass sie wenigstens zu Ende gefickt werden, und diese Tatsache gewinnt ihre Bedeutung in dem Moment, in dem man die politische Überdeterminiertheit der Wahl der Männer zur Kenntnis nimmt: Unter den Frauen der Oberschicht im Frankreich zur Mitte des 18. Jahrhunderts waren schwarze Männer als Sexualpartner natürlich sozial untragbar, aber wegen ihrer mutmaßlich höheren Potenz und ihrer extragroßen Penisse als geheime Liebhaber begehrt. Von einem weißen Mann gefickt zu werden, bedeutet entsprechend, sozial akzeptabel,

aber intim unbefriedigenden Sex, während es sehr viel befriedigenderen, wenn auch sozial unzulässigen Sex bedeutet, von einem schwarzen Mann gefickt zu werden. Allerdings ist diese Wahl komplexer, als sie erscheint, da bei sexueller Aktivität *der Fantasieblick (fantasy gaze), der uns überwacht, immer da ist*. Die Botschaft des logischen Rätsels wird somit mehrdeutig: Die drei Frauen beobachten einander, während sie Sex haben, und was sie ergründen müssen, ist nicht einfach «Wer fickt mich, ein schwarzer oder ein weißer Kerl?», sondern vielmehr «Was bin ich für den Blick des Anderen, während ich gefickt werde?», als würde meine eigentliche Identität durch diesen Blick begründet werden. Und dies bringt uns zurück zu *Broken Lullaby*, wo die implizite Frage, die von dem Paar am Filmende erhoben wird, genau diese ist: «Was sind wir für den Blick der Eltern, während wir ficken?»

Diese Dezentrierung ist natürlich nicht ausreichend, um den sogenannten «Lubitsch touch» zu umschreiben. Was man zudem berücksichtigen muss, ist ein Merkmal, das am klarsten in seinem *Design for Living* (1933) erkennbar ist. *Trouble in Paradise*, der Titel eines Films, den Lubitsch ein Jahr zuvor gedreht hat, ist weitaus passender für *Design for Living*. Es folgt die Handlung, die auf Noel Cowards Stück basiert: Werbegrafikerin Gilda Farrell arbeitet für den Marketingmanager Max Plunkett, der vergebens versucht, sie zu verführen. In einem Zug nach Paris begegnet sie dem Künstler George Curtis und dem Theaterautor Thomas Chambers, amerikanische Landsleute, die sich dort ein Apartment teilen; beide verlieben sich in sie. Außerstande, sich zwischen den beiden zu entscheiden, schlägt Gilda vor, als Freund, Muse und Kritikerin mit ihnen zusammenzuleben – mit der Übereinkunft, dass sie keinen Sex haben werden. Als allerdings Tom nach London reist, um die Inszenierung seines Stücks zu überwachen, lassen sich Gilda und George auf eine Liebschaft ein. Nach seiner Rückkehr nach Paris findet Tom heraus, dass George in Nizza ist, um ein Porträt zu malen, und nutzt die Gelegenheit, Gilda ebenfalls zu verführen. Als die drei wieder zusammenkommen, weist Gilda beide Männer von sich und beschließt, ihre Rivalität zu beenden, indem sie Max in New York heiratet. Als sie von Tom und George Topfpflanzen als Hochzeitsgeschenk erhält, ist sie allerdings so aufgebracht, dass sie unfähig ist, die Ehe zu vollziehen. Als Max in New York eine Feier für einen seiner Werbekunden veranstaltet, platzen Tom und George in die Veranstaltung und verstecken sich in Gildas Schlafzimmer. Max entdeckt die drei lachend auf dem Bett und schmeißt die beiden

Männer heraus. Im darauffolgenden Handgemenge verkündet Gilda, dass sie ihren Ehemann verlässt, und Tom und George entscheiden, nach Paris zu ihrer vorhergehenden *Ménage-à-trois* zurückzukehren.

Was also ist das Problem, das im Paradies der glücklichen *Ménage-à-trois* auftritt? Ist das Problem die monogame Ehe, welche die Dimension des Sündenfalls, des Rechts und seine Überschreitung in die glückliche prälapsarische Promiskuität einführt, oder ist das Problem im Paradies die konkurrierende Eifersucht der beiden Männer, die den Frieden stört und Gilda dazu zwingt, in die Ehe zu flüchten? Ist dann das Fazit des Films: «Lieber ein bisschen Ärger im Paradies als Zufriedenheit in der Hölle der Ehe?» Welche Antwort auch zutrifft, das Ende inszeniert eine Rückkehr ins Paradies, sodass das Gesamtergebnis in G. K. Chestertons Worten paraphrasiert werden kann:

«Die Heirat selbst ist der eklatanteste aller Aufbrüche und die romantischste aller Rebellionen. Wenn ein Liebespaar sein Ehegelübde ablegt, allein und auf ziemlich alberne Weise furchtlos inmitten der vielzähligen Versuchungen und promiskuitiven Freuden, dient es sicherlich dazu, uns daran zu erinnern, dass es die Ehe ist, welche die ursprüngliche und poetische Darstellung ist, während Ehebrecher und Teilnehmer von Orgien lediglich beschauliche Konservative sind, glücklich in ihrer uralten Wohlständigkeit leichtfertiger Affen und Wölfe. Das Ehegelübde basiert auf dem Fakt, dass die Ehe die dunkelste und gewagteste aller Verschwörungen ist.»⁴

Als 1916 Lenins (zu diesem Zeitpunkt Ex-) Geliebte Inessa Armand ihm schrieb, dass selbst flüchtige Leidenschaft poetischer und klarer sei als Küsse ohne Liebe zwischen Mann und Frau, erwiderte er: «Küsse ohne Liebe zwischen gewöhnlichen Partnern sind etwas Schmutziges, da stimme ich zu. Dem muss man gegenüberstellen ... was?... Es scheint: Küsse mit Liebe. Du aber vergleichst «eine flüchtige (warum eine flüchtige) Leidenschaft (warum nicht Liebe?)» – und daraus folgt logischerweise, dass Küsse ohne Liebe (flüchtig) sich abheben würden von ehelichen Küssen ohne Liebe ... das ist befremdlich.» Lenins Antwort wird für gewöhnlich als Beweis seiner kleinbürgerlichen sexuellen Beschränkung abgetan, nachhallend seiner schmerzlichen Erinnerung an die vergangene Affäre; daran ist jedoch mehr: die Erkenntnis, dass die ehelichen Küsse ohne Liebe und die außereheliche «flüchtige Affäre» zwei Seiten derselben Medaille sind – sie beide meiden es, das Reale einer uneingeschränkten, leidenschaftlichen Verbundenheit mit der Form symbolischer Proklamation zu *kombinieren*. (Die stillschweigende Voraussetzung (oder eher: Verfügung) der Standardideologie der Ehe ist,

dass in ihr genau genommen keine Liebe sein sollte: Man heiratet, um sich selbst von der übermäßigen leidenschaftlichen Bindung zu heilen, und sie zu ersetzen durch die langweilige alltägliche Gewohnheit (und wenn jemand der Versuchung der Leidenschaft nicht widerstehen kann, gibt es immer noch außereheliche Affären ...)).

Seit den frühen Anfängen seiner Karriere war sich Lubitsch dieser Komplikationen, die auf das Schema «Ärger im Paradies» zutreffen, ganz genau bewusst. In seinem ersten Meisterwerk, *The Doll (Die Puppe, 1919)*, verlangt der Baron von Chanterelle, dass sein Neffe Lancelot heiratet, um den Familienzweig zu bewahren. Als ein sprunghafter und verweichlichter Bursche hegt Lancelot keine Absicht zu heiraten, sodass er sich, als sein Onkel ihm 40 enthusiastische Brautanwärterinnen vorstellt, bei einer Gruppe von Mönchen versteckt. Die gefräßigen Mönche erfahren von Lancelots möglicher Geldbelohnung für seine Hochzeit, sodass sie einen Plan ersinnen: Da Lancelot klargestellt hat, dass er keine echte «unreine» Frau heiraten will, kann er eine Puppe heiraten. Nachdem jedoch der Spielzeugbauer Hilarius die Puppe fertigstellt, werden ihr versehentlich die Arme gebrochen; um das Geld nicht zu verlieren, überzeugen die Mönche Ossi, Hilarius Tochter, die Puppe zu ersetzen und vorzugeben, künstlich zu sein. Die Hochzeitszeremonie ist ein Erfolg, Ossi spielt ihre Rolle gut. Lancelot bekommt das versprochene Geld vom Baron und kehrt mit seiner Braut ins Kloster zurück, wo er in seiner Zelle einschläft und träumt, dass Ossi lebendig und keine Puppe ist. Als er erwacht, erzählt ihm Ossi, dass sie wirklich lebendig ist, doch Lancelot glaubt ihr erst, als sie beim Anblick einer Maus einen Angstschrei ausstößt. Sie fliehen beide unverzüglich aus dem Kloster zu einem Flussufer, wo sie sich umarmen und leidenschaftlich küssen. In der Zwischenzeit, die Haare grau vor Sorge, sucht Hilarius verzweifelt nach seiner Tochter. Als er das Paar endlich ausfindig macht, zeigen sie ihm ihren Trauschein – sie haben erneut geheiratet, diesmal ordnungsgemäß als echte Personen. Als Hilarius dies sieht, sind seine Sorgen vorüber und seine Haare werden wieder dunkel ... Überraschenderweise können wir hier das Motiv der Wiederheirat erkennen, das spätere absurde Hollywood-Komödien ausmacht: Die erste Hochzeit ist ohne wahre Liebe, eine opportunistische Heirat mit einer Puppe; nur die zweite Hochzeit ist eine wahre.

Zu Filmbeginn sehen wir Lubitsch selbst hinter einer Miniatur des Filmsets: Er beginnt damit, eine Spielzeugkiste auszupacken. Zuerst platziert

er eine keilförmige Landschaft auf einen Tisch, dann fügt er eine Hütte, Bäume, einen weißen Hintergrund und sogar eine kleine Bank auf dem Boden hinzu. Nachdem er ein Paar hölzerner Puppen im Haus platziert hat, schneidet Lubitsch zum ersten Mal zu einer lebensgroßen naturgetreuen Nachbildung der Spielzeugkiste mit zwei menschlichen Gestalten, die aus der Hütte treten. Sie kennzeichnen künstlich das Set-Design und die Kostümierung des gesamten Films: Papierbäume, ein ausgeschnittener Mond, ein Pferd, das von zwei Personen unter einem schwarzen Laken ersetzt wird usw. Lubitsch präsentiert dadurch den Film direkt als Produkt seiner Manipulation, er reduziert die menschlichen Subjekte des Films zu unbelebten Objekten (Puppen) und positioniert sich selbst als der Puppenspieler seiner Schauspieler-Marionetten. Hier muss man allerdings die Falle einer simplen humanistischen Lesart vermeiden, der Frau als einer reinen Puppe (mechanisch männlichen Launen gehorchend) eine «echte» lebendige Frau entgegenzusetzen. Wofür steht eine Puppe (genauer: eine Marionette), was ist ihre subjektive Stellung? Man sollte sich hierzu Heinrich von Kleists Essay *Über das Marionettentheater* aus dem Jahre 1810⁵ zuwenden, der wesentlich ist in Hinblick auf seine Beziehung zu Kants Philosophie (wir wissen, dass die Lektüre Kants Kleist in eine niederschmetternde spirituelle Krise versetzte – diese Lektüre war die traumatische Begegnung seines Lebens). Wo findet sich bei Kant der Begriff «Marionette»? In einem rätselhaften Unterkapitel seiner *Kritik der praktischen Vernunft*, das den Titel «Von der der praktischen Bestimmung des Menschen weislich angemessenen Proportion seiner Erkenntnisvermögen» trägt, in welchem er sich bemüht, die Frage zu beantworten, was mit uns geschehen würde, wenn es uns gelänge, Zugang zur noumenalen Sphäre zu erhalten, zum *Ding an sich*:

«[...] statt des Streits, den jetzt die moralische Gesinnung mit den Neigungen zu führen hat, in welchem, nach einigen Niederlagen, doch allmählich moralische Stärke der Seele zu erwerben ist, würden Gott und Ewigkeit, mit ihrer furchtbaren Majestät, uns unablässig vor Augen liegen. [...] Die Übertretung des Gesetzes würde freilich vermieden, das Gebotene getan werden; weil aber die Gesinnung, aus welcher Handlungen geschehen sollen, durch kein Gebot mit eingeflößt werden kann, der Stachel der Tätigkeit hier aber sogleich bei Hand, und äußerlich ist, die Vernunft also sich nicht allererst emporarbeiten darf, um Kraft zum Widerstande gegen Neigungen durch lebendige Vorstellung der Würde des Gesetzes zu sammeln, so

würden die mehresten gesetzmäßigen Handlungen aus Furcht, nur wenige aus Hoffnung und gar keine aus Pflicht geschehen, ein moralischer Wert der Handlungen aber, worauf doch allein der Wert der Person und selbst der der Welt in den Augen der höchsten Weisheit ankommt, würde gar nicht existieren. Das Verhalten der Menschen, so lange ihre Natur, wie sie jetzt ist, bliebe, würde also in einen bloßen Mechanismus verwandelt werden, wo, wie im Marionettenspiel, alles gut gestikulieren, aber in den Figuren doch kein Leben anzutreffen sein würde.»⁶ Kant zufolge würde uns also der direkte Zugang zur noumenalen Sphäre der eigentlichen «Spontaneität» berauben, welche den Kern der transzendentalen Freiheit bildet: Er würde uns in leblose Automaten verwandeln, oder, um es in heutiger Begrifflichkeit auszudrücken, in «Denkmaschinen». Was Kleist tut, ist die *Schauseite* dieses Schreckens aufzuzeigen: die Seligkeit und Anmut der Marionetten, dieser Kreaturen, die direkten Zugang zur noumenalen *heiligen* Sphäre haben, die *direkt* von ihr geleitet werden. Für Kleist stellen Marionetten die Perfektion spontaner, unbewusster Bewegungen dar: Sie haben nur ein Gravitationszentrum, ihre Bewegungen werden von nur einem Punkt aus kontrolliert. Der Puppenspieler hat nur über diesen Punkt Kontrolle, und während er sich in einer einfachen geraden Linie bewegt, folgen die Glieder der Marionetten unausweichlich und natürlich, da die Gestalt der Marionette vollständig koordiniert ist. Marionetten symbolisieren daher Wesen der unschuldigen, unberührten Natur: Sie reagieren natürlich und anmutig auf göttliche Führung, während gewöhnliche Menschen in Abgrenzung dazu stets mit ihrer unabänderlichen Neigung zum Bösen zu kämpfen haben, was der Preis ist, den sie für ihre Freiheit zahlen müssen. Die Anmut der Marionetten wird unterstrichen durch ihre scheinbare Schwerelosigkeit: Sie berühren kaum den Boden – sie sind nicht an die Erde gebunden, da sie von oben gezogen werden. Sie repräsentieren einen Zustand der Anmut, ein Paradies, welches dem Menschen verlorengegangen ist, da seine absichtlichen «freien» Selbst-Aussagen ihn sich seiner selbst bewusst werden lassen. Der Tänzer veranschaulicht diesen gefallenen Zustand des Menschen: Er wird nicht von oben gehalten, sondern fühlt sich stattdessen gebunden an die Erde, und muss dennoch schwerelos erscheinen, um seine Kunststücke mit scheinbarer Leichtigkeit zu vollführen. Er muss unentwegt danach streben, Anmut zu erlangen, weshalb die Wirkung seines Tanzes Affektiertheit statt Anmut ist. Darin liegt das Paradox des Menschen: Er ist weder ein Tier, vollständig

versunken in die weltliche Umgebung, noch die engelhafte Marionette, die durch die Luft schwebt, sondern ein freies Wesen, das, eben aufgrund dieser Freiheit, den unerträglichen Druck verspürt, der ihn zu Boden zieht und an die Erde bindet, wo er letztendlich *nicht* hingehört. Von dieser tragischen Spaltung her sollte man Figuren wie das Käthchen von Heilbronn aus Kleists gleichnamigem Stück lesen, diese Märchenfigur von einer Frau, die mit engelhaftem Gleichmut durchs Leben geht: Wie eine Marionette wird sie von oben geleitet und erfüllt ihr glorreiches Schicksal, indem sie lediglich den spontanen Behauptungen ihres Herzens folgt. Vor diesem Hintergrund kann Lubitschs Motiv vom «Ärger im Paradies» neu beleuchtet werden:

«Was ist das Wesen des komischen Objekts bei Lubitsch? Ein Hinweis mag sich finden lassen in einem Aphorismus von Emil Cioran: «Ich denke an C., für den das Kaffeetrinken der einzige Grund zu existieren war. Als ich eines Tages mit tremolierender Stimme den Buddhismus überschwänglich lobte, antwortete er mir: «Das Nirvana, ja, aber nicht ohne Kaffee!» – Für Ciorans Kollegen ist der Kaffee das «mühsame Objekt», welches zugleich die Friedlichkeit des Paradieses stört und es dennoch durch eben diese Störung erträglich macht. Man könnte umformulieren, «Das Paradies ist wundervoll, ja, aber nur unter einer Bedingung: das seltsame Detail, das es verpfuscht.» Die scheint auch Lubitschs zugrunde liegende Botschaft zu sein, dass der Ärger *im* Paradies zugleich das Problem *mit* dem Paradies ist: Ungleichgewicht und Disharmonie sind die eigentliche Seele des Begehrens, sodass das Objekt des Begehrens ihre Aufgewühltheit verkörpert, statt sie zu einem «Happy End» zu führen.»⁷

Man sollte nichtsdestotrotz diesem grundsätzlichen Gesichtspunkt etwas hinzufügen (über das seltsame Detail, das die harmonische Ordnung aufgrund des Begehrens stört), eine bestimmte Schraubendrehung: Der wahre Ärger im Paradies ist der Abfall vom Zustand der Anmut (diesen veranschaulicht die Puppe) in das gewöhnliche menschliche Leben sterblicher Leidenschaften. In anderen Worten: Der Schritt von der Puppe zur echten Frau ist ein Fall, keine Entwicklung zur Mündigkeit. Der Punkt ist daher nicht, dass Frauen aufhören sollten stupide Sexpuppen für Männer zu spielen und sich wie richtige Frauen zu verhalten – der Umweg über eine Puppenfigur ist ein notwendiger: Nur vor dem Hintergrund einer Puppenfigur, durch eine Abkehr hiervon, kann die «wirkliche» Frau hervortreten.

Kein Wunder, dass *Die Puppe* «Der Sandmann» wieder aufnimmt, eine der bekanntesten Erzählungen Hoffmanns über einen Dichter, der sich in eine Schönheit verliebt, von der sich herausstellt, dass sie eine Puppe ist: Die drei bekanntesten Erzählungen (zusammengeführt in Offenbachs

Oper) stehen genau für die drei hauptsächlichlichen Modi des Scheiterns einer sexuellen Beziehung – eine Frau stellt sich letztendlich entweder als eine mechanische Puppe heraus (Olympia), oder sie bevorzugt ihre Berufung zur Liebe und stirbt singend (Antonia), oder sie ist lediglich eine leichtfertige Betrügerin (Giulietta). (Und, was Offenbachs Oper klar macht, all diese drei Abenteuer sind Fantasien Hoffmanns, Wege, um ein Treffen mit seiner eigentlichen Liebe hinauszuzögern und zu vermeiden.) Das bringt uns zurück zu *Trouble in Paradise*, Lubitschs erstem absolutem Meisterwerk und, was man nie vergessen sollte, dem ersten Teil seiner *politischen* Trilogie: «Wenn *Ninotchka* ein Film über den Kommunismus ist und *To Be or Not To Be* über den Faschismus, ist *Trouble in Paradise* eine komische Auseinandersetzung mit der schlimmsten ökonomischen Krise, die die Welt gesehen hatte, der Großen Depression. Diese drei Filme, die am stärksten sozial bezogenen in Lubitschs *Oeuvre*, formen eine Art Trilogie, die sich mit der Krise des Kapitalismus und seinen beiden historischen Lösungen auseinandersetzt: Faschismus und Kommunismus.»⁸ Der Liedtext eines Songs, der während des Vorspanns zu hören ist, liefert eine Definition des «Ärgers», auf den angespielt wird (ebenso wie das Bild, das den Song begleitet: Zunächst sehen wir die Wörter «trouble in», dann erscheint unter diesen Worten ein großes Doppelbett, und dann, auf der Oberfläche des Bettes, in großen Lettern «paradise»). «Paradise» ist also das Paradies einer erfüllten sexuellen Beziehung: «*That's paradise / while arms entwine and lips are kissing / but if there's something missing / that signifies / trouble in paradise.*» Um es schonungslos direkt auszudrücken, ist somit «trouble in paradise» Lubitschs Bezeichnung für *il n'y a pas de rapport sexuel*. Dies führt uns vielleicht zu dem, was für den «Lubitsch touch» grundlegend ist – eine geniale Art, dieses Scheitern funktionieren zu lassen. Das heißt, statt die Tatsache, dass es keine sexuelle Beziehung gibt, als ein traumatisches Hindernis zu verstehen, aufgrund dessen jede Liebesbeziehung in irgendeinem tragischen Scheitern endet, kann eben dieses Hindernis in eine Quelle der Komik gewandelt werden, es kann dienen als etwas, das umgangen, angespielt, ausgenutzt, manipuliert, veralbert ... kurzum: sexualisiert werden kann. Sexualität ist ein Akt, der aus seinem eigenen letztendlichen Scheitern gedeiht.

Wo also ist der Ärger im Paradies in *Trouble in Paradise*? Wie von Kritikern angemerkt wurde, gibt es eine fundamentale (und irreduzible)

Mehrdeutigkeit an diesem Kernpunkt, die Mehrdeutigkeit, die jene in *Design for Living* wieder aufnimmt. Die erste Antwort, die sich aufdrängt, ist: Obwohl Gaston Lily ebenso liebt wie Mariette, wäre die wahrhaft «paradiesische» sexuelle Beziehung die mit Mariette gewesen, weshalb es diese Beziehung ist, die unmöglich/unerfüllt bleiben muss. Diese Nicht-Erfüllung verleiht dem Filmende einen Anflug von Melancholie: All das Gelächter und Ungestüm der letzten Minute des Films, all die fröhliche Zurschaustellung von Partnerschaft zwischen Gaston und Lily, als das Paar die gestohlenen Objekte austauscht, füllt nur die Leere dieser Melancholie. Zielt Lubitsch nicht mit der wiederholten Einstellung des leeren, großen Doppelbettes in Mariettes Haus in diese Richtung, eine Einstellung, die das leere Bett während des Vorspanns wieder in Erinnerung ruft? Und was ist mit dem ergreifenden romantischen Austausch zwischen Gaston und Mariette, als er sie verlässt: «Es hätte wunderbar sein können.» «Herrlich.» «Himmlisch ...»? Es ist nur allzu leicht, die exzessive romantische Sentimentalität dieses Austauschs als Parodie zu verstehen, als einen Fall von Leinwandpersonen, die geradewegs Schauspieler spielen, ihre auswendig gelernten Textzeilen rezitierend. Diese Szene enthält unzweifelhaft ironische Distanz, aber es ist die passende Mozart'sche Ironie: Es ist nicht die exzessive romantische Leidenschaft, die ironische Distanz verbirgt, es ist mithin das Auftauchen ironischer Distanz selbst, das sentimentale Verspotten der Szene, welches die völlige Ernsthaftigkeit der Situation verbirgt. Kurz gesagt, die beiden (angehenden) Liebenden spielen Spielen, um das Reale ihrer Leidenschaft zu verschleiern. Es gibt allerdings ebenfalls die Möglichkeit der genau gegenteiligen Lesart:

«Könnte es sein, dass das Paradies eigentlich die skandalöse Liebesaffäre von Gaston und Lily ist, zweier stilvoller Diebe, während die erhaben statueske Mariette Ärger ist? Dass Mariette in aufreizender Ironie die Schlange ist, die Gaston von seinem wohligh sündigen Garten Eden wegködert? [...] Paradies, das gute Leben, ist das kriminelle Leben voller Glanz und Risiken, und die böse Versuchung kommt in Form von Madame Colet, deren Wohlstand das Versprechen eines entspannten *dolce vita* ohne kriminellen Wagemut oder List in sich trägt, nur die stumpfsinnige Heuchelei der achtbaren Gesellschaft.»⁹

Das Schöne an dieser Lesart ist, dass paradiesische Unschuld im glanzvollen und rasanten Leben des Verbrechens verortet wird, sodass der Garten Eden gleichgesetzt wird mit einem Verbrecherleben, während der Ruf der achtbaren besseren Gesellschaft den Versuchungen der Schlange entspricht. Jedoch wird diese paradoxe Umkehr mühelos durch Gastons innigen und

rohen Ausbruch erklärt, inszeniert ohne Eleganz oder ironische Distanz, der erste und einzige im Film, nachdem Mariette sich weigert, die Polizei zu rufen, als er ihr erzählt, dass der Vorstandsvorsitzende ihrer Firma ihr seit Jahren systematisch Millionen stiehlt. Gastons Vorwurf ist, dass Mariette sofort bereit war, die Polizei zu rufen, als ein gewöhnlicher Einbrecher wie er von ihr ein verhältnismäßig geringes Maß an Geld und Wohlstand stiehlt, zugleich aber die Augen davor verschließt, sobald ein Mitglied ihrer eigenen achtbaren Klasse Millionen stiehlt. Paraphrasiert Gaston hier nicht Brechts berühmte Äußerung: «Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?» Was ist ein direkter Diebstahl wie derjenige von Gaston und Lily verglichen mit dem Entwenden von Millionen unter dem Deckmantel obskurer Finanzoperationen? Es muss allerdings noch ein weiterer Aspekt beachtet werden: Ist Gastons und Lilys Verbrecherleben wirklich so «voller Glanz und Risiko»? Sind die beiden nicht, unter der Oberfläche von Glanz und Risiko ihrer Diebstähle, «ein im Wesentlichen bürgerliches Paar, pflichtbewusste Fachleute mit teurem Geschmack – Yuppies vor ihrer Zeit. Auf der anderen Seite sind Gaston und Mariette das wahrhaft romantische Paar, die abenteuerlustigen risikobereiten Liebenden. Mit der Rückkehr zu Lily und der Gesetzlosigkeit tut Gaston das Vernünftige – zurückkehrend zu seiner «Station», so wie es war, wählt er das alltäglich Leben, das er kennt. Und er tut es voller Bedauern, sichtbar in seinem zögerlichen letzten Austausch mit Mariette, voller Reue und stilvoller Begeisterung auf beiden Seiten.»¹⁰ Damit kommen wir zu Chesterton, zur bereits erwähnten Passage aus der bekannten *Defense of Detective Story*, in welcher er bemerkt, wie die Detektivgeschichte

«in gewisser Weise [die Tatsache] vor Augen führt, dass die Zivilisation selbst die sensationellste Lossagung und die romantischste Rebellion ist. Wenn der Detektiv in einem Polizeiroman allein und etwas wahnwitzig furchtlos dasteht unter den Messern und Fäusten einer Diebesküche, dient es sicherlich dazu, uns daran zu erinnern, dass der Agent der sozialen Justiz die eigentlich originelle und poetische Figur ist, während die Einbrecher und Wegelagerer bloß beschauliche, alte, kosmische Konservative sind, glücklich in der uralten Respektabilität der Affen und Wölfe. Die Polizeiromantik [...] ruht in der Tatsache, dass Moral die dunkelste und gewagteste aller Verschwörungen ist.»¹¹

Ist dies nicht auch die beste Definition von Gaston und Lily? Sind diese beiden Einbrecher nicht «beschauliche, alte, kosmische Konservative, glücklich in der uralten Respektabilität der Affen und Wölfe,» sprich, lebend in ihrem Paradies vor dem Fall in ethische Leidenschaft? Was hier von großer

Bedeutung ist, ist die Parallele zwischen Kriminalität (Diebstahl) und sexueller Promiskuität: Was wäre, wenn in unserer postmodernen Welt der ordnierten Grenzüberschreitung, in der die eheliche Hingabe als lächerlich unzeitgemäß betrachtet wird, diejenigen, die daran anhaften, die wahrhaft Subversiven sind? Was wäre, wenn heutzutage heterosexuelle Ehe «die dunkelste und gewagteste aller Grenzüberschreitungen ist»? Wie wir bereits gesehen haben, ist genau das die zugrunde liegende Prämisse von Lubitschs *Design for Living*: Eine Frau lebt ein zufriedenes, ruhiges Leben mit zwei Männern; als gefährliches Experiment versucht sie sich an der Ehe mit nur einem; allerdings schlägt der Versuch jämmerlich fehl und sie kehrt in die Sicherheit des Lebens mit zwei Männern zurück – die Beteiligten dieser *Ménage-à-trois* sind «beschauliche, alte, kosmische Konservative, glücklich in der uralten Wohlständigkeit der Affen und Wölfe». Genau das Gleiche trägt sich auch in *Trouble in Paradise* zu: Die eigentliche Versuchung ist die achtvolle Ehe von Gaston und Mariette.¹²

Doch auch hier ergibt sich an eine weitere Komplikation. Wir sollten immer berücksichtigen, dass erste Eindrücke nicht täuschen, ungeachtet all der zahlreichen Sprichwörter und Weisheiten, die versuchen, davon zu überzeugen, dass dem so ist (in der Art von «Ich habe mich auf den ersten Blick verliebt – was soll ich tun?» «Ein weiteres Mal hinsehen»). Es ist der erste Eindruck, der in aller Regel der Begegnung mit einem Objekt die Frische des Realen verschafft, und es ist die Funktion des zweiten Eindrucks, diese Begegnung mit dem Realen zu verschleiern und zu domestizieren. Was uns eigentlich nur auffallen kann in der ersten Begegnung (dem Sehen) mit dem Ende von *Trouble in Paradise* ist die «psychologisch unüberzeugende und unbegründete» plötzliche Umkehr der subjektiven Positionen von Gaston und Lily: Nach dem ultra-romantischen, traurigen Abschied zwischen Gaston und Mariette werden wir ganz plötzlich in das absurde Universum von Gaston und Lily geworfen, dem Diebespaar, das einen geistreichen Schlagabtausch führt, liebevoll miteinander herumalbert, schelmisch die Kleidung des anderen durchdringt und offensichtlich völlig die Gegenwart des jeweils anderen genießt. Wie können wir der umfassenden emotionalen Dissonanz zwischen diesen beiden direkt aufeinanderfolgenden Szenen Rechnung tragen? Wie kommt es, dass der vorherige, traurige Abschied keinen bitteren Nachgeschmack hinterlässt? Die einfache Erklärung wäre, dass die traurige Abschiedsszene ein Schwindel ist, eine zynische Aufführung, die man nicht

ernst nehmen sollte. Eine solche Lesart verflacht allerdings die emotionale Dissonanz und lässt keinen Raum für offensichtlich ernsthafte Momente wie Lilys vorhergegangene zynische Verzweiflung oder Gastons Ausbruch über die Heuchelei der Reichen. Man sollte daher vollauf eine «psychologisch unbegründete» Wende des Tons vom Pathos zur Komödie annehmen – worauf deutet dies hin?

Machen wir einen (vielleicht unerwarteten) Umweg. Am Ende von Howard Hawks' klassischem Western *Red River* tritt eine «psychologisch unbegründete» Wendung auf, welche üblicherweise als eine Schwäche des Drehbuchs abgetan wird. Der gesamte Film bewegt sich auf die klimatische Konfrontation zwischen Dunson und Matt zu, ein Duell von geradezu mythischen Ausmaßen, vorherbestimmt vom Schicksal, der unaufhaltsame Konflikt zweier unvereinbarer subjektiver Standpunkte; in der Schlusszene nähert sich Dunson Matt mit der Bestimmtheit eines tragischen Helden, geblendet von seinem Hass und auf seinen Untergang zumarschierend. Ein brutaler Faustkampf, der sich dann entwickelt, endet unerwartet, als Tess, die Matt liebt, eine Waffe in die Luft abfeuert und in Richtung der beiden Männer ruft, dass «jeder Narr mit halbem Verstand sehen kann, dass ihr beide euch liebt» – und es folgt eine rasche Versöhnung von Dunson und Matt, die wie Kumpels miteinander reden. Dieser «Übergang Dunsons vom personifizierten Zorn, ganz Achilles die ganze Zeit, zu Lieblichkeit und Licht, freudig nachgiebig gegenüber Matt [...] ist atemberaubend in seiner Schnelligkeit».¹³ Robert Pippin entdeckt völlig zurecht unter dieser technischen Schwäche des Drehbuchs eine tiefere Botschaft, dieselbe Botschaft, die von Alenka Zupančič in ihrer Interpretation des Schlussmoments von Lubitschs *Cluny Brown* aufgedeckt wurde: Nach dem lebendigen Dialog zwischen Professor und Cluny am Bahnhof sagt ihr Professor einfach nur, sie möge mit ihm in den Waggon steigen (implizierend, dass sie heiraten und zusammenleben werden), eine Aufforderung, der sie ohne einen Moment des Zögerns nachkommt. Professors Aufforderung kann tatsächlich als ein Fall von erfolgreicher psychoanalytischer Intervention verstanden werden: Sie bewirkt in der Analysandin (Cluny) einen radikalen subjektiven Wandel, dem mit psychologischer Terminologie keine Rechnung getragen werden kann.

Zu dem, was Russell Grigg aufzeigt, weist Lilys unerwarteter und scheinbar unsinniger Schachzug gegen Ende von *Trouble in Paradise* die gleiche

Qualität analytischer Intervention auf. Wie also bekommt Lily Gaston zurück? Es ist auch hier zu einfach, lediglich das romantische Paar (Gaston-Mariette) der Lebhaftigkeit der riskanten pragmatischen Partnerschaft (Gaston-Lily) gegenüberzustellen. Um Marx zu paraphrasieren: Das Geheimnis liegt in der Form selbst, im scheinbar sinnlosen repetitiven Austausch von Geld zwischen Mariette und Lily. Lily geht in drei Schritten vor, die tatsächlich eine hübsche Hegel'sche Triade bilden. In einem Moment des zynischen Realismus stiehlt sie erstens das Geld (100.000 Francs) aus Mariettes verstecktem Tresor vor den Augen von Gaston, während sie in hysterischen Schreien erklärt, dass Geld das einzig Wahre ist, das Bedeutung hat, dass alle anderen Dinge nur leere Sentimentalitäten sind. Dann – ihr zweiter Schritt – wirft sie das Geld zurück auf Mariettes Bett, eine Geste des Stolzes vollführend, eine Lossagung vom Geld zugunsten der Treue zu ethischen Prinzipien, im Sinne von: «Ich will dein Geld nicht, du kannst meinen Mann (Gaston) umsonst haben, du hast ihn dir bereits billig gekauft und er verdient dich!» Aber es ist nicht diese «ethische Wendung», die Gaston dazu bewegt, zu ihr zurückzukehren, d. h., was ihn zur Rückkehr zu Lily bewegt, ist nicht seine Einsicht in ihre ethische Fassung, ihre Abkehr vom vorherigen zynischen Realismus. Da ist noch ein anderer (dritter) Schritt, der folgt: Sie nimmt das Geld zurück, verlässt den Raum und rennt damit weg. Den Schlüssel liefert die Wiederholung derselben Geste (Stehlen des Geldes), welche beim zweiten Mal eine völlig andere, sogar entgegengesetzte Bedeutung erlangt: Lily bekommt Gaston zurück, indem sie das Geld erneut *nimmt*, nicht, wie man erwartet hätte, lediglich durch das Zurückwerfen zu Mariette und der damit verbundenen Zurschaustellung ihrer über Berechnung hinausgehenden Aufrichtigkeit. Lilys zweiter Schritt (das Zurückgeben des Geldes) gleicht der sogenannten leeren Geste, Gesten, die gemacht werden, damit sie zurückgewiesen werden: Sie gibt das Geld zurück, nur um es erneut zu entwenden. Warum muss das Geld zweimal genommen (gestohlen) werden? Der erste Diebstahl ist ein einfacher Akt zynischer Verzweiflung: «In Ordnung, ich habe verstanden, du liebst Mariette, also lass uns alle Sentimentalitäten vergessen, ich werde mich als kalter Realist verhalten...» Der zweite Raub allerdings ändert das gesamte Gelände: Er wiederholt den «egoistischen» Akt im Feld der Ethik, d. h., er setzt das Ethische aus (Opfer materieller Güter), aber er bedeutet keine Rückkehr zum direkten zynischen Realismus/Egoismus – kurz gesagt, er tut etwas, das Kierkegaards religiöser Aufhebung des Ethischen gleicht.

Durch das erneute Nehmen des Geldes befreit Lily Gaston: Ihr Nehmen des Geldes spielt dieselbe Rolle wie die Bezahlung des Psychoanalytikers, seine Botschaft ist: «[...] durch das Annehmen des Geldes bin ich aus dem Spiel, es gibt keine symbolischen Schulden zwischen uns, ich distanzieren mich von aller moralischer Erpressung, jetzt ist es an dir, Mariette zu wählen oder nicht». Und es ist nur dieser Punkt, an dem Gaston schwach wird und zu Lily zurückkommt.

Unglücklicherweise scheint Lubitsch die Konsequenzen dieser «Suspension des Ethischen» nicht vollständig anzunehmen. Er sieht die Ehe als die überlegene Grenzüberschreitung, als die gewagte Verschwörung, aber er wählt letztendlich die beschauliche, alte, konservative *Ménage-à-trois*. Lubitsch verbleibt dennoch innerhalb der Grenzen der zynischen Position des Achtens von äußerem Schein, während er insgeheim dessen Grenzen überschreitet. Wenn Lubitsch als Analytiker-Regisseur fungiert, dann ist die implizierte subjektive Position seiner Filme nahe an der, die von Jacques-Alain Miller vertreten wird, für welchen ein Psychoanalytiker

«die Position eines Ironikers einnimmt, welcher sich hütet in den politischen Bereich einzugreifen. Er handelt so, dass der Schein unberührt bleibt, während er zugleich sicherstellt, dass Subjekte unter seiner Obhut ihn nicht für *real* halten [...] man sollte sich irgendwie selbst dazu bringen, auf sie hereinzufallen (sich von ihnen täuschen lassen). Mit Lacan könnte man sagen *those who are not taken in err*: wenn man sich so verhält, als wäre der Schein nicht real, wenn man seine Wirksamkeit nicht ungestört lässt, wenden sich die Dinge zum Schlechten. Diejenigen, die denken, dass all die Zeichen der Macht reiner Schein sind und sich auf die Beliebigkeit des Meisterdiskurses verlassen, sind *bad boys*: sie sind noch stärker entfremdet.»¹⁴

In Fragen der Politik «schlägt [ein Psychoanalytiker daher] keine Projekte vor, er kann sie nicht vorschlagen, er kann sich nur über die Projekte anderer lustig machen, was den Spielraum seiner Aussagen begrenzt. Der Ironiker hat keine großartigen Entwürfe, er wartet zunächst, dass die anderen zuerst sprechen, und bringt dann seinen Fall so schnell wie möglich vor. [...] Sagen wir, dies ist eine politische Weisheit, nichts weiter».¹⁵ Das Axiom dieser «Weisheit» ist:

«Man sollte den Schein der Macht aus dem guten Grund schützen, dass man fähig sein sollte, weiterhin zu *genießen*. Der Punkt ist nicht, sich selbst dem Schein der existierenden Macht hinzugeben, sondern ihn als notwendig zu betrachten. (Dies definiert einen Zynismus in der Art von Voltaire, der klargemacht hat, dass Gott unsere Erfindung ist, welche notwendig ist, um die Menschen in einer angemess-

senen Anständigkeit zu halten.» (Miller) Die Gesellschaft wird nur durch Schein zusammengehalten, «was bedeutet: es gibt keine Gesellschaft ohne Unterwerfung, ohne Identifikation, und vor allem ohne Routine. Routine ist essentiell.» (Miller)¹⁶

Wie kann man das Echo von Kafkas *Prozess* in den zitierten Zeilen übersehen, welche das öffentliche Recht und die Ordnung als einen Schein, der zwar nicht wahr, aber nichtsdestotrotz notwendig ist, bekräftigen? Nachdem Josef K. die Erläuterungen des Geistlichen zur Geschichte über die Tür des Gesetzes hört, schüttelt er den Kopf und sagt: «Mit dieser Meinung stimme ich nicht überein, denn wenn man sich ihr anschließt, muss man alles, was der Türhüter sagt, für wahr halten. Dass das aber nicht möglich ist, hast du ja selbst ausführlich begründet.» «Nein», sagte der Geistliche, «man muss nicht alles für wahr halten, man muss es nur für notwendig halten.» «Trübselige Meinung», sagte K. «Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht.» Und ist dies nicht auch Lubitschs Grundposition? Recht und Gesetz sind ein Schein, aber wir sollten vorgeben, sie zu respektieren und unsere kleinen Freuden genießen und andere Grenzüberschreitungen ... Man denke an Heinrich Heines bekannten Scherz, dass man vor allem anderen «Wahrheit, Freiheit und Krebsuppe» schätzen sollte. «Krebsuppe» steht hier für all die kleinen Freuden, in deren Abwesenheit wir zu Terroristen werden (mental, wenn nicht gar wirklich), die einer abstrakten Idee folgen und diese der Realität aufzwingen, ohne die konkreten Umstände zu berücksichtigen ... (Man sollte an dieser Stelle betonen, dass eine solche «Weisheit» genau das nicht ist, was Kierkegaard und Marx im Sinn hatten, als sie ihre eigenen Versionen von Heines Scherz vorlegten – ihre Botschaft ist vielmehr die entgegengesetzte: Das Prinzip selbst, in seiner reinsten Form, ist bereits besudelt von der Besonderheit des Krebsuppen-Elements («Freiheit, Gleichheit und Bentham»; «Offiziere, Hausmädchen und Schornsteinfeger»), d. h., die Partikularität hält die eigentliche Reinheit des Prinzips aufrecht.)

Nirgends ist diese Position der Weisheit in klarerer Weise dargestellt als in *Heaven Can Wait* (1943). Zu Beginn des Films betritt der alte Henry van Cleve den opulenten Rezeptionsbereich der Hölle und wird persönlich von «Seiner Exzellenz» (dem Teufel) begrüßt, dem er die Geschichte seines zügellosen Lebens erzählt, sodass sein Platz in der Hölle bestimmt werden kann. Nachdem er Henrys Geschichte gehört hat, verweigert ihm Seine Exzellenz, ein charmanter alter Mann, den Zugang und empfiehlt ihm, er möge es «beim anderen Ort» versuchen, wo seine tote Frau Martha und sein

guter Großvater auf ihn warten – es gebe möglicherweise noch «einen kleinen freien Raum im Anbau» dort oben. Der Teufel ist nichts weiter als Gott selbst mit einem Hauch von Weisheit. Verbote nimmt er nicht so ernst, ist er sich doch allzu bewusst, dass kleine Grenzüberschreitungen uns zu Menschen machen ... Doch wenn der Teufel ein guter, weiser Mann ist, ist dann das wahre Böse nicht Gott selbst, insofern es ihm an ironischer Weisheit mangelt, und er blind auf Gehorsam vor seinem Gesetz besteht?¹⁷ Man erinnere sich an einen anderen angenehm-geschmacklosen Witz über Christus: In der Nacht, bevor er verhaftet und gekreuzigt wurde, begannen seine Anhänger sich Sorgen zu machen – Christus war immer noch Jungfrau, wäre es also nicht nett, ihn ein wenig Vergnügen erfahren zu lassen, bevor er sterben wird? Also baten sie Maria Magdalena, zu dem Zelt zu gehen, in dem Jesus ruhte, und ihn zu verführen; Maria sagte, dass sie es gerne tun wird, doch schon fünf Minuten später kam sie schreiend, verängstigt und wütend wieder heraus. Die Anhänger fragten sie, was schief gelaufen war, und sie erklärte: «Ich habe mich langsam ausgezogen, meine Beine gespreizt und Christus meine Muschi gezeigt; er sah sie an, sagte ‹Was für eine schreckliche Wunde! Sie sollte geheilt werden!› und legte sanft seine Handfläche darauf ...» Also hütet euch vor Leuten, die zu entschlossen sind, die Wunden anderer zu heilen – es muss eine Menge Ärger im Paradies geben, wenn wir das genießen.

Ist das nicht das «dunkle und furchtbare» Geheimnis im eigentlichen Kern des Christentums? In seinem religiösen Thriller *The Man Who Was Thursday*, erzählt Chesterton die Geschichte von Gabriel Syme, einem jungen Engländer, der die archetypische Chesterton'sche Entdeckung macht, dass Ordnung das größte Wunder und Orthodoxie die größte aller Rebellionen ist. Die zentrale Figur des Romans ist nicht Syme selbst, sondern ein mysteriöser Polizeichef einer super-geheimen Scotland-Yard-Abteilung, der Syme anheuert. Symes erste Aufgabe ist es, zu den sieben Mitgliedern des «Zentralen Anarchistischen Rates», des leitenden Organs einer geheimen super-mächtigen Organisation, die danach trachtet, unsere Zivilisation zu zerstören, durchzudringen. Um ihre Geheimhaltung zu gewähren, sind sich die Mitglieder untereinander nur als Namen der Wochentage bekannt; durch einige geschickte Manipulation wird Syme zum «Thursday» gewählt. Bei der ersten Wiedervereinigung des Rates trifft er auf «Sunday», den legendären Präsidenten des Zentralen Anarchistischen Rates, ein großer Mann

von unvorstellbarer Autorität, bissiger Ironie und jovialer Radikalität. In der folgenden Serie von Abenteuern findet Syme heraus, dass alle anderen fünf regulären Mitglieder des Rates ebenfalls Geheimagenten sind, Mitglieder derselben Geheimeinheit wie er selbst, angeheuert vom selben unsichtbaren Polizeichef, dessen Stimme sie gehört haben; also bündeln sie ihre Kräfte und konfrontieren Sunday schließlich auf einem opulenten Maskenball. An dieser Stelle schlägt der Roman von Mystery zu einer metaphysischen Komödie um: Wir erfahren zwei überraschende Dinge. Erstens, dass Sunday, der Präsident des Anarchistischen Rates, die gleiche Person wie der mysteriöse nie gesehene Polizeichef ist, der Syme (und die anderen Elite-Detektive) angeheuert hat, um die Anarchisten zu bekämpfen; zweitens, dass er niemand anderes ist als Gott höchstpersönlich. Diese Entdeckungen lösen natürlich eine Reihe von ratlosen Überlegungen bei Syme und den anderen Agenten aus – einer der Detektive merkt in knapper typisch englischer Art an: «Es erscheint so albern, dass du auf beiden Seiten gewesen sein sollst und mit dir selbst gerungen hast.»¹⁸ Wenn es jemals einen britischen Hegelianismus gegeben hat, dann ist er das – eine buchstäbliche Transponierung von Hegels Hauptthese, dass im Bekämpfen der entfremdeten Stoffe das Subjekt stets sein eigenes Wesen bekämpft. Der Romanheld Syme, springt zum Abschluss auf und buchstabiert mit verrückter Aufgeregtheit das Geheimnis aus:

«Ich sehe alles, alles, was da ist. Warum bekriegt jedes Ding auf der Erde ein anderes? Warum muss jedes kleine Ding in der Welt gegen die Welt selbst kämpfen? Warum muss eine Fliege das ganze Universum bekämpfen? Warum muss ein Löwenzahn das ganze Universum bekämpfen? Aus demselben Grund, aus dem ich allein sein musste im entsetzlichen Rat der Tage. Damit jedes Ding, das dem Gesetz gehorcht, den Ruhm und die Ausgrenzung des Anarchisten haben kann. Sodass ein jeder, der für die Ordnung kämpft, so mutig und gut wie der Sprengstoffattentäter sein möge. Sodass die wahre Lüge Satans zurückgeschleudert werden möge in das Gesicht dieses Frevlers, sodass wir durch Tränen und Qualen das Recht erwerben mögen zu diesem Mann zu sagen, «Du lügst!» Kein Leid kann zu groß sein, sich das Recht zu erkaufen zu diesem Ankläger zu sagen, «Auch wir haben gelitten.»»¹⁹

Das ist also das vorausgesetzte Schema: «Damit jedes Ding, das dem Gesetz gehorcht, den Ruhm und die Ausgrenzung des Anarchisten haben kann.» Dieses Gesetz ist die größte Grenzüberschreitung, der Verteidiger des Rechts der größte Rebell. Wo allerdings ist die Grenze dieser Dialektik? GILT SIE AUCH FÜR GOTT SELBST? Ist Er, die Verkörperung kosmischer Ordnung und Harmonie, EBENFALLS der ultimative Rebell, oder ist Er eine

ungefährliche Autorität, die uns von einem friedlichen Darüber beobachtet, und mit verträumter Weisheit die Torheiten sterblicher Menschen, die miteinander ringen, betrachtet? Hier ist Gottes Antwort, als Syme sich an ihn wendet und ihn fragt: «Hast du jemals gelitten?» –

«Als [Syme] ihn anstarrte, wuchs das große Gesicht zu einer entsetzlichen Größe, wuchs größer als die kolossale Maske des Memnon, welche ihn als Kind zum Schreien gebracht hatte. Es wuchs größer und größer, bald füllte es den ganzen Himmel aus; dann wurde alles finster. Nur in der Dunkelheit, bevor sie gänzlich sein Hirn zerstörte, schien er eine ferne Stimme zu hören, die einen banalen Text sprach, den er irgendwo gehört hatte: «Kannst du aus der Tasse trinken, aus der ich trinke?»»²⁰

Diese letzte Offenbarung – dass Gott selbst noch mehr leidet als wir – führt uns zur grundlegenden Einsicht von *Orthodoxy*, Chestertons theoretischem Meisterwerk (welches in die gleiche Periode gehört: Er veröffentlichte es ein Jahr nach *Thursday*), nicht nur der Einsicht, dass Orthodoxie die größte Grenzüberschreitung ist, die rebellischste und waghalsigste Sache, sondern zu einer sehr viel düstereren Einsicht in das zentrale Geheimnis des Christentums:

«Dass ein guter Mann mit dem Rücken zur Wand stehen kann, wissen wir bereits; aber dass Gott mit dem Rücken zur Wand stehen kann, ist ein Grund zum Prahlen für alle Aufständischen zu allen Zeiten. Das Christentum ist die einzige Religion auf Erden, die gespürt hat, dass Omnipotenz Gott unvollständig gemacht hat. Das Christentum allein hat gespürt, dass Gott, um gänzlich Gott zu sein, sowohl ein Rebell als auch ein König gewesen sein muss.»²¹

Oder genauer gesagt, dass die konservative Prämisse, derzufolge es besser ist, keine Untersuchung bezüglich des Ursprungs der Macht anzustellen (sollten wir es tun, werden wir das Verbrechen der Usurpation finden), auch für Gott selbst gilt: Gott ist ebenfalls ein Rebell, der sich den Platz eines Königs angeeignet hat (und nicht nur ein König, der spielt, ein Rebell zu sein, um ein wenig Dynamik in die langweilige und altbackene Ordnung seiner Schöpfung zu bringen). Dieser letzte Schritt dahin, was Hegel spekulative Identität genannt hat, ist es, zu dem Lubitsch nicht fähig war, was seinem Universum fehlt. Diese Beschränkung kann man in den pathetischen Momenten von *To Be Or Not to Be* spüren, als der alte jüdische Schauspieler vor Hitler die berühmten Zeilen aus Shylocks Rede rezitiert – eine wahrhaft subversive Sache wäre es gewesen, sich Hitler, der dasselbe sagt, vorzustellen, wäre

er durch irgendein Wunder zu den Nürnberger Prozessen vorgeladen und unmenschlicher Gräueltaten angeklagt worden: «Ich bin ein deutscher Nazi. Hat nicht ein Nazi Augen? Hat nicht ein Nazi Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von eben dem Winter und Sommer als ein Jude? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht? Und wenn ihr uns beleidigt mit eurer jüdischen Verschwörung, sollen wir uns nicht rächen?» Kurz gesagt, die ermordeten Juden sind nur ein «Pfund Fleisch», extrahiert für all die Ungerechtigkeiten, die Deutschland in seiner vergangenen Geschichte erlitten hat ... Eine solche Paraphrase ist natürlich eine ekelhafte Obszönität – aber sie macht eine Sache klar: Ein genereller Appell an geteilte Menschlichkeit kann jeden einzelnen Schrecken verdecken, er gilt für Opfer ebenso wie für deren Henker. Die Wahrheit eines solchen Appells wäre seine extremste Form – man stelle sich vor, wie Shylock etwas dieser Art sagt: «Wenn wir verstopft sind, brauchen wir kein Abführmittel? Wenn wir ein schmutziges Gerücht hören, möchten wir es dann nicht weiterverbreiten wie ihr? Wenn wir eine Gelegenheit zum Stehlen oder Betrügen bekommen, nutzen wir sie dann nicht wie ihr?» Die zutreffende Verteidigung eines jeden hätte kein Appell an die allgemeine Menschlichkeit sein sollen, die wir alle teilen, sondern vielmehr ein Appell an spezifische und einzigartige Eigenschaften der Juden (es war überraschenderweise niemand anderes als Hegel, der behauptete, dass das Problem mit der Emanzipation der Juden bei Napoleon nicht war, dass ihnen volle Bürgerschaft gewährt wurde trotz ihrer – oder ungeachtet ihrer – Religion, sondern, dass es sie nicht emanzipierte aufgrund ihrer besonderen Eigenschaften, die sie einzigartig machen). Es hätte nicht heißen sollen «Ihr solltet uns akzeptieren, weil wir, trotz unserer Unterschiede, alle Menschen sind!», sondern: «Ihr solltet uns akzeptieren, weil wir sind, was wir sind auf unsere einzigartige Weise!»

Nicht alle von Lubitschs Filmen lassen sich reduzieren auf diese Position der humanistischen, zynischen Weisheit – in vielen seiner Filme (*Broken Lullaby*, *To Be Or Not to Be* ...) kommen Elemente vor, die auf eine unheimliche Dimension jenseits der Weisheit verweisen, und sein letzter (fertiggestellter) Film, *Cluny Brown* (1946), lässt endgültig die Weisheit hinter sich und stellt eine Art «epistemologischen Bruch» in Lubitschs *Ceuvre* dar

– aber das ist bereits ein Thema für eine weitere Analyse.²² Die Frage, der wir uns zum Abschluss nähern sollten, lautet: Da Lubitschs Filme eindeutig von ihrer Entstehungszeit geprägt sind, wie würde eine heutige Version des «Lubitsch touch» aussehen? Machen wir einen Abstecher mittels zweier exemplarischer Filme, Neil Jordans *The Crying Game* und David Cronenbergs *M Butterfly*.

Trotz ihrer grundlegend verschiedenen Art erzählen beide Filme die Geschichte eines Mannes, der leidenschaftlich in eine schöne Frau verliebt ist, die sich als ein Mann herausstellt, kostümiert als Frau (der Transvestit in *The Crying Game*, die Opernsängerin in *M Butterfly*), und die zentrale Frage beider Filme ist die traumatische Konfrontation des Mannes mit der Tatsache, dass sein Liebesobjekt ebenfalls ein Mann ist. Weshalb ist diese Konfrontation mit dem Körper des Geliebten ein solches Trauma? Nicht weil das Subjekt etwas Fremdartigem begegnet, sondern weil es dort mit der Kernfantasie konfrontiert wird, die sein Begehren stützt. Heterosexuelle Liebe von Männern ist homosexuell, gehalten durch die Fantasie, dass die Frau ein als Frau verkleideter Mann ist. Hier können wir sehen, was die Fantasie durchkreuzt: nicht es zu durchschauen und die davon verschleierte Realität zu durchschauen, sondern sich der Fantasie als solcher zu stellen – sobald wir es tun, ist seine Macht über uns (das Subjekt) aufgehoben. Sobald der Held von *The Crying Game* oder *M Butterfly* sich der Tatsache stellt, ist das Spiel vorbei (natürlich mit unterschiedlichem Ausgang: ein Happy End in einem Fall, ein Selbstmord im anderen).

Was also ist hier die Lösung? Wie können wir aus dieser Sackgasse entkommen? Durch eine Neu-Rahmung der universalen Dimension selbst, durch Auferlegung einer neuen Universalität, welche all die begehrte Partikularität einschließt. Um zum Schluss zu kommen, wenden wir uns einem anderen Filmbeispiel zu, *Strella* von Panos Koutras (2009). Nachdem er von staatlichen Förderprogrammen und den großen Produktionsfirmen abgelehnt wurde, war Koutras gezwungen, seinen Film ohne finanzielle Hilfe jeglicher Art zu machen, sodass *Strella* eine vollständige Independent-Produktion wurde, bei der nahezu alle Rollen von Laiendarstellern gespielt wurden. Dennoch war das Ergebnis ein Kultfilm, der zahlreiche Preise gewonnen hat. Es folgt die Handlung: Yiorgos wird nach 14 Jahren Haft aus dem Gefängnis entlassen, zu der er verurteilt worden war, weil er einen Mord in seiner kleinen griechischen Heimatstadt begangen hat. (Er erwischte seinen

17-jährigen Bruder bei Sexspielen mit seinem 5-jährigen Sohn und tötete ihn in einem Gewaltausbruch.) Während seines langwierigen Gefängnisarrests hat er den Kontakt zu seinem Sohn Leonidas verloren und versucht ihn nun ausfindig zu machen. Er verbringt seine erste Nacht in Freiheit in einem billigen Stadthotel in Athen, wo er Stella trifft, eine junge transsexuelle Prostituierte. Sie verbringen die Nacht zusammen und verlieben sich ineinander, Yiorgos wird vom Kreise der Transsfreunde Stellas angenommen und bewundert ihre Verkörperung von Maria Callas. Er findet jedoch bald heraus, dass Stella sein Sohn Leonidas IST, zu dem er Kontakt verloren hatte: Sie wusste dies die ganze Zeit über, war ihm gefolgt, als er das Gefängnis verließ, und wartete auf ihn im Korridor des Hotels. Zunächst wollte sie ihn nur sehen, aber nachdem er sich an sie herangemacht hatte, ließ sie sich darauf ein ... Traumatisiert läuft Yiorgos davon und hat einen Zusammenbruch, aber das Paar nimmt wieder Kontakt auf und findet heraus, dass sie einander, trotz der Unmöglichkeit, ihre sexuelle Beziehung fortzusetzen, wirklich gerne haben. Nach und nach finden sie einen modus vivendi, und die Schlusszene findet auf einer Neujahrsfeier in New York statt: Stella, ihre Freunde und Yiorgos treffen sich alle dort, mit einem kleinen Kind, um das Stella sich zu kümmern entschlossen hat, den Sohn eines verstorbenen Freundes. Das Kind verleiht ihrer Liebe UND der Sackgasse ihrer Beziehung einen Körper.

Strella birgt Perversion in seinem (lächerlich- außergewöhnlichen) Ende: Das traumatische Erlebnis wird wiederholt. Das erste Mal, zu Beginn des Films, findet Yiorgos heraus, dass die geliebte/begehrte Frau ein Transvestit ist und akzeptiert dies ohne weiteres Getue, ohne pathetischen Schock: Als er bemerkt, dass der Partner ein Mann ist, sagt dieser einfach nur «Ich bin eine Transe. Hast du ein Problem damit?», und sie fahren fort, sich zu küssen und zu umarmen. Was folgt, ist die wahrhaft traumatische Entdeckung, dass Stella sein eigener Sohn ist, nach dem er gesucht hat und der ihn wissentlich verführt hat – hier ist Yiorgos Reaktion die gleiche wie die von Fergus, als er Dils Penis in *The Crying Game* sieht: niederschmetternde Abscheu, Flucht, Herumirren in der Stadt, unfähig, das Entdeckte zu bewältigen. Der Ausgang ist ähnlich wie bei *The Crying Game*: Das Trauma wird durch Liebe überwunden, eine glückliche Familie mit einem kleinen Sohn tritt hervor.

Produktionsmitteilungen beschreiben *Strella* als «die Art von Geschichte, die auf Dinner Partys erzählt wird, eine Art urbaner Legende» – das bedeutet,

wir sollten ihn nicht in der gleichen Weise verstehen wie *The Crying Game*: Die Entdeckung des Helden, dass seine transsexuelle Geliebte sein Sohn ist, ist nicht die Verwirklichung einer unbewussten Fantasie, seine Reaktion der Abscheu ist wirklich nur die Reaktion auf eine externe böse Überraschung. Wir sollten, in anderen Worten, der Versuchung widerstehen, den psychoanalytischen Apparat zu mobilisieren und den Inzest von Vater und Sohn zu interpretieren: Es gibt da nichts zu interpretieren, die Situation am Filmende ist *völlig normal*, die Situation eines echten Familienglücks. Der Film dient als solcher als Test für die Verteidiger christlicher Familienwerte: Nehmt DIESE authentische Familie aus Yiorgos, Strella und dem adoptierten Kind an oder schweigt still über das Christentum. Die Familie, die sich am Ende des Filmes bildet, ist eine passende heilige Familie, so als würde Gottvater mit Jesus leben und ihn ficken, die ultimative Schwulenehe UND elterlicher Inzest – eine triumphale Neurahmung der Fantasie.

So sollten wir mit christlichen Familienwerten umgehen: Der einzige Weg, sie zu retten ist, Familie neu zu definieren oder zu rahmen, sodass sie die Situation am Ende von *Strella* als Beispielfall miteinschließt. Und *das* ist Lubitsch für die heutige Zeit, die Wiederholung seines berühmten «touch» – selbst wenn die Familie von Vater und Sohn alle göttlichen Verbote verletzt, kann man sich sicher sein, dass für die beiden immer «ein kleiner freier Raum im Anbau» des Himmels frei sein wird.

Aus dem Englischen von Felix Meyer zum Wischen. Originalveröffentlichung: Slavoj Žizek, *Absolute Recoil: Towards A New Foundation Of Dialectical Materialism*, London 2014. Kapitel: «Interlude II – Lubitsch, the poet of cynical wisdom?», 283-314.

Slavoj Žižek studierte Philosophie und Soziologie und promovierte in den Fächern Philosophie (Universität Ljubljana) und Psychoanalyse (Université Paris VIII), u. a. bei Jacques-Alain Miller. Er ist Professor für Soziologie und Philosophie an der Universität Ljubljana und International Director des Birkbeck Institute for the Humanities in London; zahlreiche Gastprofessuren u. a. in Paris, Buffalo, Minnesota, New Orleans, Princeton, Michigan und New York. 1990 trat er in Slowenien als Präsidentschaftskandidat für die Partei Liberaldemokratie Sloweniens (LDS) an, die er zuvor mitbegründet hatte. Über 50 Buchveröffentlichungen, z.B.: *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. 1992,

dt.: Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock. 1998.

Anmerkungen

- 1 Kael, P. (1991) 5001 Nights at the Movies. New York, 107 [eigene Übersetzung].
- 2 Vgl. Lacan, J. (2006) Logical Time and the Assertion of Anticipated Certainty. In: *Ecrits*, 161-175 [eigene Übersetzung].
- 3 Da wir in Zeiten leben, die mehr und mehr eines auch nur grundlegenden Sinnes für Ironie beraubt sind, fühle ich mich verpflichtet, hinzuzufügen, dass diese sexualisierte Version meine Erfindung ist.
- 4 Chesterton, G.K. (1946) A Defense of Detective Stories. In: *The Art of the Mystery Story*. New York. 6, [eigene Übersetzung].
- 5 Reprint in: von Kleist, H. (1969) Gesamtausgabe. Band 5. München.
- 6 Kant, I. (1995) Kritik der Praktischen Vernunft. Stuttgart.
- 7 Schuster, A. *Comedy in Times of Austerity*. (manuscript) [eigene Übersetzung].
- 8 Schuster, A. *Comedy in Times of Austerity*. (manuscript) [eigene Übersetzung].
- 9 Schuster, A. *Comedy in Times of Austerity*. (manuscript) [eigene Übersetzung].
- 10 Harvey, J. (1987) *Romantic Comedy in Hollywood*. From Lubitsch to Sturges. New York, 56. [eigene Übersetzung]
- 11 Chesterton, G.K. (1946) A Defense of Detective Stories. In: *The Art of the Mystery Story*. New York [eigene Übersetzung].
- 12 Aaron Schuster hat auf den MacGuffin in *Trouble in Paradise* hingewiesen: Mariettes teure Geldbörse, die zwischen den Hauptfiguren (Mariette, Leon, Lily) herumgereicht wird und welche ihre intersubjektive Spannung und ihr Ungleichgewicht verkörpert, ähnlich Poes entwendetem Brief. Im Kontrast zu Poe und Hitchcock allerdings, in deren Werken der Brief seinen Bestimmungsort erreicht (an seinen ordnungsgemäßen Platz zurückkehrt) – so erhält beispielsweise Guy am Ende von *Strangers on a Train* sein Feuerzeug zurück –, kehrt in *Trouble in Paradise* das Objekt NICHT zu seinem rechtmäßigen Besitzer zurück (es wird erneut von Lily gestohlen). Es wäre viel zu einfach, diesen Fakt als einen Beweis für Lubitschs Subversion zu verstehen, als einen Hinweis darauf, dass er geschlossene Enden ablehnt (etabliert durch die Rückkehr des Objekts an seinen ordnungsgemäßen Platz); wir sollten uns stattdessen auf einen scheinbar naiven Schritt einlassen und den Fakt, dass die Geldbörse nicht an ihren ordnungsgemäßen Platz zurückkehrt, als melancholische Erinnerung und Überbleibsel eines Verlusts verstehen, der das fröhliche Ende des Films überdauert.
- 13 Pippin, R. (2010). *Hollywood Western and American Myth*. New Haven, 52 [eigene Übersetzung].
- 14 Fleury, N. (2010) *Le reel insense*. Introduction a la pensee de Jacques-Alain Miller. Paris. 93-94 [eigene Übersetzung].
- 15 Miller, J.-A. (2008) *La psychanalyse, la cite, les communautes*. *Revue de la Cause*

- freudienne 68, 109-110 [eigene Übersetzung].
- 16 Fleury, N. (2010) *Le reel insense*. Introduction a la pensee de Jacques-Alain Miller. Paris [eigene Übersetzung].
 - 17 Es liegt eine seltsame Widersprüchlichkeit in der Figur des Teufels: Er ist die Verkörperung des Bösen, er schiebt uns zur Sünde hin, aber zugleich ist er der Vollstrecker der Bestrafung für unsere schlechten Taten, z. B. leitet er die Hölle, den Ort, wo wir bestraft werden – wie kann der höchste aller Verbrecher zugleich der eigentliche Vertreter der Gerechtigkeit sein?
 - 18 Chesterton, G.K. (1986). *The Man Who Was Thursday*. Harmondsworth, 180 [eigene Übersetzung].
 - 19 Chesterton, G.K. (1986). *The Man Who Was Thursday*. Harmondsworth, 182-183 [eigene Übersetzung].
 - 20 Chesterton, G.K. (1986). *The Man Who Was Thursday*. Harmondsworth, 183 [eigene Übersetzung].
 - 21 Chesterton, G.K. (1986). *The Man Who Was Thursday*. Harmondsworth. 183 [eigene Übersetzung].
 - 22 Für eine genaue Lektüre von Cluny Brown siehe: Zupančič, A. All is well that ends well (unveröffentlichtes Manuskript).

Die Erscheinung des Realen Die Bedeutung des Bildes bei Slavoj Žižek

Die vorliegende Studie untersucht den Bildbegriff bei Žižek und setzt ihn mit seiner zentralen Konzeption des Realen in Verbindung. Im Unterschied zu Lacan gibt es für Žižek nicht nur ein imaginäres, sondern auch ein symbolisches und ein reales Bild. Das reale Bild ist das, was sich der Symbolisierung widersetzt. Es ist daher vielmehr das unheimliche «Ding» und kein Objekt, das bereits in die symbolische Ordnung eingetreten ist. Es wird die These aufgestellt, dass das Bild, vor allem das reale Bild, für Žižeks Konzeption der Politik von grundlegender Bedeutung ist. Denn Žižek interpretiert die Domäne der Erscheinung des Realen als die der Politik und fasst somit die Politik als Angelegenheit einer bildhaften Erscheinung auf. Žižeks Konzeption des Realen ist dabei aus der Lacan'schen Konzeption des Blicks abgeleitet. Der Blick ist für Lacan die Negativität des Sehens, die sich dem Auge stets entzieht. Diese Studie macht sich zur Aufgabe, den Begriff des realen Bildes sowie des Blicks ausführlich zu untersuchen.

Die Studie untersucht die Bedeutung des Bildes bei Slavoj Žižek in Bezug auf seine zentrale Konzeption des Realen. Im Unterschied zu Lacan, der das Bild der Domäne des Imaginären zuordnet und sowohl vom Symbolischen als auch vom Realen unterscheidet, ist es für Žižek in allen drei Seinsordnungen auffindbar. Žižek schreibt:

«Was aber, allgemeiner gefragt, will ein Bild? Man ist versucht, hier die gute alte Lacansche Triade ISR anzuwenden: Auf der Ebene des *Imaginären* ist es ein Köder, der uns zu einem ästhetischen Vergnügen verführen will; auf der Ebene des *Symbolischen* verlangt es danach, gedeutet zu werden; auf der Ebene des *Realen* trachtet es danach, uns zu schockieren, uns zu veranlassen, unsere Augen abzuwenden und/oder unseren Blick erstarren zu lassen.»¹

Damit legt er nahe, dass es nicht nur ein imaginäres, sondern auch ein symbolisches und ein reales Bild gibt.

Das imaginäre, das symbolische und das reale Bild korrespondiert bezeichnenderweise jeweils mit drei vorherrschenden Auffassungen der gegenwärtigen Bildtheorien.² Die Auffassung des Bildes als Imaginäres steht dem anthropologischen Ansatz der Bildtheorie nahe, welcher von der

genuin menschlichen Fähigkeit der Vorstellung und Einbildung ausgeht und das Bild primär als Artefakt auffasst. Die Auffassung des Bildes als Symbolisches legt den semiotischen Ansatz der Bildtheorie nahe, welcher das Bild als Zeichen auffasst. Die Auffassung des Bildes als Reales steht dem phänomenologischen Ansatz der Bildtheorie nahe, der das Bild als Wahrnehmungsobjekt und somit als Kontaktzone zwischen Innen und Außen, Subjekt und Objekt auffasst. Denn ähnlich wie das Bild in der Phänomenologie stellt das reale Bild jenes Moment dar, in welchem die Grenze zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben ist. Im Unterschied zum phänomenologischen Ansatz steht dennoch für das reale Bild der antihermeneutische Aspekt des Bildes im Mittelpunkt: Das reale Bild ist es, das sich der Symbolisierung widersetzt. Es ist daher vielmehr das unheimliche «Ding» und kein Objekt, das bereits in die symbolische Ordnung eingetreten ist.

Da die Modi des realen Bildes Schock, Trauma, plötzliche Begegnung etc. sind, ist es durch die Qualität der Erfahrung der Begegnung definierbar. Im Augenblick des Schocks ist das Bild weder pure subjektive Imagination noch pure objektive Materie. Es ist vielmehr der Moment, in dem das Subjektive und das Objektive nicht mehr unterscheidbar sind. Es ist ein fremder Eindringling, der so tief in uns eingedrungen ist, dass er schließlich nicht mehr von uns selbst zu unterscheiden ist. Es bildet von daher eine «Extimität».³ Es erschüttert das Subjekt so radikal, dass es nicht mehr Herr seines eigenen Zentrums sein kann. Die Wirkung des Realen liegt darin, dass es das Subjekt als eine zutiefst problematische und verletzte Gestalt entlarvt. Das Subjekt verwandelt sich im Augenblick der Begegnung mit dem realen Bild in ein unsicheres fremdes Wesen, das im Ozean des Werdens stets daran scheitert, den Schein seiner Festigkeit aufrechtzuerhalten. Denn der Schock ist der Moment, in dem der Schleier der scheinbar festen Identität für immer zerrissen wird: An die Stelle der Identität des Subjekts tritt dann eine anonyme, nicht-definierbare Gestalt des Fremden.

Von der Möglichkeit des realen Bildes hängt daher die Möglichkeit des Subjekts des Realen ab. Žižeks Zuordnung des Bildes in drei Seinsordnungen ist deshalb die Voraussetzung für seine Politik des Realen, auch wenn er keine systematische Bildtheorie entwickelt hat. Seine Bemerkungen zum Bild besetzen eher eine Randstellung in seiner lacanianisch-hegelianischen Philosophie des Realen. Wenn man dennoch von der grundlegenden Bedeutung des Bildes, vor allem des realen Bildes bei Žižek ausgehen kann, dann

deshalb, weil er die «Domäne der Erscheinung» (des Realen) als «die der Politik» interpretiert.⁴ Žižeks Begriff des Bildes kommt dabei dem der Erscheinung gleich. Das Bild ist weder Materie noch Geist, sondern die Erscheinung als Lücke zwischen beiden. Es hat den Status des «Untoten» als Lücke zwischen Leben und Tod, Anwesenheit und Abwesenheit. Es ist daher gespenstisch und real zugleich: gespenstisch, da es sich dem symbolischen Zugriff entzieht, und real, da es dennoch in seinen Effekten eine reale Präsenz hat. Obwohl Žižek den Begriff des realen Bildes nicht ins Zentrum seiner Philosophie rückt, kommt ihm dennoch eine grundlegende Bedeutung für seine politische Theorie zu. Diese Studie setzt sich zum Ziel, den Begriff des realen Bildes sowie des Blicks näher zu ergründen und ihn mit dem Subjektbegriff zusammenzudenken.

Erscheinung als Raum des Politischen

Die ultimative Bedeutung des Bildes für Žižeks Politik des Realen liegt darin, dass das Reale mit seiner Erscheinung untrennbar verbunden ist. Das Reale ist gerade jene Figur, die die Transzendenz (des Wesens) und die Immanenz (der Erscheinung) zusammenführt. Žižek argumentiert dabei gegen den herkömmlichen Dualismus von Wesen und Erscheinung. Er geht stattdessen von einem triadischen Modell aus. Dieses triadische Modell entspricht einer Dialektik, die die Essenz der dualistischen Unterscheidungen im ausgeschlossenen dritten Term sucht. Denn dieser markiert die Kluft zwischen den beiden Begriffen der Dichotomie, ohne daraus eine höhere Synthese zu bilden.

«Wir haben also drei Elemente, nicht nur das Wesen und seine Erscheinung: Erstens gibt es Realität, darin den «Interface»-Schirm der Erscheinungen, auf diesem Schein erscheint schließlich das «Wesen». Der Haken daran ist somit, dass die Erscheinung buchstäblich das Erscheinen/Aufscheinen des Wesens ist – der einzige Ort also, an dem das Wesen hausen kann.»⁵

Somit stellt Žižek fest, dass der einzige Ort der Transzendenz (des Wesens) die Immanenz (der Erscheinung) ist. Das Wesen wird auf dem «Interface-Schirm» der Erscheinungen plötzlich sichtbar. Die wahre Allgemeinheit, die auf dem Schirm erscheint, ist daher von der Politik untrennbar, insofern die Politik gerade der Name jener Operation ist, dem Unsichtbaren zur Sichtbarkeit zu verhelfen.⁶ Die Sichtbarmachung des bis dahin unsichtbar

Gebliebenen ist die politische Geste schlechthin. Die Manifestation bzw. die Erscheinung ist daher «die [Domäne] der Politik»:

«Die Domäne der Erscheinung (der symbolischen Fiktion) ist nichts anderes als die der Politik im Unterschied zum untergliederten Gesellschaftskörper. Es gibt «Erscheinung», insofern ein Teil, der nicht in das Ganze des Gesellschaftskörpers eingefügt ist (oder in einer Art und Weise inkludiert/exkludiert wird, gegen die er protestiert), seine Position als eine falsche symbolisiert und gegenüber anderen Teilen beansprucht, für das Allgemeine der *égalité* zu stehen: Hier haben wir es mit einer Erscheinung im Gegensatz zur «Wirklichkeit» des strukturierten Gesellschaftskörpers zu tun.»⁷

Die Transzendenz ist folglich nicht das absolute Außen, sondern die inhärente Bestimmung der symbolischen Ordnung selbst, da diese von vornherein lückenhaft und unvollständig ist. Sie ist die immanente Leere selbst, die als die dynamische Kraftquelle der symbolischen Ordnung fungiert. Die symbolische Ordnung ist daher als solche politisch und eröffnet den Raum der Politik. Es handelt sich dabei um jene Politik, die erst gedacht und erfunden werden soll, da sie nicht bereits in der gegenwärtigen Gesellschaft vorliegt: Da sie nicht gegeben ist, muss sie erst erschaffen werden. Wenn die Lücke zur Erscheinung gelangt, d. h. wenn sie sichtbar geworden ist, hat sich die Wirklichkeit als eine unvollständige und von daher zu transformierende Ordnung erwiesen. Die Auffassung der Realität als abgeschlossene Ganzheit ist für Žižek nur eine regulative Idee, auf der wir unser tägliches Leben aufbauen, eine Projektion, nichts weiter. Seine These, der Realität mangle es an ihrer Substantialität, bedeutet jedoch nicht, dass sie in Wahrheit gar nichts – nur eine Illusion – ist. Er vertritt vielmehr einen Realismus des Realen, der nicht symbolisierbar ist.

Žižeks Betonung der Bedeutung der Erscheinung ist mit seiner Kulturdiagnose eng verbunden und erst vor dem Hintergrund, dass wir derzeit im Zeitalter der gefeierten Simulationen bzw. virtuellen Realität leben, in ihrer vollen Tragweite zu verstehen. Die virtuelle Realität bedroht für Žižek «nicht die «Wirklichkeit», die in die Vielfalt ihrer Simulakra aufgelöst ist, sondern ganz im Gegenteil die Erscheinung.»⁸ Die postmoderne Feier der virtuellen Realität stelle folglich eine riskante «Verwerfung des Realen» dar.⁹ Denn was in der Vielzahl von Bildern aufgelöst wird, sei nicht die Realität als solche, sondern die symbolische Wirksamkeit der Erscheinung.

«Was in der derzeitigen «Pest der Simulationen» untergeht, ist nicht das feste, wahre nichtsimulierte Wirkliche, sondern die *Erscheinung* selbst. Um es mit Lacan zu

sagen, das Simulakrum ist imaginär (Illusion), wohingegen die Erscheinung symbolisch (Fiktion) ist. Beginnt sich die spezifische Dimension der symbolischen Erscheinung aufzulösen, so werden das Imaginäre und das Reale zunehmend ununterscheidbar.»¹⁰

Das Simulakrum ist demnach ein imaginäres Bild, während die Erscheinung ein symbolisches Bild ist. Die Erscheinung ist darüber hinaus der einzige Ort, an dem sich das Reale manifestieren kann. Das Reale ist ein Einschnitt, eine Spalte inmitten der Erscheinung. Es ist der Moment, in dem die Erscheinung sich von sich selbst trennt und sich selbst als solche erkennt: die Selbsterkenntnis der Erscheinung. Darum steht für den Begriff des Realen die Erscheinung im Zentrum und nicht die Materialität als solche. Das An-sich der Materialität muss zum Für-sich der Erscheinung aufgehoben werden. Die reflexive Bewegung der Erscheinung zu sich selbst, deren Selbstbezug kennzeichnet das Reale, nicht die rohe Materialität an sich. Die Wirklichkeit lässt für Žižek daher keinen Dualismus von Materie und Geist, Erscheinung und Wesen zu. Der Geist ist lediglich ein Moment der Materie, die zu sich selbst gekommen ist und den Übergang vom An-sich zum Für-sich vollzogen hat. «Spirit «returns to itself» in internalizing-itself from the externality of nature, and it constitutes itself through this «return to itself.»¹¹ Dieser Begriff des Geistes ist grundsätzlich hegelianisch.

Žižek bezeichnet das Reale des Weiteren als «Grimasse der Realität», als «das widerlich verzerrte Gesicht, in dem sich das Reale einer tödlichen Raserei zu erkennen gibt/erscheint. In diesem Sinne ist das Reale selbst eine Erscheinung, ein schwer fassbarer Schein, dessen flüchtige Präsenz/Absenz in den Lücken und Diskontinuitäten der phänomenalen Ordnung der Realität erkennbar wird.»¹² Das Reale ist ein von vornherein verzerrtes Gesicht: nicht die Erscheinung an sich, sondern die Erscheinung *für sich*, welche die Lücken und Diskontinuitäten der symbolischen Ordnung erkennbar macht. Wie Žižek mehrfach betont, ist das Reale nichts anderes als der Übergang vom An-sich zum Für-sich.

Žižek bezeichnet darüber hinaus die Erscheinung als «symbolische Fiktion» und stellt somit klar dar, dass sie nicht einfach als unmittelbare Manifestation, sondern erst als symbolische Konstruktion politisch wirksam wird. Der Schock des realen Bildes als einer unmittelbaren Präsenz soll daher zugunsten einer anderen Repräsentation in einer symbolischen Fiktion aufgearbeitet werden. Darin unterscheidet sich Žižeks Appell an das reale Bild

von den Positionen Agambens, Badiou, Negris, Rancière etc., die auf dem Status des Bildes als unmittelbarer Präsentation beharren. Žižek interpretiert deren Insistieren auf die reine Präsentation als versteckten Kantianismus, da für sie das unmittelbare und unrepräsentierbare Bild als regulative Idee im Kantischen Sinne fungiert. Er dagegen plädiert für ein Wechselspiel zwischen Präsentation und Repräsentation. Er verweist dabei auf die Tatsache, dass in der linken Tradition stets die Form der direkten, nicht-repräsentativen Selbstorganisation und die parteistaatliche Form miteinander konkurrieren, und konstatiert, dass das Ende einer der beiden Formen automatisch auch das Ende der anderen Form herbeiführen wird und man von daher beide Pole als wechselseitig voneinander abhängig begreifen sollte.¹³

Žižeks gleichzeitige Betonung des Bildes als Präsentation *und* Repräsentation ist der Versuch, den Anspruch der direkten, d. h. nicht-repräsentierbaren Demokratie mit dem der staatlichen Organisation zu verknüpfen. Die anfängliche unmittelbare Manifestation des demokratischen Willens soll notwendigerweise in eine repräsentative Form der politischen Organisation übergehen, wenn sie nicht in einer einmaligen Episode des anarchischen Ausbruchs enden soll. Žižek konstatiert daher, dass «Politik ohne die organisatorische *Form* der Partei [...] eine Politik ohne Politik [ist]». ¹⁴ Diese Zuspitzung ist dezidiert gegen die Theorie der reinen, nicht-repräsentierbaren Politik gerichtet. Žižek unterstreicht hier die zentrale Rolle repräsentativ-institutioneller Strukturen für die Politik. Trotz der anhaltenden Geschichte der Kritik an der repräsentativen Demokratie, die seit Rousseau zahlreiche Anhänger gefunden hat und bis in die Gegenwart hineinreicht, besteht Žižek darauf, dass nur die repräsentative Staatsform die reale Chance einer emanzipatorischen Politik sein kann. Denn ohne die Institutionalisierung wird diese rasch in Vergessenheit geraten.

Žižeks Verteidigung der Repräsentation hängt insofern von der Sorge um die Zeit danach ab, da die Öffnung einer neuen Ära allein noch nicht ausreicht, um daraus eine gerechte Gesellschaft aufzubauen. Daraus resultiert seine Betonung der Praxis, die die Möglichkeit in die Wirklichkeit umwandelt. Für ihn beginnt die Arbeit erst dann, wenn die plötzliche Öffnung, der Einbruch des Realen bereits stattgefunden hat. Hinzu kommt die tragende Rolle des Subjekts, das unmittelbar durch die Identifizierung mit der Lücke, durch den Bruch mit der gesellschaftlichen Identifikation entsteht und durch seine «Treue zum Wahrheitsereignis» (Badiou) den Prozess

der Subjektivierung vollzieht. Die Pointe hierbei liegt jedoch darin, dass das Subjekt nicht dem Ereignis folgt und sich an dieses anbindet. Bei Badiou beispielsweise ruft das Ereignis das Subjekt hervor und dieses konstituiert sich erst durch seine Treue zum Ereignis. Das Subjekt kommt immer nach dem Ereignis. Es ist daher mit dem Prozess der Subjektivierung identisch. Für Žižek hingegen ist das Subjekt gegenüber dem Ereignis nicht sekundär.¹⁵ Denn es gibt für ihn ohne das engagierte und dennoch dezentrierte Subjekt kein Ereignis. Wie kann aber das Subjekt das absolut objektive Ereignis herbeiführen? Für Žižek sind Subjekt und Objekt nicht zwei getrennte Entitäten, sondern sie durchdringen ineinander. Dies bezeichnet Žižek als «Parallaxe», d. h. dass «Subjekt und Objekt in sich vermittelt sind, so daß eine epistemologische Verschiebung des Standpunkts des Subjekts stets eine ontologische Verschiebung im Objekt selbst reflektiert.»¹⁶ Es gibt demnach keine absolute Trennung zwischen Subjekt und Objekt. Beide befinden sich vielmehr in einem wechselseitigen Verhältnis.

Blick als Negativität der Erscheinung

Die Verflechtung zwischen Subjekt und Objekt findet vor allem im Modus des Blicks statt, wie Žižek hervorhebt: «Der Blick des Subjekts ist immer schon in das wahrgenommene Objekt eingeschrieben».¹⁷ Lacan beschreibt genau diesen Sachverhalt, wenn er in seinem berühmten Seminar über den Blick sagt: «Das Bild ist sicher in meinem Auge: Aber ich, ich bin im Tableau.»¹⁸ Diese Aussage Lacans bringt für Žižek zweierlei zum Ausdruck: zum einen die «Abhängigkeit der Realität von ihrer subjektiven Konstitution» und zum anderen eine «materialistische Ergänzung», indem «das Subjekt in Gestalt eines Flecks (der objektivierte Splitter in seinem Auge) in sein eigenes Bild wiedereingeschrieben wird».¹⁹ Das Objekt ist folglich immer schon vom Subjekt abhängig und das Subjekt schreibt sich in das Objekt wieder ein. Das Bild kennzeichnet gerade diese kreisförmige Bewegung, das zum Objekt gewordene Subjekt bzw. das Moment, in dem Subjekt und Objekt ununterscheidbar werden. Žižeks Konzeption der Parallaxe des Realen ist aus der Lacan'schen Konzeption des Blicks abgeleitet. Der Blick ist für Lacan ein Gegenstand, der zugleich nicht sichtbar und nicht verborgen ist. Er ist die Negativität des Sehens, die sich dem Auge stets entzieht. Er geht

nicht in der puren Positivität auf, da er sich lediglich negativ ins Feld der Sichtbarkeit einschreibt. Er ist daher durch eine «Dialektik von Oberfläche und Jenseits der Oberfläche» (113) gekennzeichnet. Er ist ein nicht identifizierbarer Überschuss, der auf der Oberfläche den Eindruck eines Dahinters provoziert. Er fungiert als Mechanismus, die Oberfläche der Erscheinung in Erscheinung und Wesen zu spalten. Dadurch stiftet er überhaupt erst die Beziehung zwischen beiden. Die Erscheinung ist daher immer durch ihren Schatten verdoppelt. Die Positivität spaltet sich stets in Positivität und Negativität, die Erstere erst ermöglicht, insofern das Prinzip der Positivität nicht auf demselben Niveau liegen kann wie Letztere.

Konstitutiv für den Blick ist dabei der Schirm.²⁰ Denn der Blick kann ohne den Schirm als «Ort der Vermittlung» (114), welcher die Ebene des Subjekts und die des Anderen (des Blicks) vermittelt, nicht in Erscheinung treten. Er ist daher Erscheinung und Wesen, Hindernis und Ding an sich zugleich. Lacan sagt: «Es gibt jenseits des Scheins zwar kein Ding an sich, aber den Blick» (110). Der Blick ist paradoxerweise zwischen Immanenz und Transzendenz, Erscheinung und Wesen, Schirm und Ding an sich angesiedelt. Der Blick spaltet sich in Schirm und Licht und erscheint als «ein Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit» (103). Das Licht ist hier nicht einfach ein konstruiertes Objekt, auf das das Subjekt Bezug nimmt, sondern etwas, das jenseits des Subjekt-Objekt-Verhältnisses tatsächlich draußen ist und uns dennoch angeht. Lacan fasst folglich das Verhältnis von Subjekt und Licht als «Verflechtung», «Kreuzung» und «Chiasmus» auf (101). Das Subjekt ist für Lacan nicht solipsistisch. Es ist im Gegenteil immer schon vom Licht her angeblickt. Mit anderen Worten: Es wird in einem konstitutiven Verhältnis zum Anderen erst konstituiert. Lacan sagt:

«Durch den Blick trete ich ins Licht, und über den Blick werde ich der Wirkung desselben teilhaftig. Daraus geht hervor, daß der Blick das Instrument darstellt, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grund auch werde ich [...] *photo-graphiert*». (113)

Auf dem Feld des Sehens ist das Subjekt mittels des Schirms, auf dem der Blick als Fleck erscheint, immer schon ins Licht eingetreten. Das Subjekt ist hier draußen, im Realen. Der Blick stellt daher die konstitutive Beziehung zwischen Subjekt und Licht, Innen und Außen dar. Die Angewiesenheit des Subjekts auf den Anderen bedeutet jedoch keineswegs die Krise des Subjekts. Sie ruft freilich den Sturz des transzendentalen Subjekts hervor.

Anstelle dessen tritt aber ein neues, ein «Subjekt des Begehrens» (96) auf, das sich stets neu definieren lässt.

Der Blick ist der Bruch mit der Ebene der Immanenz. Während die Ebene der Immanenz das Gegebene bedeutet, bedeutet der Blick als negative Entität das Nicht-Gegebene. Dieser Bruch mit der Immanenz ist entscheidend für die Entstehung des Subjekts bei Lacan. Denn das Subjekt bezeichnet für ihn weder eine psychische Person noch eine denkende Substanz, sondern das transzendente Prinzip, das die symbolische Ordnung erst stiftet. Es ist der «Seinsmangel»²¹, der jedoch nicht einfach nichts ist, sondern das Sein erst entstehen lässt. Der Blick als Diskontinuität entzieht sich dem Wissen. Daher ist er «nicht zu fassen» und wird stets «verkannt». Er ist die «Kehrseite des Bewusstseins» (90). Lacan sagt:

«Der geometrale Raum des Sehens [...] lässt sich von einem Blinden vollkommen rekonstruieren, imaginieren. [...] Bei der geometralen Perspektive geht es ausschließlich um die Auszeichnung eines Raumes und nicht um das Schauen.» (93)

Das Sehen erfasst den geometralen Raum. Dieser ist von vornherein dem Wissen zugeordnet. Das Feld des Sichtbaren ist daher zugleich das des Wissens. Der Blick hingegen ist da, wo man nicht sieht und nicht erfassen kann. Lacan sagt daher: «Du erblickst mich nie da, wo ich Dich sehe» (109).

Während das Auge mit dem Sehen korreliert, ist der Blick das «Zu-sehen-Geben» (82). Der Blick ist die transzendente Bedingung der Möglichkeit des Sehens. Das Auge geht mit dem Subjekt als Punkt der Zentralperspektive einher, wohingegen der Blick den «Sturz des Subjekts» (83) veranlasst. Das Auge ist eine «Separationsgewalt» (122), die die Trennung zwischen Subjekt und Objekt aufrechterhält. Der Blick hingegen tritt als «Fleck» in Erscheinung, der die «Reziprozität von Blick und Angeblicktem» (84) zur Schau stellt. Der Blick ist dieses «Es zeigt» (82), das das Subjekt in einen Teil des Angeschauten verwandelt. «Ich mache mich, unterm Blick, zum Bild» (113). Im Fleck sieht sich das Subjekt ins Bild eingeschrieben. Im Blick tritt das Subjekt daher als ein «Genichtetes» (95) und als «Erfasstes» (98) auf. Das Subjekt auf dem Feld der Sichtbarkeit ist nicht «das Subjekt des Reflexionsbewusstseins» (95), sondern «das Subjekt des Begehrens» (96) bzw. «das in einer Begehrensfunktion sich behauptende Subjekt» (91). Während das Auge das Subjekt als eine Stelle innerhalb des Sichtbaren, als eine abgeleitete Funktion desselben identifiziert, ist das Subjekt des Blicks eine Leere, eine nicht markierte Stelle.

Wenn das Subjekt auf dem Feld des Sehens das Subjekt des Begehrens ist, handelt es sich stets um ein «Begehren des Anderen». Denn unser Begehren ist Lacan zufolge nicht unser eigenes, sondern immer das Begehren des Anderen.²² Das heißt erstens, dass das Begehren grundsätzlich ein Begehren nach der Anerkennung durch den Anderen ist. Zweitens, dass das Begehren sich auf das Ding richtet, von dem wir annehmen, dass es der Andere begehrt, d. h., es ihm fehlt. Für das Subjekt bedeutet dies, dass das Begehren ein permanenter Prozess des Fragens danach ist, was der Andere begehrt. Das Begehren ist daher nicht etwas, das uns inhärent ist. Es ist im Gegenteil stets das Begehren im zweiten Grad, etwas, das wir in Bezug auf den Anderen erhalten. Das Subjekt des Begehrens ist daher stets vom Anderen abhängig. Es ist an sich leer, substanzlos. Diese Substanzlosigkeit des Subjekts korreliert mit der Substanzlosigkeit des Anderen, der als Stütze der symbolischen Ordnung fungiert. Von daher ist auch die symbolische Ordnung selbst substanzlos, d. h. grundsätzlich veränderbar und transformierbar. Der Blick unterminiert schließlich jede Art von Gewissheit und Identität und lässt die Inkonsistenz und die Substanzlosigkeit der symbolischen Ordnung zu Tage treten.

Die Parallaxe des Realen

Žižek zeichnet mit seiner Theorie des Realen einen Weg zwischen der modernen «Passion des Realen» und der postmodernen «Passion des Scheins» nach.²³ Žižek zufolge gibt es drei Spielarten des Realen: 1. Das Reale als «transzendenter harter Kern»: Bei dieser Auffassung geht es um das Reale als das Ding an sich. Sie drückt die Passion des Realen aus.²⁴ 2. Die postmoderne Umkehrung: «Es besteht kein Bedarf für irgendein Jenseits des transzendenten Realen, denn es gibt nichts außer dem Spiel der gebrochenen Erscheinungen.»²⁵ Diese Auffassung drückt im Gegensatz zur ersten die Passion des Scheins aus. 3. Die Synthese der beiden Positionen: «die Rückkehr zum Realen, aber einem entsubstantialisierten Realen, einem Realen, das auf einen schwer faßbaren, «minimalen Unterschied» zwischen Erscheinungen reduziert ist: Das Reale ist gerade die Ursache der Brechung, nicht der innere Kern jenseits von ihr.»²⁶ Žižek plädiert hier für eine Rückkehr zum Realen, distanziert sich aber vom substantiellen Begriff des Realen. Das Reale, zu dem es zurückzukehren gilt, ist parallaktischer Natur,

in sich gespalten und nie mit sich selbst identisch. Es ist aber dabei kein anderes, verborgenes Bedeutungszentrum, sondern lediglich die «Ursache der Verzerrung», das «Hindernis, aufgrund dessen jegliches Zentrum stets verschoben oder verfehlt wird».²⁷ Die Erscheinung des Realen ist folglich für Žižek die «Parallaxe» zwischen zwei unterschiedlichen Perspektiven auf das Reale, die einander widersprechen. Denn der Lacan'sche Begriff des Realen enthält zwei irreduzible Dimensionen: die des absolut fremdartigen Dings und die des Schirms. Das Reale sei daher die Parallaxe zwischen dem Ding an sich und einem Hindernis.²⁸ Die Parallaxe bedeutet dabei «die scheinbare Verschiebung eines Objekts [...] durch einen Wechsel der Beobachterposition».²⁹ Demnach sind Subjekt und Objekt so miteinander verwoben, dass ein Objekt je nach der Beobachterposition völlig anders betrachtet werden kann. Die Pointe dabei ist, dass die ontologische Natur des Objekts selbst sich mit der perspektivischen Verschiebung verändert: «What changes together with the point of view is the very object.»³⁰ Dabei ist die Kluft zwischen zwei unterschiedlichen Standpunkten irreduzibel, denn sie ist das Reale des Objekts selbst. Die Parallaxe steht für Žižek daher zum einen für «eine fundamentale Antinomie, die niemals dialektisch in einer höheren Synthese <vermittelt>/<aufgehoben> werden kann, weil es keine gemeinsame Sprache, keine gemeinsame Grundlage zwischen den beiden Ebenen gibt». Zum anderen stellt sie dennoch nicht einfach «ein reduzibles Hindernis für die Dialektik» dar, sondern liefert vielmehr «den Schlüssel [...], der uns ermöglicht, ihren subversiven Kern zu erkennen».³¹ Denn sie betrifft den transzendentalen Rahmen der symbolischen Ordnung, welcher diese als Ergebnis einer kontingenten Setzung identifiziert. Rex Butler stellt die Bedeutung der Parallaxe treffend dar, indem er sagt: «Parallax is not simply the shifting between two different perspectives, but a splitting between something and what allows it to be symbolically registered.»³² Das Paradox des Realen als das Ding an sich jenseits der Erscheinung einerseits und als der Schirm, auf dem die Erscheinung erscheint, andererseits ist von daher das Ergebnis einer Parallaxe: Wie je nach der Beobachterposition die Erscheinung des Objekts sich verändert, so verändert sich die Bedeutung des Realen entsprechend der Perspektive. Das Reale entspricht dem, was Lacan als «Dialektik von Oberfläche und Jenseits der Oberfläche» (113) bezeichnet, d. h. dem Blick. Es kann als das *Außen* jenseits der Oberfläche betrachtet werden, wenn man es als das radikal Andere der symbolischen Ordnung auffasst. Es kann aber

auch als *Lücke* innerhalb der Oberfläche betrachtet werden, wenn man die Aufmerksamkeit auf den Interface-Schirm der Erscheinung selbst richtet. Das heißt mit anderen Worten: Wenn man innerhalb des herkömmlichen dualistischen Rahmens als autonomes Subjekt die Welt betrachtet, erscheint das Reale als das absolute Außen, als der harte Kern, der sich der Symbolisierung des Subjekts hartnäckig widersetzt. Wenn man aber diese autonome Subjektposition aufgibt und die Welt vom Schirm der Erscheinung aus betrachtet, verwandelt sich der «Zuschauer» zum «Beschauer»³³, der das «reine Sehen» ausübt, in welchem die strikte Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt unmöglich ist. Das Subjekt-Objekt-Verhältnis löst sich dort in ein wechselseitiges Verhältnis auf. Zur Disposition steht dabei die Frage, ob man im Rahmen des herkömmlichen Dualismus die Rolle des Subjekts übernimmt oder den dualistischen Rahmen selbst anhand einer Triade in Frage stellt. Was damit angesprochen wird, ist die Gefahr, die von der einseitigen Abschaffung des dualistischen Rahmens ausgehen kann. Denn indem man den Dualismus von der Position des Dazwischen bzw. des Randes her unterminiert, verliert man schließlich auch die Subjektposition selbst, die einem den objektiven Rahmen des Handelns liefert. Daraus ergibt sich die Entschluss- und Handlungsunfähigkeit des Poststrukturalismus. Daher beharrt Žižek auf dem Realen als radikal Äußerlichem. *Das Reale ist folglich beides: das Außen und die Lücke*, da das Außen nichts anderes als die Lücke im Innern selbst ist. Das Außen ohne Lücke ist blind (epistemologisch begrenzt), während die Lücke ohne Außen handlungsunfähig (praktisch begrenzt) ist. Das Reale ist die Immanenz der Transzendenz, die als transzendentes Prinzip der immanenten symbolischen Ordnung fungiert und diese stets neu setzt. Darum fällt es mit dem Subjekt zusammen und nicht mit dem Medium oder Dazwischen.

Žižek vollzieht folglich zwei Schritte in Bezug auf das Reale. Mit dem ersten Schritt besteht er auf der Unterscheidung zwischen Innen und Außen bzw. Sein und Ereignis, da das Letztere das emanzipatorische Potential der Seinsordnung erst begründet. In diesem Punkt stimmt Žižek mit Badiou überein, der von der unüberbrückbaren Kluft zwischen Sein und Ereignis ausgeht. Žižek geht aber noch einen Schritt weiter und distanziert sich von Badiou's Position, deren Konsequenz die absolute Passivität gegenüber dem kommenden Ereignis ist. Žižek verlagert nämlich das Außen ins Innen selbst. Der Ort des außerordentlichen Ereignisses des Realen ist folglich die

symbolische Ordnung selbst. Mit anderen Worten: Für Žižek impliziert das Soziale das Potential des Politischen.

Žižek übernimmt von Lacan die Doppeleinsicht des Realen als Ding *und* Schirm bzw. als Außen *und* Lücke, ohne dabei das Eine auf das Andere zu reduzieren. Darüber hinaus ermöglicht es Lacan Žižek, das Subjekt als Moment der Entidentifizierung aufzufassen. Denn das Korrelat zum Realen ist Lacan zufolge ein «gebarrtes», dezentriertes Subjekt. Žižeks Einführung des Begriffs der Parallaxe stellt dennoch einen Unterschied zum Lacan'schen Begriff des Realen dar. Während dieser eine Verkörperung des irreduziblen Widerspruchs zwischen Ding einerseits und Schirm andererseits bleibt, macht Žižek den Versuch, den irreduziblen Widerspruch als Modus der Parallaxe aufzufassen. Anhand des Begriffs der Parallaxe macht Žižek ersichtlich, dass das Reale nicht als die «tatsächliche Anordnung» jenseits der symbolischen Konstruktion, sondern als etwas immer schon durch «Anamorphose»³⁴ Verzerrtes zu begreifen ist. Denn das Reale greift einzig und allein durch Anamorphose ein: Es ist «der traumatische Kern des gesellschaftlichen Antagonismus, der die Sicht der Stammesmitglieder auf die tatsächliche Anordnung verzerrt».³⁵ Die Differenz, die die Sichtweise einer Gruppierung von der der anderen trennt, ist demnach absolut und real. Dementsprechend ist das Reale beides zugleich: das Ding und das Hindernis (der Schirm). Es ist genauer gesagt der «Perspektivwechsel vom ersten zum zweiten Standpunkt». Der Status des Realen ist daher «rein parallaktisch» und «nicht-substantiell».³⁶

Obwohl Žižek nicht von einem substantiellen Begriff der Wahrheit ausgeht, besteht er dennoch auf dem Begriff der Wahrheit und somit der Position eines Universalismus. Er verortet dabei die Wahrheit im Übergang vom An-Sich zum Für-Sich. Die Wahrheit erscheint, wenn der Perspektivwechsel vom An-sich zum Für-sich erfolgt ist.

«Es ist nicht einfach alles nur das Wechselspiel der Erscheinungen, sondern es gibt ein Reales; aber dieses Reale ist nicht das unzugängliche Ding, sondern die *Lücke*, die uns den Zugang zu diesem verwehrt, der «Fels» des Antagonismus, der unsere Wahrnehmung des wahrgenommenen Objekts durch eine Teilansicht verzerrt. Die «Wahrheit» ist nicht der «reale» Zustand der Dinge, das heißt die «direkte» Sicht des Gegenstands ohne perspektivische Verzerrung, sondern genau das Reale des Antagonismus, der die perspektivische Verzerrung verursacht. Der Ort der Wahrheit ist nicht die Art und Weise, «wie die Dinge an sich sind», jenseits ihrer perspektivischen Verzerrung, sondern genau die Lücke, der Übergang, der die eine von der anderen Perspektive trennt, die Lücke (in diesem Fall: der gesellschaftliche Antagonis-

mus), der die beiden Perspektiven radikal *inkommensurabel* macht. Das «Reale als Unmögliches» ist die Ursache der Unmöglichkeit, jemals zu einer «neutralen» nicht-perspektivischen Ansicht des Objekts zu gelangen. Es *gibt* eine Wahrheit, es ist nicht alles relativ, aber diese Wahrheit ist die Wahrheit der perspektivischen Verzerrung *als solcher*, nicht die Wahrheit, die durch die Teilansicht aus einer einseitigen Perspektive verzerrt wird.»³⁷



Hans Holbein der Jüngere, Die Gesandten, 1533

Lacans Unterscheidung zwischen Wissen und Wahrheit sowie die Feststellung, dass das Wissen aufgrund der Unvollständigkeit der Seinsordnung immer lückenhaft ist, identifizieren letztlich das Reale als Ort der Wahrheit. Denn die Wahrheit, die für Lacan ein «Loch» in die symbolische Ordnung bohrt und somit die Grenze des Wissens darstellt, ist im Realen angesiedelt. Sie ist nicht bereits in der symbolischen Ordnung vorhanden und deshalb repräsentierbar, sondern präsentiert sich als etwas, das mit der Sprache der symbolischen Ordnung nicht repräsentiert werden kann. Sie ist der Exzess des Seins gegenüber dem Wissen. Dennoch ist sie nicht das geheimnisvolle Unaussprechliche, sondern das profane Reale, das sich der Symbolisierung entzieht.

Der fundamentale Exzess der Wahrheit ist dabei in ihrer Prozessualität begründet. Da die Wahrheit sich stets prozessual ereignet, ist sie durch die Sprache der Metaphysik nicht beschreibbar. Umgekehrt gibt es die Wahrheit nur insofern, als die Welt als abgeschlossenes Ganzes nicht gegeben ist. Die Unvollständigkeit der Seins- bzw. symbolischen Ordnung ermöglicht das Ereignis der Wahrheit, wobei diese als Lücke in der symbolischen Ordnung mit der Unmöglichkeit der Totalität selbst zusammenfällt. Sein und Ereignis, das Symbolische und das Reale greifen derart tief ineinander, dass das Eine ohne das Andere nicht zustande kommen kann.

Das konstitutive Verhältnis zwischen Unvollständigkeit und Prozessualität kommt bei Deleuze und Guattari paradigmatisch zum Vorschein. Diese stellen fest: «Die Nicht-Vollendung ist Imperativ der Produktion.»³⁸ Das Sein ist immer schon unvollständig aufgrund seiner produktiven Prozessualität. Das Sein wird demnach stets vom Werden unterminiert, ebenso wie die Ontologie von der Subjektivität. Der Prozess fungiert dabei als derjenige Begriff, der den Dualismus in all seinen Ausprägungen unterminiert. Nicht Mensch noch Natur sind mehr vorhanden, sondern einzig Prozesse, die das eine im anderen erzeugen und die Maschinen aneinanderkoppeln, überall Produktions- oder Wunschmaschinen, die schizophrenen Maschinen, das umfassende Gattungsleben: Ich und Nicht-Ich, Innen und Außen wollen nichts mehr besagen.³⁹ Im Produktionsprozess verschwindet selbst die Trennung zwischen Subjekt und Objekt. Das Produzieren ist daher vom Produkt nicht mehr zu trennen. «Zumindest trägt das produzierte Objekt seine Präsenz in ein neues Produzieren».⁴⁰ Dieses Verhältnis zwischen dem aktiven Produzieren und dem passiven Produkt ist vergleichbar mit dem zwischen Ereignis (Akt) und Subjekt (als Produkt/Effekt des Akts). Während jedoch die transzendente Analyse von Lacan und Žižek vom Realen als radikalem Bruch mit der Kontinuität ausgeht, geht die immanente Analyse von Deleuze und Guattari vom «Werden» innerhalb der Immanenz aus, in der alles permanent vergeht und entsteht. Das Subjekt als produziertes Objekt ist demnach bereits im Augenblick seiner passiven Konstitution ein aktives Subjekt, das über das bloß Gesetzte hinausgeht. In seiner produzierten Objektivität ist es bereits die produzierende Subjektivität, die sich selbst setzt. Es ist daher in die konstituierte Welt *geworfen* und gleichzeitig eine noch nicht konstituierte Welt *entwerfend*. Die Möglichkeitsbedingung seiner Aktivität liegt dabei in der ontologischen Konstitution der Welt selbst:

Gerade weil die Seinsordnung unvollständig ist, bedarf sie eines Subjekts, das neue Produktionen in Gang setzt. Die ontologisch lückenhafte Seinsordnung korreliert daher mit dem Subjekt, das konstitutiv für die Herstellung einer neuen universellen Weltordnung ist.

Hyun Kang Kim ist Professorin für Designtheorie im interdisziplinären Kontext an der Hochschule Düsseldorf. Studium der Germanistik und Philosophie an der Yonsei-Universität in Seoul, der Universität Düsseldorf und der Universität Bonn. Promotion 2004 in Germanistik an der Universität Bonn, Habilitation 2014 in Philosophie an der Universität Bonn. 2006-2015 Lehrtätigkeit am Institut für Philosophie der Universität Bonn. Monografien: *Ästhetik der Paradoxie. Kafka im Kontext der Philosophie der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004; Slavoj Žižek. *Eine Einführung*, Seoul: Irum Verlag 2008; Slavoj Žižek. *Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2009; Image*, Seoul: Yonsei University Press 2015. Aufsätze (Auswahl): *Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin*, in: Fabian Goppelröder/Toni Hildebrandt/Ulrich Richtmeyer (Hg.), *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Bielefeld: Transcript Verlag 2014; *Sprung – Ausnahme – Ursprung. Die Figuren der kontingenten Gründung bei Kierkegaard, Carl Schmitt und Benjamin*, *Philosophisches Jahrbuch*, 2/2015; *Das Ausdruckslose als Paradigma der Unvollständigkeit. Die Figuration einer antimetaphysischen Universalität bei Walter Benjamin*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 4/2015.

Anmerkungen

- 1 Žižek, S. (2005) *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*, übers. v. Nikolaus G. Schneider, Frankfurt a. M., 20.
- 2 *Zu den Hauptströmungen der gegenwärtigen Bildtheorien*: Vgl. Wiesing, L. (2005) *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M., 17-36.
- 3 Das französische Wort *extimité*, ein Neologismus Lacans, setzt sich aus *ex* (Außen) und *intimité* (Intimität) zusammen und bringt das paradoxe Verhältnis von Innen und Außen, die «intime Exteriorität», zum Ausdruck.
- 4 Žižek, S. (2001) *Die Tücke des Subjekts*, Frankfurt a. M., übers. v. Eva Gilmer, 269. Žižek knüpft hiermit an Rancières These der Politik als «Sache des Erscheinens» an: Rancière, J. (2002) *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, übers. v. Richard Steurer, Frankfurt a. M., 85.
- 5 Žižek, S. (2001) *Die Tücke des Subjekts*, 85.
- 6 Badiou, A. (2003) *Über Metapolitik*, Zürich, übers. v. Heinz Jatho, Berlin, 128.

- 7 Žižek, S. (2001) Die Tücke des Subjekts, 269.
- 8 Ibid., 271.
- 9 Žižek, S. (1997) *The Plague of Fantasies*, London, New York, 132.
- 10 Žižek, S. (2001) Die Tücke des Subjekts, 269.
- 11 Žižek, S. (2012) *Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, London, New York, 889.
- 12 Žižek, S. (2001) Die Tücke des Subjekts, 271.
- 13 Žižek schreibt: «Vielleicht sollte man hier noch weitergehen und beide Pole, die Präsentation (die ›direkte‹ außerstaatliche Selbstorganisation der revolutionären Massen) und die Repräsentation als wechselseitig voneinander abhängig begreifen, so daß – eine wahrhaft hegelianische Paradoxie – das Ende der parteistaatlichen Form der vom Ziel der ›Übernahme der staatlichen Macht‹ geleiteten revolutionären Aktivität gleichzeitig auch das Ende jeglicher Form von ›direkter‹ (nichtrepräsentativer) Selbstorganisation (der Räte und anderer Formen der ›direkten Demokratie‹) bedeutet»: Žižek, S. (2009) *Auf verlorenem Posten*, übers. v. Frank Born, Frankfurt a. M., 208.
- 14 Žižek, S. (2002) *Die Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche über Lenin*, übers. v. Nikolaus G. Schneider, Frankfurt a. M., 132.
- 15 Žižeks Position lässt sich mit den Worten Johnstons wie folgt resümieren: «In certain circumstances, forcing must precede, rather than simply follow, an event»: Johnston, A. (2009) *Badiou, Žižek, and the Political Transformations. The Cadence of Change*, Evanston, Illinois, 133.
- 16 Žižek, S. (2006) *Parallaxe*, übers. v. Frank Born, Frankfurt a. M., 21.
- 17 Ibid.
- 18 Lacan, J. (1996) *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Das Seminar*, Buch XI, übers. v. Norbert Haas, Weinheim, Berlin, 102. Es wird im Folgenden im Text unter der Angabe der Seitenzahl zitiert.
- 19 Žižek, S. (2006) *Parallaxe*, 21.
- 20 Lacan verwendet den Schirm (écran) als Synonym vom Fleck (tache). Im Sehfeld des Subjekts erscheint der Blick nicht direkt, sondern auf einem Schirm, als ein Fleck. Dieser hat die Funktion, die geometrale Perspektive umzukehren und das Subjekt in das Tableau einzuschreiben (102). Dadurch wird das Subjekt zu einem Fleck im Tableau. Im Unterschied zum Bild (image), das ich sehe bzw. «in meinem Auge» (102) ist, ist das Tableau der Anblick, in dem ich vom Blick erfasst werde. Der Schirm fungiert dabei gleichsam als Schutz für das Subjekt. «Der Schirm, der eher opak als durchlässig ist, sorgt dafür, dass der Licht-Blick nur eine lokale Blendung bleibt und nicht zu einer totalen Blendung wird, die meine Subjektivität außer Kraft setzt. Der Schirm ist also konstitutiv. Der Andere affiziert mich über diesen Schirm und ich nehme an, es existiere ein ›Dahinter‹.» Blümle, C./Heiden, A. v. (2009) *Einleitung*, in: dies. (Hg.) *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich, Berlin, 24.
- 21 Cf. Sartre, J.-P. (1994) *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, übers. v. Hans Schöneberg u. Traugott König, Reinbek, Teil 2, Kapitel 1, Teil 2: *Die Faktizität des Für-sich*. Lacans Konzeption des Blicks ist ursprünglich aus Sartres Phänomenologie abgeleitet.

- 22 Lacan sagt: «[D]as Begehren des Menschen ist das Begehren des Anderen» (122).
- 23 Žižek, S. (2003) Die Puppe und der Zwerg. Das Christentum zwischen Perversion und Subversion, übers. v. Nikolaus G. Schneider, Frankfurt a. M., 78. Nietzsches Philosophie kombiniert Žižek zufolge bemerkenswerterweise beides. Im Anschluss an Alenka Zupančič' «Truth According to Nietzsche» (Zupančič, Vortrag auf dem Symposium «Antinomien der postmodernen Vernunft», Essen, 15. März 2002) stellt Žižek fest, dass Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* zwei unterschiedliche epistemologische Positionen vertritt: einerseits eine Auffassung der Wahrheit als unerträgliches reales Ding, andererseits die «postmoderne» Idee, es gebe keine letzte Wirklichkeit, sondern nur das Wechselspiel vielfältiger Erscheinungen: Ibid., 77f.
- 24 Žižek, S. (2005) Körperlose Organe, 95.
- 25 Ibid.
- 26 Ibid., 95f.
- 27 Žižek, S. (2003) Die Puppe und der Zwerg, 73.
- 28 Žižek, S. (2006) Parallaxe, 35.
- 29 Ibid., 21.
- 30 Farrán, R. (2009) The Concept of Political Subject. The Real, the Partial, the Non-All and Retroaction in Žižek, Laclau and Badiou, in: International Journal of Žižek Studies, Vol 3, No 3, <http://Žižekstudies.org/index.php/ijzs/article/view/179/308>, 4.
- 31 Ibid., 10.
- 32 Butler, R. (2010) Thought is Grievance: on Žižek's Parallax, in: International Journal of Žižek Studies, Vol 4, No 1, <http://Žižekstudies.org/index.php/ijzs/article/view/228/321>, 11.
- 33 Benjamin verwendet den Begriff «Beschauer» im *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, indem er beschreibt, wie im Trauerspiel die Grenze zwischen Subjekt und Objekt, dem Beschauer und dem Beschauten verschwindet: Benjamin, W. (1980) Gesammelte Schriften, Bd. I, Frankfurt a. M., 299.
- 34 Die «Anamorphose» bedeutet die Umformung und bezeichnet Bilder, die nur unter einem bestimmten Blickwinkel bzw. mittels eines speziellen Spiegels erkennbar sind. Eines der bekanntesten Beispiele für eine Anamorphose bietet das Bild von Hans Holbein dem Jüngeren, «Die Gesandten» (siehe Abbildung). Das ovale Objekt unten im Bild lässt sich nur aus extremer Nahsicht von unten als stark verzerrter Totenschädel erkennen.
- 35 Žižek, S. (2006) Parallaxe, 35.
- 36 Ibid., 36.
- 37 Žižek, S. (2003) Die Puppe und der Zwerg, 78f.
- 38 Deleuze, G./Guattari, F. (1995) Anti-Ödipus, übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt a. M., 13. Die Parallelität zwischen Lacan und Deleuze ist deutlich feststellbar. Vgl. Žižeks Untersuchung über Lacan und Deleuze: Žižek, S. (2005) Körperlose Organe.
- 39 Deleuze, G./Guattari, F. (1995) Anti-Ödipus, 8.
- 40 Ibid., 13.

«Lass sehen?!»

Dieser Text ist in eine Hommage ans Werk Alain Buffards, ein 2014 verstorbener Choreograph. Sein Werk ist vom Schautrieb besessen. Ausgehend von den Fragen zum Blick, die von Lacan und Foucault bezüglich der *Meninas* aufgeworfen wurden, beschäftigt sich dieser Text mit dem exzentrischen Werk des englischen Performers Leigh Bowery und mit den Gefielden, die Buffard in seinen Stücken explorierte. Ein Hin und Her, das in der Funktion des Blickes enthalten ist, von der «Sichtung» (*voyure*) zum «Sehen» (*voyance*).

Dieser Text ist eine Hommage an das Werk Alain Buffards und an jene Werke, die ich durch ihn kennen gelernt habe. Die außergewöhnliche Begabung des Choreographen Alain Buffard lag im Gedanken der emanzipatorischen Utopie, komplexe szenografische Vorrichtungen zu schaffen mit dem Ziele, das Allerintimste, Allerprivateste und jene Phantasmen zur Schau zu stellen, die wir über das Geschlecht und das Genießen entwickeln. Zuletzt arbeitete er am Thema der Verweigerung fixer Identitäts-Zuschreibungen sowie an postkolonialen Studien und ihren Anwendungen auf das Feld der Kunst. Der Körper erscheint in seinem Werk als sprechender Körper, aber auch als Körper, der Symptom ist (der geliebte, liebende, fickende, kranke Körper in Trance und im Trans-Geschlechtlichen), um so die Haltungen der Dezentrierung zu befragen, die heute einer Normalisierung unterliegen. Es stellte für ihn eine Notwendigkeit dar, im *Baron samedi* («Baron Samstag»), seinem letzten Stück, das Engagement des Körpers und seinen Widerstand angesichts der Trauer und angesichts seines sich abzeichnenden Todes zu zeigen, wobei er den Künstler zum «Seher» und die Kunst zu einem deleuze'schen «Sehen» angesichts des «Nicht-Tolerierbaren» machte. Sein Werk ist ebenso vom Schautrieb durchdrungen sowie von Künstlern, die er mir zeigte. Wir finden hier also die Psychoanalyse vom Außerhalb der neuen Felder aus, die er mit *Good Boy*, *Les inconsolés*, einigen seiner Werke, schuf, sowie mit dem großen exzentrischen Performance-Künstler Leigh Bowery im Hintergrund. Ihrer beider Schreie lassen sie mir unablässig weiterleben. «Lass sehen?!»¹. Tauchen wir ein in ein Spiel des Hin und Her, wie es in der Funktion des Blickes enthalten ist.

Meine Fluchtlinie

Beginnen wir mit der kleinen ganz und gar nicht neuen Musik, jener der *Meninas* von Vélasquez. Dieses unter anderem von Foucault, Arasse und Lacan «über-»kommentierte Gemälde macht die Betrachtung zu einer Lektüre-Übung. Wenn es nicht das Gemälde ist, das erscheint, wenn man diese Autoren liest, so ist es also die Gesamtheit der Worte, die wir gebraucht und missbraucht haben, um zu versuchen, dieses Gemälde besser wahrzunehmen. Dieses Gemälde ist letztlich nichts anderes als eine Geschichte des Blicks oder gar des Blickpunkts. Es ist konzipiert wie eine Sehmaschine. Die Gemälde innerhalb dieses Gemäldes sind ebenfalls Sehmaschinen: Alles ist in einen Rahmen gesetzt. Alles ist eingefasst. Alles ist Ausstellungsdispositiv. Alles im Gemälde ist letztlich eine Sache des Blicks: Die fünfjährige Prinzessin weigert sich, auf die Anstandsname zu ihren Knien zu hören. Sie fordert uns mit ihrem Blick heraus. Auch die Monster-Frau versenkt ihren Blick in den unseren. Es handelt sich um eine Szene, eine Linie von auf uns gerichteten Blicken. Einzig der Hund hat die Augen geschlossen. Die Figuren sind ihrer Rollen entkleidet, sie sind nur noch Blick. Das Schauen wird Erscheinung. Dies ist also das Thema des Bildes, und ebenfalls aller anderen Bilder von Vélasquez. Die Art und Weise, wie alles, das schaut, «erscheint», ist ent-materialisiert, ent-inkarniert. Was erscheint, schaut.

Das Geheimnis bleibt auch angesichts dieses auf den Kopf gestellten Gemäldes unendlich: Was wird dargestellt? «Wer ist es, der vorne spricht? Wer ist es, der fragt? Wer ist es, der vielmehr schreibt und fleht und Velasquez bittet «lass sehen»: von diesem Punkt muss man ausgehen, ich habe es Ihnen das letzte Mal gezeigt, um tatsächlich zu wissen, wer es ist, der dort im Bild ist».²

Alles in diesem Gemälde hängt vom Spiegel ab. Hubert Damisch hat sogar gesagt, dass dieses Gemälde das Spiegelstadium der Malerei sei.³ Er hat Lacan gelesen: «Es gibt etwas, von dem man stets die Abwesenheit bemerken kann.»⁴ Kurz gesagt: Was du sehen willst, ist das, was es nicht möglich ist, zu sehen. Die Kehrseite gilt hier als Vorderseite. Eine Form von Triebschleife. Eine geschickte Verdrehung der klassischen Perspektive. In der Ersetzung des Spiegelbildes der Herrscher durch das eines anderen, des Zuschauers, stellt die Arbeit zur Repräsentation von Vélasquez heraus, dass die Repräsentation immer ein Vorhang ist: Die *Meninas* sind das berühmte

«Lass sehen?!» von Lacan und sein brillantes «du erblickst mich nicht da, wo ich dich sehe».

Was es zu sehen gibt, ist das, was mich anblickt. Vélasquez ist ein stummer Maler, sagt man, wenn man ihn mit dem tönenden Goya vergleicht, im Einklang mit der Welt seiner Epoche. Er ist eine ebensolche Ikone wie seine *Meninas*. Er hat die Fähigkeit, dem italienischen Maler geradewegs ins Antlitz zu blicken. Die *Meninas* behaupten sich als ein Manifest, das dem Maler erlauben wird, einen ebensolchen Stand und eine ebensolche Autorität zu haben wie diese Fremden. Das Gemälde behauptet sich durch verschiedene interessante Symptome.

Der außergewöhnliche Kunsthistoriker und spitzfindige Detail-Aufstöbere-
rer Daniel Arasse betrachtet Kunstwerke als «Rohstoff» seiner Arbeit als Historiker, die dazu dienen, die Geschichte zu befragen. Er befragt das Sichtbare der Werke nicht, um darin das Unsichtbare aufzudecken, sondern das, was noch nicht wahrgenommen wurde («das Ungesehene»). Das Werk existiert als «Werk-Ereignis». Die *Meninas* repräsentieren den Triumph der Malerei – den Triumph der Kunst und der Macht – anhand dieser Blickspiele, aber das Gemälde ist auch eine Allegorie der Erziehung für diejenige, die erben sollte, Margarita. Die Infantin Margarita soll dem Beispiel ihrer Eltern (im Spiegel-Gemälde) und den Lektionen folgen, welche die mythologischen Erzählungen anbieten (die in den beiden Rubens- und Joardens-Gemälden inbegriffen sind). Die Infantin befindet sich vor der hinteren Wand, welche Diskurse über die Kunstgeschichte und über den Gehorsam darstellt, denn es handelt sich um Bestrafungen: Arachne und Pan werden bestraft und der Autorität der dominierenden Kunst unterworfen. Wenn man den Untergrund der Gemälde unter Röntgenstrahlen betrachtet, entdeckt man, dass es am Platz von Vélasquez einen Mann gab, der Margarita einen Übergabestab gab, wie es den Dynastie-Portraits entspricht: die Übergabe der königlichen Macht.

Wenn ich Ihnen all dies sage, ein Kommentar, ein Wissen, erlaubt es uns, das Gemälde besser zu «sehen»? Das Gemälde besser zu sehen?

Dieses Gemälde ist die Geschichte einer Faszination und einer Zwangsent-eignung. In dieser Geschichte wird im Jahr 1657 ein Junge geboren. Margarita, jüngstes Kind des Königs, wird Königin sein. Maria Theresia, die Älteste, ist Louis XIV versprochen. Alles wird sich jedoch mit der Geburt dieses Prinzen ändern. Das höfische Gemälde *Las Meninas* ist ohne Fortsetzung.

Also nimmt Vélasquez den Platz des Stab-Übergebers ein und macht sich zum Fürsprecher und Vermittler, zu demjenigen, der den Zuschauer ins Bild eintreten lässt.

Die *Meninas* sind ein «Fall». Das Beispiel einer Einfügung, einer Teilnahme, einer Inszenierung. Man könnte dem Gemälde diesen Kommentar von Baxandall (über die *Taufe Christi* von Piero della Francesca) hinzufügen, der Bezug nimmt auf die Figur in der Mitte des Gemäldes, die aus dem Blick einen Anruf macht, die «ruft» und «einlädt». Ja, es könnte sich vielleicht um einen Besuch des königlichen Paares im Atelier Malers handeln. «[...] Man *lädt* uns *ein*, uns in die Gruppe der Personen einzufügen, die dem Ereignis beiwohnen. Wechselweise kippen wir von der Frontalsicht des Zuschauers zur persönlichen Beziehung des mit der Gruppe Agierenden [...], derart dass [...] wir zu aktiven Hilfskräften des Ereignisses werden.»⁵

In «diesem Auftauchen meines Schauens, von dieser Auto-Skopie der Welt ausgehend, von dieser vorherigen «Sichtung» (*voyure*) aus», wie Lacan sie nennt. «Was in diesem Auftauchen erscheint, ist, dass ich selbst nicht nur sehe, sondern dass ich am Schauspiel teilnehme. Ich werde nicht «von mir selbst» gesehen, sondern vom Schauspiel, vom Gemälde selbst, vom Licht, «ein Blick, der im Anderen situiert ist, der sich bei Gelegenheit in einem Lichtreflex, einer Trübung, einem Laut lokalisieren, materialisieren kann. Es ist der Blick als Ausschnitt aus dem Sehen, «verlorenes Objekt»⁶, und der woanders ist als da, wo ich sehe: «Schisma» des Sehenden und des Erblickten, das anstelle eines Einverständnisses und eines Austauschs mit dem Schauspiel der Welt die Teilung des Subjekts widerspiegelt.»⁷

Von «Lass sehen?!» zu «Schaut mich an»

«Es gibt im Schautrieb eine Funktion des Hin und Her; dies impliziert, dass wir versuchen, dieses Objekt (a), das sich der Blick nennt, einzukreisen. Es handelt sich also um die Struktur des schauenden (skopischen) Subjekts, und nicht um das Feld des Sehens. Wir sehen hier sofort, dass es ein Feld gibt, wo das Subjekt auf eine ganz besondere Weise involviert ist. Denn für uns – wenn ich sage wir, dann sage ich Ihnen, Sie und ich, Michel Foucault⁸, die wir uns für die Beziehung zwischen den Worten und den Dingen interessieren, denn letztendlich geht es in der Psychoanalyse nur darum – wir sehen wohl auch sofort, dass dieses schauende (skopische) Subjekt ganz besonders von der Funktion des Zeichens aus interessiert.»⁹

Leigh Bowery ist ein Gebrüll. Ein Zeichen, das Fleck und Anruf ist. Alain Buffard hat dies 2002 bei der *Criée* in Rennes in einer Ausstellung gezeigt, deren Kurator er war: *Campy, Vampy, Tacky*.¹⁰ Bowery, bad, tacky boy, hat mich buchstäblich fasziniert. Ich habe mich in seine Bilder verliebt.

Er hat Geschmack am Zweideutigen, am Schwanken der Geschlechter, am Kult der Ambiguität. Er macht den Zuschauer auf brutale Weise betroffen. Leigh ist ein Zeichen. *Signum* bedeutet im Lateinischen nicht nur das Zeichen, sondern auch die Statue. Er ist groß, unförmig, eine Statuen-Frau. Und brutal, «schaut mich an». Eine Anrufung. Ein Ensemble aus Irrwegen. Der Genuss von Leigh liegt in den Effekten des Wartens, in der Vieldeutigkeit der Szenen. Man folgt dem Schicksal der Figur von Begegnung zu Begegnung. Dem Zuschauer wird ein Rätsel aufgelegt und die Entschlüsselung, die der Künstler einfordert, ist extravagant. Ohne Unterlass entzieht sich die Figur. Zwischen Geschlechtern und zwischen Möglichem und Unmöglichem ist Leigh für sich allein «ein poetischer Roman». In ihm verschmelzen sich Erzählen und Sehen-Lassen. Die Heldin Leigh – ich kann nicht umhin, sie ins Femininum zu setzen – ist eine symbolische Figur: ein Netz von Symbolen spinnt sich in der Tat um das Geschlecht. Leigh ist eine alchemistische Kreatur: «Ich will sie ausflippen lassen», wiederholt er mit Vorliebe. Sich auf die Details konzentrieren, nicht nur auf den allgemeinen Eindruck.» Freud denkt als Detektiv. Das Wichtige scheint bei Leigh Bowery nicht die Enthüllung sondern das Phantasma zu sein, das der offensichtlichen Notwendigkeit des Geheimnisses zugrunde liegt. Wenn Leigh erheitert, dann weil er aus seinem Körper ein lebendes Kunstwerk macht. Es handelt sich hier um eine Objektivierung in einem Werk. Leigh Bowery ist die Frage eines Stils, das Schaffen eines Stils. Lacan sagt sehr rasch im Jahr 1957, «dass er die Psychoanalytiker einlädt, sich auf dem Weg zu engagieren, auf dem die verborgenste Wahrheit sich in den Revolutionen der Kultur manifestiert»¹¹. «Der Stil ist der Mensch selbst.»¹² Lacan wiederholte gerne diesen Satz von Buffon. Bereichert um eine Umleitung, «der Stil ist der Mensch, an den man sich adressiert». Bowery erschafft seine eigene Ordnung. In der Verwirrung der Geschlechter und der Stile weist er auf die Lüge hin und nimmt Rückgriff auf sie. Er hätte gesagt, dass er, wie Beckett, nur «hierfür gut ist»¹³. Gut nur, um zu schaffen, um einen lebendigen Körper als Ereignis zu erfinden.

Wenn er sich als unverständliche Figur travestiert, ohne Anfang, ohne Ende, ohne Oben, ohne Unten, wenn er ausgeht, um das ins Grau getauchte

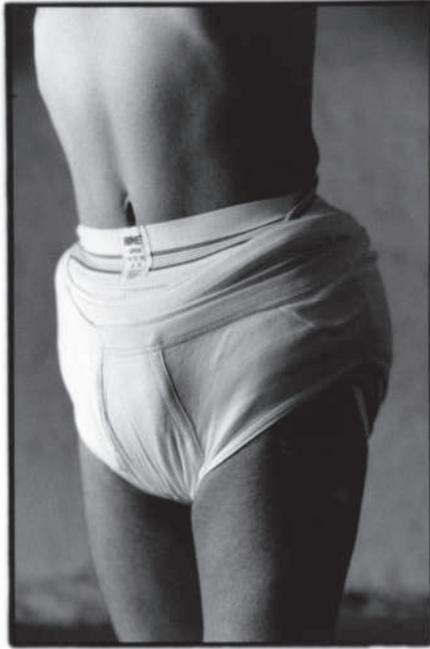
London in Aufruhr zu bringen, dann erscheint er im öffentlichen Raum wie alleine auf der Welt. Schaffen wird «ein intransitives Verb», um Barthes zu paraphrasieren.¹⁴ Ein halb menschliches, halb objekthaftes «Ding» wandert umher und stört den Alltag. Es existiert im Werk Bowerys eine Undurchsichtigkeit, die sich abhebt. Und wir können nicht umhin, an Clérambault und an den Film zu denken, den ihm Bernard Bloch widmet.¹⁵ Falte gegen Falte, Symptom gegen Symptom. Wäre es nicht die Frage der Enthüllung des Körpers durch den Schleier, die alle beide interessiert? Wären es also nicht vielmehr die Falten oder die Organisation der Kleidung, die sie mehr interessiert als der Körper? Wenn man behauptet, dass man stets in der Nähe seines Begehrens deliriert, dann ist es die Frage des Blicks, das Verständnis der Sicht auf den Körper (für Clérambault die Dimension der Sichtweisen der Patienten, die Distanz zwischen dem Patienten und seinen halluzinatorischen Visionen), die auch Bowery beschäftigt. Sein Werk wäre ein Faltenwurf von Symptomen, ein ungeheurer Faltenwurf.

Sein Körper-Ereignis, Schwarm der Nachtclubs, wird das Maß der Underground-Orte, der Modenschauen, der choreographischen Spektakel übersteigen: Am 11. Oktober 1988 beginnt eine Performance-Serie in der Londoner Galerie von Anthony d'Offay. Eine Woche lang wird sich Bowery alleine vor einem breiten Spionspiegel befinden. Von 16 bis 18 Uhr nahm Bowery diverse feine und unschickliche Posen ein. Die Zuschauer, die er nicht sah, wohnten dieser Performance bei. Zwischen dem Publikum und dem Künstler bestand keinerlei Kommunikation. Der Spiegel warf auf jeden die Paradoxe zurück: Der Künstler, der Raum für Projektion, Spaltung und Phantasmen geworden ist, konfrontierte Narziss mit dem Voyeur. Eine Tonbandaufnahme eines Verkehrsstaus füllte den Raum, und jeden Tag wurde ein anderer Geruch in der Galerie verströmt.

Wenn er sich vorbereitet, verbringt er den ganzen Tag damit, ein Ereignis vorzubereiten. Er transformiert seinen Körper, damit er Brüste bekommt; sein Bauch wird gezogen, damit er zu Busen wird, und die Kleider, die er überziehen wird, hindern ihn derart daran, normal zu leben, dass er betrunken sein muss, um nicht unter dem Gewicht der Stoffe und unter dem Festgezurtsein zu leiden. Er übertreibt diese oder jene vorspringende Stelle des Körpers oder verschwindet unter einer extravagant gewordenen Bekleidung. Wo auch immer er dann ankommt, wartet man schon auf ihn. Ein Abend existiert erst durch sein Kommen, welches das Ereignis darstellt. Wenn er

kommt, beginnt die Party. Im Taboo, seinem eigenen Club, wird er großartige Partys organisieren. Er liebt es, «ausflippen zu lassen». Diesen Satz wiederholt er, wenn er sein Kostüm aussucht. «Ich will sie zum Ausflippen bringen.» Dandy *Campy boy*. Er übersteigt die Ideale des Maskulinen und des Femininen. Er ist monströs, wie eine Kreatur. Flippig. Niemals wird er außerhalb oder innerhalb öffentlicher Orte angegriffen. Er ist zu groß, zu beunruhigend. «Schau mich an» wird mit Bowery ein Geschrei. *Ich werde alles tun, damit du mich anschaust, aber ich bin unsichtbar*. Er wirft die Leute im Saal physisch um, er schafft Platz. Die Blase des wandernden Narzissmus ist da. Hier. Diese Effekte der körperlichen Metonymien rücken Bowery in eine außerordentliche Kategorie. Wie ein Boxer. Außerhalb der theoretischen Klassen. Er verschiebt sie unerlässlich. Er ist weder Inhalt noch Geheimnis, weder verborgen noch an der Oberfläche. Er ist ein Anderer. Was? Eine Furcht erregende Erfahrung der Art des Auftauchens der Alterität. Oder ein Trieb-Reservoir.

Der monströse, exzentrische und extravagante Bowery legt die Waffen der großen Maskerade ab, der sehr großen Maskerade, denn die weibliche Maskerade ist hier nur eine kleiner Spaß. Er legt alles ab, um zum klassischen Modell eines großen Malers zu werden, der malt. Bowery, zusammengewürfelt und kaleidoskopisch, eignet sich von vornherein zum Fetischismus. Er ist *unantastbar*. Er schreitet voran, die Augen auf die Brille gemalt. Cocteaus Ödipus in antikem Kostüm mit ausgestochenen Augen auf den geschlossenen Liedern? Der Mythos schreitet im schweren Schritt der Bühne voran. Wenn der spektakuläre Leigh den Vorhang senkt, kehrt er sein theatralisches Bild unter den Teppich. Es sei denn, es wird hier noch einmal ein Körper auf der Bühne gespielt: Leigh wird ebenfalls «die schöne Querulantin» sein, vor einem Lucian Freud-Frenhofer¹⁶, der ihn der Lüge der Repräsentation für nicht zuständig erklärt. Leigh ist auf einer anderen Bühne, er gibt das Bild auf, das er von sich gibt, damit Freud das Bild gibt, das er von ihm hat. Das Atelier des Malers wird zur Kulisse des Theaters des Lebens, zum *Backstage*. Nicht alles spielt sich frontal auf der Bühne ab: Das Aufgegebene des Körpers setzt sich unter dem Blick eines Meisters parallel in den Kulissen fort. Ein wunderbares Portrait vom nackten Leigh zeigt ihn ohne Selbstkontrolle, die Augen geschlossen. Er wäre zuletzt bei Freud eingeschlafen. Zu einfach, hier nicht eine andere Wunderkammer zu sehen, zu der Sigmund die Schlüssel gegeben hat! Bowery gelingt dieser außergewöhnliche Übergang von Lacans «Lass sehen?!» angesichts der *Meninas* zum «Schaut mich an» als Schrei.



Alain Buffard, Good Boy, 1998 © Marc Damage



Alain Buffard, Les Inconsolés, 2005 © Marc Damage



Alain Buffard, Baron Samedi, 2012 © Marc Damage



Alain Buffard, Baron Samedi, 2012 © Marc Damage

Von der Sicht zum Sehen

Der Körper bricht zusammen. Die bösen Jungen (wie Kelley und McCarthy) haben Aktionen ersonnen, die dem patriarchalen Gesetz in infantilistischen Positionen trotzen. «Ein böser Junge zu sein, das hieß, das Feminine auch in der Art anzuerkennen, Anders zu sein.»¹⁷ Alain Buffard, Tänzer und Choreograph, eignet sich den gegenwärtigen Infantilismus an, führt dann aber ab *Good Boy* etwas Anderes vor. Es handelt sich um eine symbolträchtige Choreographie aus dem Jahr 1998, die über Dispositive spekuliert. Der modifizierte, vergegenständlichte Körper geht auf Prothesen, die aus Schachteln des Medikaments Epivir bestehen, welche ihm als Absätze angeheftet sind. Er schlüpft in eine Anzahl übereinanderliegender Slips, die ebenso an Windeln wie an Erstickung denken lassen. Buffard rebelliert gegen das verhinderte Geschlecht(steil) und den vom HIV-Virus gefesselten Körper. Was sich nicht zeigt, wird zur Schau gestellt. Buffard packt diese Masken der aktuellen Entfremdung an, um einen «biopolitischen» Körper anzubieten. Er verweigert die visuelle Sublimierung und die vertikale Form. Bei Buffard kriecht der Körper. Er ermüdet, wenn er in der Horizontalen geht, wenn er sich anders fortbewegt. Wie ein Krebs. Wie ein Sträfling. Wie ein Mann, wie eine Frau. Alain Buffard verbiegt das väterliche Gesetz der sexuellen und der generationellen Differenz. Nach *Good Boy* tragen die zu Kindern gewordenen Tänzer die gleiche Maske, streiten sich leidenschaftlich und grausam. Sie scheinen Batailles Warnung zu folgen, «der Materialismus wird als ein seniler Idealismus wahrgenommen werden»¹⁸. *Les inconsolés* («Die Ungetrösteten»), Choreographie von 2005, sind drei Kinder mit demselben Gesicht, nackte Ärsche, ein T-Shirt am Oberkörper, zu voll von Begehren, oder aber ein Anruf an die Regression ohne Subjektivität. Alle sind gleich und maskiert. Der Körper, angefüllt von Trieben, erfindet und besitzt die Räume krampfhaft. Alain Buffard choreographiert den imaginären und materiellen Untergang des Bildschirms (*image-écran*), aber auch der symbolischen Ordnung (die Bühne, die Zeichen der Bühne fallen tatsächlich auf dem Boden zusammen). Die Gewalt des verzweifelten Spektakels lässt uns angesichts der die Kindheit Betruernden oder angesichts der Wiederholungen eines Traumas mit offenem Mund dastehen. Ein riesiger auf einen Bildschirm projizierter Körper lähmt den kleinen Körper eines echten Tänzers, der ausgestreckt am Boden liegt. Ein Bild lähmt das Reale. Der nette

Junge ist ein böses Kind geworden, ungetröstet und trauernd. Angesichts der Gewalt, die nicht loslässt, Gewalt der Kultur für das Kind, eines Genießens, das monströs anzusehen ist. Buffard zeigt uns die nicht klassifizierbare Gewalt gegen die Klassifikationen, die normative Gewalt der Bewertungen, um aus dem Kind eine radikale Alterität zu machen. Der Zuschauer findet sich am Boden wieder. Man müsste wieder bei Null anfangen. In seinem Werk (*Not*) a Love Song (2007) geht Buffard stattdessen von den beunruhigenden Frauen aus, in Form einer Montage, die er aus Remakes, aus neu aufgelegten Songs und aus Filmszenen von Fassbinder, Cassavetes und anderen spinnt. Zwei Frauen, die man schlecht zuordnen kann, geben sich als Stars, «geben sich als Frauen», indem sie ohne Unterlass Haute-Couture-Kleider wechseln. Wenn sie nicht gerade buchstäblich auf der Bühne vor einem Fan oder einem Musiker ausrasten, der ihnen bei dieser höllischen, aber fröhlichen Abfahrt beiwohnt, dann sind sie «dumm wie Bohnenstroh», wie Fassbinder in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* sagte. Dumm und nur gut dazu, ein Bild zu geben. Zwei Frauen geben sich als Frauen. In einer Anhäufung von Bildern beschwören sie die Femme fatale, die Fetisch-Frau, die Apparatur-Frau, die Frau als Hund, herauf, um ein «Frau-Werden» anzukündigen ... Die Szene ist jene der Hysterie. Diese neuen hysterischen Frauen leeren die grundlegenden Phantasmen in verbalen und gestischen Ejakulationen aus, um uns mit einer Liedzeile innehalten zu lassen: «Ich weiß nicht, was ich mit diesem Frauengeruch anfangen soll.» Meinem? Dem der anderen? Die Konzentration auf das Bild ist sicher die gleiche wie bei Fassbinder, als er aus dem Bild der Nutte jenes des Filmmarktes machte. Buffard macht aus dem Bild der Hysterikerin jenes einer hysterischen gegenwärtigen Welt, die sich mit einem großen «Als ob» (Freud) identifiziert. Alain Buffard gelangt in diesem (Nicht-)Musical zu einer Flut von leeren und gleichzeitig allmächtigen Trieben. Die Frauen fragen sich nicht einmal mehr, was eine Frau ist (eine Frage, die Freud unablässig angesichts der Weiblichkeit stellte: «was will die Frau?»), sondern was ein Körper ist. Sie erinnern sich, wie auf einer zerkratzten Schallplatte, und brechen in einer letzten elektrischen Aufwallung zusammen, in der allerletzten Hoffnung, noch einmal angeschaut zu werden.

Alles beschleunigt sich. Zwischen Rede und Bild. Zwischen Worten und Blicken. Man sieht nichts mehr? Es ist das Dunkel. Außerhalb des Sonnenlichts. In einer «Hinter-Welt», einer Welt primitiver Kenntnisse anderen

Glaubens, führt uns Buffard zum Befund der notwendigen Rekonstruktion des Erbes und der Paradigmen des westlichen Denkens. Der *Baron samedi* (2012) liest noch einmal Kurt Weill und lädt uns ins magisch-schamanische Unsichtbare und zu den Voodoo-Ritualen ein. In diesem allerletzten Stück, das die Krankheit und den Tod seines Partners Alain Menil begleiten wird, ruft Buffard die künstlerischen Grenzerfahrungen auf den Plan, die den Begriff der Inspiration oder der Vision neu einführen, um den Künstler als Mittler zwischen sichtbaren und unsichtbaren Welten neu zu definieren.

Wie eine «sensible Platte» (S. Prokhoris). Buffard interessiert sich für die Kreolisierung, erdacht von Glissant, für die sogenannten minderen Kulturen, für Unterscheidungen zwischen dem Höheren und dem Minderen, die er sprengt, indem er ein Casting afroamerikanischer Performer wählt, um in der Idee der kulturellen Dekolonisation eine gemischte aktuelle Kunst zu erdenken und um das Phantasma einer Teilung zwischen einer wahren und einer scheinbaren Welt zu zerstören, die bereits für Nietzsche hinfällig war. Im Unbekannten keine Tröstungen, die wahre Welt ist für nichts zu gebrauchen. Der *Baron samedi* nimmt dich an die Hand, verführt dich, um dich mit sich in den Tanz zu reißen. Der Tod streift umher. Wie heute einen Körper definieren, der sich von der schamanischen Erfahrung ergreifen lässt, von der performativen Ritualisierung, bis zum Verlust seiner anerkannten Grenzen? Indem er das Außergewöhnliche und das Unbedeutende, das Sichtbare und das Unsichtbare, die Vision und das Sehen mischt! Der Reihe nach verstanden als anatomischer Körper, als Körper-Maschine, als prophetischer Körper, setzt Buffard diese fixe Frage fort: was kann ein Körper?

Buffard betritt in diesem Stück neue Gegenden für einen Körper, der seinen Wunsch offenlegt, sich nicht zu begrenzen, was im Keim bereits in seinem gesamten bisherigen Werk angelegt war: Das Reale ist nicht eindeutig, es ist eine fremdartige Materie. Buffard will aufdecken, was passiert, wenn der Körper Erfahrung wird, insbesondere im Rahmen der zeitgenössischen Rituale der Kunst und der Performance. Phänomene der Intrusion anderer Zustände machen aus dem Sehen einen neuen Zustand, um die Welt des Anderen zu betrachten. Als Mittel der Erkenntnis und der Aktion, nicht jedoch als Mittel für die Erkenntnis und die Aktion, das die Vision darstellt, ist das «Sehen» (*voyance*) für Deleuze¹⁹ eine Wette, der Buffard anhing. Das «Sehen» (*voyance*) zwingt uns, ins Bild einzutreten. Im Bild wie in einem jedweden Raum wird es möglich sein, das Experiment seiner selbst zu

machen, aller Unterwerfungen des Klischees entledigt. «In der allerstrengsten Übung der Depersonalisierung», öffnet er sich den Stücken des Raums, den er durchquert und die ihn durchqueren²⁰. Auf dem von Buffard geschaffenen Spielplatz öffnen die Defigurationen Passagen und stellen neuartige Verbindungen zwischen der Welt der Lebenden und der Toten her. Ein Flop? Ein Voodoo-Flop? In diesem Kräfteverhältnis existiert eine unerschöpfliche Gesamtheit an Möglichkeiten. Wieder und wieder spielen, Variablen ohne zuvor gestecktes Ziel kombinieren, ohne Suche nach Bedeutung. Man dreht sich um die Vision, aber um etwas Mögliches zu schaffen, einen Tanz, damit aus dem Sehen ein neuer «Seinsmodus» hervortritt.

Er signierte seit Kurzem seine Briefe Alain René. Er hatte seinem Vornamen einen geliebten Onkel angehaftet, der als verschollen galt. Ich sehe dich nicht mehr. Ich kann dich nicht mehr sehen. «Weiß vom getrübbten Atem. Atem ohne Ende. Ohne Ende endend. Liebe unheilvolle Sicht.»²¹

Aus dem Französischen von Susanne Müller

Diane Watteau, Künstlerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin (maître de conférences) an der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Kunstkritikerin (AICA), Ausstellungskuratorin, Redaktionsmitglied von *Savoirs et Clinique*. Ihre künstlerische und theoretische Forschung betrifft die Darstellung des Intimen in der Kunst. Sie hat in diversen Kontexten ausgestellt, an zahlreichen Kolloquien teilgenommen und an Buchprojekten, Zeitschriften für zeitgenössische Kunst und Psychoanalyse und Ausstellungskatalogen in Frankreich und im Ausland mitgearbeitet.

Anmerkungen

- 1 Lacan, L. Séminaire XIII, L'objet de la psychanalyse [Das Objekt der Psychoanalyse], Sitzung vom 25. Mai 1966, Transkription veröffentlicht auf der Internetseite Gaogoa. «Und wir werden also sehen, was uns zunächst diese Spiegelfunktion nahelegt. Ist es dieses Wesen, in dieser Position des starren Lebens, in diesem Tod, die sie uns, über die Jahrhunderte, als fast lebendig auftauchen lässt, in der Art der fast geologischen Fliege im Bernstein, ist es, um es zu sagen, ihr «lass sehen», unsererseits. Wir erwähnen nicht in Bezug auf sie dieses selbe Bild, diese selbe Fabel des Sprungs von Alice, die sich uns anschließen würde, zu tauchen,

- gemäß einer List, welche die Carroll'sche Literatur – und bis zu Jean Cocteau – zu gebrauchen und zu missbrauchen gewusst hat: die Durchschreitung des Spiegels. Ohne Zweifel, gibt es in diesem Sinne etwas zu durchschreiten, das uns im Bild in gewisser Weise konserviert und erstarrt ist.» Übersetzung des Zitats: Susanne Müller.
- 2 Ibid. Übersetzung des Zitats: Susanne Müller.
 - 3 Damisch, H. (1987) *L'origine de la perspective*. Paris, 439-457. (Deutsch: *Der Ursprung der Perspektive*. Übers. Von Heinz Jatho, Zürich/Berlin, 2010.)
 - 4 Lacan, J. (1973) *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, 99. Übersetzung des Zitats: Susanne Müller. (Deutsch: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übers. von Norbert Haas. Weinheim/Berlin, 1987.)
 - 5 Baxandall, M. (1985) *L'œil du quattrocento*. Paris, 120. Übersetzung des Zitats: Susanne Müller.
 - 6 Jean-Alain Miller hat diese Idee in seinem Seminar entwickelt. Cf. Zenoni, A. Lacan et Merleau-Ponty : dialogue et divergence. <http://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2012/06/ZENONI-ROUSSEAU-18.pdf>, p. 6
 - 7 Ibid., 6. Übersetzung des Zitats: Susanne Müller.
 - 8 Foucault, M. (1960) *Les mots et les choses*. Paris.
 - 9 Lacan, J. *Séminaire XIII, L'objet de la psychanalyse*, Sitzung vom 18. Mai 1966, Transkription veröffentlicht auf der Internetseite Gaogo. Übersetzung des Zitats: Susanne Müller.
 - 10 Campy, Vampy, Tacky. Ausstellung, kuratiert von Alain Buffard und Larys Frogier. La Criée. Rennes, 21. März bis 27. April 2002.
 - 11 Lacan, J. (1966) *La psychanalyse et son enseignement*. In: *Ecrits*. Paris, 458. Übersetzung des Zitats: Susanne Müller.
 - 12 Buffon, G.-L. (1753) *Discours sur le style*. Rede anlässlich seiner Aufnahme in die Académie française.
 - 13 Antwort von Samuel Beckett auf die Frage «Warum schreiben Sie?», in einer Sonderausgabe der Zeitung *Libération* (1985).
 - 14 Barthes, R. (1960) *Ecrivains et écrivains*. *Revue Arguments*, Band I, 1278. «Für den Schriftsteller ist Schreiben ein intransitives Verb» («Pour l'écrivain, écrire est un verbe intransitif»).
 - 15 Bloch, B. (1993) *Pli contre pli*. Film. Frankreich, 35 mm, 58 min.
 - 16 Schneider, Monique. *La détresse originaire et les figures primordiales de l'autre : du Nebenmensch à das Ding*. Seminar. ENS, 2005-2006.
 - 17 Foster, H. (2005) *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelles, 200. Übersetzung des Zitats: Susanne Müller.
 - 18 Ibid. 200. Übersetzung des Zitats: Susanne Müller.
 - 19 Deleuze, G. und Guattari, F. (1991) *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, 161. «Das kreative Fabulieren hat weder mit einer Erinnerung, selbst einer aufgeblähten, noch mit einem Phantasma zu tun. Tatsächlich überschreitet der Künstler, auch der Schriftsteller, die Wahrnehmungszustände und die affektiven Passagen des Erlebten. Es ist ein Sehender, ein Ahnender. Wie würde er erzählen, was ihm widerfahren ist oder was er sich vorstellt, da er doch ein Schatten ist? Er hat

im Leben etwas zu Großes auch zu Unerträgliches gesehen...» (Übersetzung des Zitats: Susanne Müller)

20 Zabunyan, D. Deleuze, G. (2006) Voir, parler, penser au risque du cinéma. Paris, 159.

21 Beckett, S. (1976, 2004) Pour finir encore. Paris, 75.

Angelus Novus (Paul Klee) / Engel der Geschichte (Walter Benjamin): Figur des bleibenden Augenblicks



Als *Engel der Geschichte* bezeichnete Walter Benjamin eine 1920 entstandene Aquarellzeichnung Paul Klees, welcher der Künstler den Titel *Angelus Novus*, «Neuer Engel», gab. In seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* beschreibt Benjamin den Engel als Wesen, das sowohl auf die Katastrophe der Vergangenheit wie auch auf den unaufhaltsamen Fortschritt und die Zukunft verweist. Eine neue Lesart der Engelsdarstellung mit Fokus auf dem Blick zeigt eine Parallele zum «Augenblick der Jetztzeit» auf, der einen zentralen Begriff der Benjamin'schen Geschichtsauffassung darstellt. Der Beitrag zeichnet ferner das Schicksal des Kunstwerks und die Beziehung zwischen dieser Zeichnung, die Walter Benjamin als seinen wichtigen Besitz ansah, und dem Leben des Autors des *Passagenwerks* nach.

Den *Engel der Geschichte* sieht Walter Benjamin in einer 1920 entstandenen Aquarellzeichnung Paul Klees, welcher der Künstler den Titel *Angelus Novus* gab. In ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeit verweisen diese beiden Namen

des einen Bildes – der Engel der Geschichte mit seinem augenscheinlichen Vergangenheitsbezug einerseits, und der ›Neue Engel‹, der die Gegenwart oder gar die Zukunft impliziert, andererseits – auf die zentralen Dimensionen von Zeitlichkeit bzw. von Geschichte.

Zwei grundlegend differente Auffassungen lassen sich unterscheiden: Zum einen die moderne Konzeption, wie sie sich seit der Aufklärung darstellt, welche die Geschichte als lineare Erzählung (dies ja die zweite Bedeutung von ›Geschichte‹) von einem Weniger zu einem Mehr, vom Chaos hin zur Ordnung, von der Dunkelheit hin zur Helligkeit versteht und die von einem kontinuierlichen Fortschritt, auf ein Telos ausgerichtet, ausgeht, das diesem als logisches Prinzip inhärent ist und Geschichte auf ein Ideal hin orientiert. Diese positivistische Idee kulminiert in Hegels Auffassung, nach der die Geschichte sich als dialektischer Prozess darstellt, in dem sich das Absolute quasi ganz von selbst realisiert. Die Geschichte erscheint hier als unendlich, wie eine kontinuierliche Kette identischer Zeitabschnitte, als Auftreten und Verschwinden «historischer Völker» auf der Bühne des Werdens. Der Mensch ist in dieser Geschichtsauffassung entweder angesichts des Unendlichen, Nicht-Erreichbaren zur Resignation und Frustration seiner Hoffnungen verdammt oder aber er lebt in Erwartung der Apokalypse, wobei diese beiden Haltungen letztlich als zwei komplementäre Seiten ein und derselben Sache erscheinen.

Dem gegenüber steht eine Geschichtsauffassung, welche die subjektive und qualitative Dimension von Zeitlichkeit unterstreicht und die Antizipation der Utopie bzw. der Apokalypse einschließt. Die Zeit wird hiernach nicht mehr wie eine orientierte Achse verstanden, auf der dem Früher zwangsläufig das Später folgt, sondern wie eine Nebeneinanderstellung stets einzigartiger, nicht totalisierbarer Augenblicke, die sich nicht länger als Etappen eines unumkehrbaren Zeitstrahls verstehen lassen, der sich von außen beobachten und beschreiben ließe. Die Geschichte erhält ihre Bedeutung hier in der Koexistenz dreier permanenter Bewusstseinszustände: Die Gegenwart konzentriert in sich alleine die Vergangenheit und die Zukunft, die sie in jedem Moment neu definiert und neu konstruiert. Dieser Gedanke findet sich bereits bei Augustinus, dem zufolge unsere Erfahrung der Zeit immer jene des aktuellen Moments ist: die Vergangenheit in Form der Erinnerung und die Zukunft in Form der Erwartungen, Hoffnungen und Befürchtungen sind nichts als unterschiedliche Modalitäten innerhalb der Gegenwart.

Damit die Vergangenheit lebendig bleibt, muss sie in jedem Moment in der Erinnerung wiedererfunden werden.¹

Der *Engel der Geschichte* / *Angelus Novus* ist an der Schnittstelle dieser beiden Auffassungen von Geschichte anzusiedeln, wobei dem Blick, genauer dem «Augenblick», eine zentrale Funktion zukommt. Die Gestalt des Engels versinnbildlicht den «Augenblick der Erkenntnis», ein Jetzt, das Benjamin zufolge indes nicht als ephemere und flüchtig, auch nicht als reine Repräsentation der drei Zeitdimensionen zu verstehen ist. Im Gegenteil: Diese einzig wahre Aktualität, Prinzip des Urteils und der Zerstörung, unterminiert die Kohärenz der Zeit aus ihrem Inneren heraus und zerschlägt sie in unzählige messianische Augenblicke. Neben der Aktualität stellt die «Jetztzeit» einen weiteren zentralen Begriff in Benjamins Konzeption von Geschichte dar. Hierzu ein Zitat von Catherine Perret, das die Komplexität dieses Begriffes ebenso wie seine historische Dimension deutlich macht:

«Die Jetztzeit bezeichnet die Gegenwart, die, indem sie dem Ruf der Vergangenheit antwortet, sich von dieser Vergangenheit zugleich befreit und nur hierdurch zu sich selbst, zum Realen Zugang findet. Es ist ein kritisches Jetzt, ein Jetzt, das notwendigerweise als krisenhaft erscheint, zugleich untröstlich und tödlich, da die Vollbringung der Vergangenheit nur in der Beharrlichkeit der Unbezwingbarkeit des Begehrens möglich ist, das vom Vergangenen zum Gegenwärtigen läuft. Denn es ist im verzweifelten Begehren des Jetzt, dass die Erwartung der Vergangenheit zurückkehrt.»²

Das Nachdenken über Geschichte lässt sich, Stéphane Mosès zufolge, als eine Konstante, vielleicht als die Konstante, im heterogenen Werk Benjamins auffassen. Benjamin geht es dabei weniger darum, was Geschichte ist, als vielmehr um die Frage, wie man über sie sprechen kann, wie man von ihr Zeugnis ablegen kann und sie somit darstellen kann. Diese Frage der Formfindung, die sich bei jedem Gegenstand aufs Neue stellt, hat diese Art der Wissenschaft mit der Kunst gemein. Dies unterstreicht die zentrale ästhetische Dimension in Benjamins Forschung.

Die Katastrophe im Blick

Kommen wir zur Beschreibung, die Benjamin von Klees Engelszeichnung – es handelt sich um eine aquarellierte Zeichnung aus Tusche und Ölkreide auf bräunlichem Papier, 31,8 × 24,2 cm – gibt. Sie bildet die neunte These

seines Textes *Über den Begriff der Geschichte*, sein letzter Text, den er 1940 verfasste und der unvollendet blieb. Die Form dieses letzten Werkes, von dem uns verschiedene Fassungen überliefert sind (es ist dabei unklar, ob und welche Fassung Benjamin zur Veröffentlichung vorsah)³, seine Nicht-Vollendung, sein hypothetischer und fragmentarischer Charakter, den der Autor in einem Brief an seine Freundin Gretel Adorno mit den Worten beschreibt: «Noch heute händige ich sie [die Thesen] Dir mehr als einen auf nachdenklichen Spaziergängen eingesammelten Strauß flüsternder Gräser denn als eine Sammlung von Thesen aus»⁴, verweisen dabei bereits auf Benjamins Idee selbst von Geschichte, wie sie in metaphorischer Form in der nun folgenden Beschreibung zum Ausdruck kommt:

«Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.»⁵

Vorangestellt ist dieser These ein Zitat von Gershom Scholem aus dessen Gedicht *Gruß vom Angelus*, welches sich ebenfalls direkt auf Klees Engel bezieht:

«Mein Flügel ist zum Schwung bereit
Ich kehrte gern zurück
denn blieb ich auch lebendige Zeit
ich hätte wenig Glück.»

Der hier beschriebene Engel erscheint in seinen Taten als machtlos. Was er tun möchte – «die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen»⁶ –, bleibt ihm verwehrt. Er kann weder verweilen noch zurückkehren. Der mächtige Sturm, der vom Paradies her weht – und der also aus der Vergangenheit kommen muss, die längst nicht mehr Paradies ist, das kein Paradies mehr sein kann, seit der Engel aus ihm hinausgeweht, d. h. «vertrieben» wurde – hindert ihn, die Flügel zu schließen, und treibt ihn voran, einer unsicheren, unbekanntem, unsichtbaren Zukunft entgegen. Der sogenannte

«Fortschritt» ist kein geradliniger gleichförmiger Schritt auf ein definiertes Ziel hin, sondern erscheint uns hier als Treiben, Wirbeln oder Flattern.

Von dieser Bewegung ausgehend, lässt sich im Übrigen eine Parallele zum Ursprungsbegriff Benjamins ziehen, wie er ihn in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, seiner abgewiesenen Habilitationsschrift, 1925 verfasst und 1928 veröffentlicht, definiert, indem er die inhärente Wassermetaphorik des Wortes «Ursprung» aufgreift: «Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein.»⁷ Auch der folgende Gedanke, der auf die grundlegende dialektische Bewegung im Denken Benjamins verweist, lässt sich auf seine Vorstellung von Fortschritt bzw. Geschichte anwenden: «Die Richtlinien der philosophischen Betrachtung sind in der Dialektik, die dem Ursprung beiwohnt, aufgezeichnet. Aus ihr erweist in allem Wesenhaften Einmaligkeit und Wiederholung durcheinander sich bedingt.»⁸

Doch zurück zum Engel der Geschichte, dessen Beschreibung und Interpretation im Folgenden einen Schritt weitergeführt werden soll. In seiner Beschreibung konzentriert sich Benjamin auf die Mimik der Gestalt einerseits und auf deren Flügel andererseits. Unerwähnt bleiben hingegen z. B. die Hände, die man im fünfgliedrigen Ausgang der ungewöhnlich kleinen Flügel erkennt und die Vogelkrallen, d. h. die kräftig ausgeprägten dreigliedrigen Füße, die man, der Benjamin'schen Beschreibung folgend, als Ausdruck des Wunsches nach Halten, d. h. Festhalten oder Sich-Festhalten oder Greifen, d. h. Eingreifen deuten kann, die zugleich aber auch auf die in diesem Text ausgeklammerte satanische Kehrseite des Engels verweisen.

Auffällig ist darüber hinaus der übergroße Kopf, aus dem die Augen hervorzuquellen scheinen. Der Darstellung der Augen bzw. des Blickes kommt auch bei objektiver Betrachtung der Zeichnung Klees eine sprichwörtlich herausragende Stellung zu: Klee stellt Iris und Pupille undifferenziert als dicke Punkte dar, die sich sowohl in ihrer dunklen Farbe wie auch von den ansonsten überwiegend zarten Strichen der Zeichnung abheben, indem hier Umriss und Fläche ineinanderfließen.

Man kann also sagen, dass der Engel der Geschichte sich im Blick des Engels der Geschichte verdichtet. Der Engel als «Augenzeuge» der Geschichte, aus der er hervorgeht, trägt die Reflexion der Geschichte in seinem Blick. Sein Blick ist für uns sichtbar, nicht jedoch dessen Objekt, das ein Vergangenes

ist. (Es kehrt sich hier also der Mechanismus der Fotografie um, für die Benjamin sich ebenfalls sehr interessiert hat und deren vergangenes Objekt uns im Foto präsent ist, während der Blick des Fotografen hierauf vergangen und unsichtbar ist.) Der Blick des Engels erscheint hier als letztes Kettenglied, als letzter Anker der Vergangenheit, die sich dem Engel in seinem unendlich weitreichenden Blick, der alle Zeiten durchquert, als Trümmerhaufen präsentiert, der bis in den Himmel reicht. Die weit aufgerissenen Augen, der starrende Blick erscheinen als eigentliche Substanz des Engels, dessen Wesen durchscheinend und ephemer wirkt, nicht mehr ganz da und schon fast weg. Der Blick aber ist präsent, er ist die Schnittstelle zwischen Vergangenen und Zukünftigen, er ist «Jetztzeit».

Die Zeichnung Klees bietet dabei trotz der Zweidimensionalität der Darstellung Anhaltspunkte für das, was Benjamin als eine Bewegung von Vorne nach Hinten beschreibt, übersetzt diese Bewegung jedoch in ein Links-Rechts-Verhältnis. Nach Benjamin müsste sich die Vergangenheit in einem Außerhalb der Bildebene, genauer in einem Raum vor der Bildebene, also im Feld des Betrachters befinden, der sich somit unmittelbar in die Zeitachse einfügt, mit der Vergangenheit diesmal im Rücken und der Zukunft vor sich, also hinter dem Engel. Interessant ist nun aber, dass der Klee'sche Engel zur Seite blickt, was eine zweidimensionale Interpretation des Bildes erlaubt, in der die Vergangenheit nicht etwa außerhalb der Bildebene, sondern rechts von der Zeichnung erscheint. Aus der Perspektive des Engels bläst der Sturm somit von links nach rechts und treibt den Engel, einem Schriftzeichen gleich, seitlich durch das Blatt Papier.

Durch seinen zweidimensional dargestellten, uns zugewandten Körper und seinen Blick, der auf das hinter ihn Liegende verweist, scheint der Engel zugleich Schrift und Leser, Spur und Spurensucher zu sein. Er schreibt sich in den Zeitstrom ein und definiert damit in diesem Strom, der hier ein Sturm ist, die Jetztzeit, von der aus jede Interpretation der Vergangenheit und jede Erwartung der Zukunft sich konstruieren, und die sich ihrerseits, unbeweglich und doch immer neu, in die Geschichte einschreibt.

Sein Blick in ein Anderswo und Anderswann drängt uns in eine analoge Perspektive. Benjamin hebt in seinem Text durch Unterstreichungen zwar den Gegensatz zwischen «uns» und «ihm» hervor – «Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe» – doch so wie Benjamin sich selbst mit dem Engel identifiziert, so ist es

auch uns erlaubt, die Stelle des Historikers einzunehmen. Dies mag gar die «Botschaft» des Engels sein, der in der jüdischen und christlichen Tradition ja als Bote und Vermittler auftritt. Gershom Scholem hat übrigens darauf hingewiesen, dass «auf Klees Bild das Haupt des Engels, da wo Locken zu erwarten wären, von Schriftrollen umgeben [ist], auf denen seine Botschaft eingezeichnet sein mag».⁹

Um die pessimistische Perspektive der «einzigen Katastrophe» und des «Trümmerhaufens» nachzuvollziehen, soll im Folgenden die Geschichte des *Engels der Geschichte* aus doppelter Perspektive nachgezeichnet werden: Zunächst die Geschichte bzw. das Schicksal des *Angelus Novus* in seiner materiellen Qualität als Kunstwerk, anhand dessen sich zugleich wichtige Stationen und Brüche in der Biografie von Walter Benjamin nachvollziehen lassen. Dann die Geschichte des Engelbildes im Werk Benjamins, das hier wie ein Alter Ego des Autors anmutet. So wie Benjamins Werk und Leben aufs Engste miteinander in Austausch stehen, was zur singulären, keiner Disziplin zuzuordnenden Qualität seines Schreibens beiträgt, so sind auch diese beiden Geschichten, wie wir sehen werden, eng miteinander verwoben.

Das Schicksal des *Angelus Novus*

Zum Entstehungskontext der Aquarellzeichnung im Gesamtwerk Paul Klees kann an dieser Stelle nur wenig gesagt werden, da weitergehende Ausführungen, die auch das Leben Paul Klees berücksichtigen müssten, den Rahmen dieses Beitrags sprengen würden. Es sei jedoch hervorgehoben, dass auch Paul Klee offensichtlich ein großes Interesse an Engeln hatte. So gibt es aus seiner Hand ab 1919 etwa 50 Engelszeichnungen, von denen die meisten zu seinem Lebensende hin entstanden, wobei die Klee'schen Engel häufig in menschlicher Tragikkomik dargestellt und auch entsprechend betitelt sind.

Wie erwähnt, entstand der *Angelus Novus* 1920. Bereits 1921 erwirbt ihn Walter Benjamin, damals 29 Jahre alt, in München für 1000 Reichsmark, nachdem er die Zeichnung möglicherweise zuvor während einer kleinen Klee-Ausstellung in Berlin gesehen hatte. Er stellt sie zunächst in München bei seinem Freund Gershom Scholem unter, der ebenfalls einen engen Bezug zum Bild aufbaut. Im November 1921 bezieht Benjamin mit seiner Frau Dora eine neue Wohnung in Berlin, und Scholem schickt ihm das Bild nach.

Der Engel hängt fortan an exponierter Stelle im Wohn- oder Schlafzimmer; sein Blick begleitet Benjamin somit bis in sein intimes Leben hinein.

Als er im September 1933 auf der Flucht vor den Nazis nach Paris ins Exil geht, muss er das Bild zunächst zurücklassen, doch können Freunde es ihm 1935 nachbringen. Klees Engel, so schreibt Tilla Rudel in ihrem Buch *Walter Benjamin: L'Ange assassiné* [Walter Benjamin, der ermordete Engel], wird «ein ebensolcher Nomade sein wie sein Besitzer und er wird ihm an die 18 Pariser Adressen folgen, die man von Benjamin zwischen 1934 und seiner Flucht im Jahr 1940 kennt».

Nach dem Einmarsch der Nazis in Polen im September 1939 spitzt sich Benjamins Lage im Pariser Exil zu: Er verliert die deutsche Staatsbürgerschaft und wird in einem Gefangenenlager in Nevers im Burgund inhaftiert. Nur dank einflussreicher Freunde wird er Ende November 1939 entlassen. Er kehrt noch einmal nach Paris zurück und sieht hier seinen *Angelus Novus* zum letzten Mal. Er scheint zunächst die Gefahr zu leugnen und verlängert, wohl in einem letzten Anflug von Optimismus, seine Jahreskarte in der französischen Nationalbibliothek, wo er regelmäßig an seinen Texten arbeitet und wo im Übrigen auch dieser Text entstanden ist.

Schließlich ist es der *Angelus Novus*, der in der Bibliothek unterkommt, während Benjamin zur endgültigen Flucht gezwungen wird. Anfang 1940, während sein gesundheitlicher Zustand sich dramatisch verschlechtert, beginnt er, seine Thesen *Über den Begriff der Geschichte* zu verfassen, die sich wie eine Antwort auf die dramatischen politischen Verhältnisse, insbesondere den Hitler-Stalin-Pakt lesen lassen. In dieser Zeit glaubt Benjamin noch an eine Flucht nach Amerika, wozu ihn Gretel und Theodor Adorno ermutigen, doch wartet er vergeblich auf das nötige Visum. Paul Klee, der sich in der Schweiz aufhält, seit er als sogenannter «entarteter» Künstler aus seinen Ämtern in Deutschland vertrieben worden ist, hätte im Übrigen am 30. Juni desselben Jahres nach langem Warten die Schweizer Staatsangehörigkeit erhalten, verstirbt jedoch einen Tag vorher.

Mit der deutschen Besetzung von Nord- und Westfrankreich verlieren die jüdischen Flüchtlinge in der besetzten Zone ihr Asylrecht; ihre Auslieferung und Inhaftierung mit den bekannten verheerenden Folgen wird alltäglich. Am 14. Juni, also an genau jenem Tag, an dem die deutschen Truppen Paris erreichen, gelingt es Benjamin, einen der letzten Züge Richtung Südfrankreich, nach Lourdes, zu nehmen. Es blieb ihm zuvor nur wenig Zeit, um seine

wichtigsten Manuskripte, darunter den Entwurf für das unvollendete Passagen-Werk, in zwei Koffern zu verstauen. Auch den *Angelus Novus* legt er, aus seinem Rahmen befreit, in einen dieser Koffer, die kurz darauf Georges Bataille an sich nimmt, dem es, wie erwähnt, gelingt, die wertvollen Unterlagen während der Besatzungszeit in der Pariser Nationalbibliothek zu verstecken und sie so vor dem Zugriff der Deutschen zu bewahren, die kurz nach Benjamins Abreise dessen letzte Wohnung in der Rue Dombasle verwüsten.

Nach einem Sommer des Wartens in Lourdes gelangt Benjamin Mitte August nach Marseille, wo er weiter auf sein Ausreisevisum nach Amerika wartet, das er endlich samt Übergangvisum für Spanien und Portugal erhält. Einen Tag vor seiner Abreise vertraut er das überarbeitete Manuskript seiner Thesen *Über den Begriff der Geschichte* und damit die letzte materielle Spur des Engels der Geschichte Hannah Arendt an.

Kurz hinter der französischen Grenze, im spanischen Küstenort Portbou, nimmt sich Walter Benjamin am 26. September 1940 das Leben, vermutlich, da ein neues Dekret der Vichy-Regierung seine Hoffnung auf Rettung zunichtemacht.

Der *Angelus Novus* tritt dann die Reise an, die Benjamin verwehrt blieb: Er schafft es über den Atlantik und kommt zu Adorno nach New York, der das Werk später mit zurück nach Frankfurt nimmt und, im Wunsche, eine Erinnerung an seinen Freund Benjamin zu behalten, bis zu seinem Tode behält. Erst danach, 1969, gelangt das Werk an Gershom Scholem, wie es dem Willen von Benjamin entsprach, der diesen Verbleib bereits 1932 in seinem Testament festgehalten hatte. Der *Angelus Novus* hängt dann bis zu Scholems Tod 1982 in dessen Wohnung in Jerusalem und wird anschließend von seiner Familie dem Jerusalemer Israel Museum geschenkt. Da die Zeichnung in einem fragilen Zustand ist, wird sie inzwischen nicht mehr an andere Museen ausgeliehen. Das Nomadentum des Engels der Geschichte hat in Jerusalem ein Ende gefunden.

Die Spur des Engels in Benjamins Werk

Die vollständigste Darstellung des vielfältigen Einflusses der Klee'schen Zeichnung auf das Schaffen Benjamins finden wir in Gershom Scholems Essay *Walter Benjamin und sein Engel*. «Benjamin betrachtete das Bild stets

als seinen wichtigsten Besitz [...]. Vom ersten Moment an faszinierte ihn Klees Bild aufs höchste und spielte in seinen Betrachtungen zwanzig Jahre lang eine bedeutungsvolle Rolle [...]: als Meditationsbild und als Memento einer geistigen Berufung.»¹⁰ Welches Engelsbild liegt dieser Faszination zugrunde? Und welchen Bezug hat dieses Bild zur Zeitlichkeit bzw. zur Geschichte? Hierzu nochmals Scholem: «Unvergängliche Engel wie etwa die Erzengel oder der Satan, als der gefallene Engel der jüdischen und christlichen Tradition, waren für Benjamin wohl weniger wichtig als das talmudische Motiv von dem Entstehen und Vergehen der Engel vor Gott»¹¹. Benjamin selbst erwähnt dieses Motiv in seinem Text *Agesilaus Santander* (auf den ich später zu sprechen kommen werde): «Die Kabbala erzählt, dass Gott in jedem Nu eine Unzahl neuer Engel schafft, die jeder nur bestimmt sind, ehe sie ins Nichts zergehen, einen Augenblick das Lob von Gott vor seinem Thron zu singen.»¹²

Es scheint insgesamt die dialektische Doppel-Gesichtigkeit des Engels zu sein, die ihn für Benjamin attraktiv macht, also seine grundlegende Ambiguität zwischen Gut und Böse, Beschützen und Zerstören, wie sie am deutlichsten in Paulus Korinther-Brief «Angelos Satanas» (mit den gefallenen, revoltierenden Ex-Engel Luzifer identisch), aber auch z. B. im Exodus des alten Testaments (je nach Übersetzung ist hier vom «Würgeengel» oder «Todesengel» die Rede, beides indes ungenaue Übersetzungen des Hebräischen) zum Ausdruck kommt. Für Benjamin spielte darüber hinaus das luziferische Element der Schönheit des Satanischen eine Rolle, wie es bei Baudelaire erscheint, und nicht zuletzt wohl die hebräische Bedeutung von «Satan»: Ankläger.¹³

Auch seine primäre Funktion als Botschafter («Engel» abgeleitet vom lateinischen *Angelus* und das hebräische *malakh* bedeuten nichts anderes als «Bote») situiert den Engel in einem dialektischen Hin und Her bzw. in einem Dazwischen: zwischen Gott und Mensch, Himmel und Erde, Diesseits und Jenseits.

Und schließlich erscheint der Engel auch als Doppelgänger des Menschen, wie es im Bild des persönlichen Schutzengels deutlich wird, das alle drei monotheistischen Religionen kennen. Interessant ist, dass im Judentum dieser Doppelgänger als «geheimes Selbst» erscheint, das einen Namen trägt, der dem Träger verborgen bleibt. Scholem schreibt hierzu: «In der Phantasmagorie wird das Bild des Angelus Novus für Benjamin zu einem Bild seines

Engels als der okkulten Realität seiner selbst.»¹⁴ Der Engel erscheint damit letztlich als etwas Unheimliches, als Rätsel¹⁵, auf jeden Fall als Frage oder, nach Dante, als «subtiler Körper der Imagination»¹⁶.

All diese Elemente finden sich als Spuren des *Angelus Novus* in Benjamins Schriften: Schon kurz nach dem Erwerb der Zeichnung kam es im Briefverkehr zwischen Benjamin und Gershom Scholem zu Assoziationen über die Angelologie und Dämonologie und Benjamin bezeichnete die Figur als einen «neu-erschaffenen Kabbalabeschützer»¹⁷ oder «Botschafter der Kabbala».

Eine Zeitschrift mit dem Titel *Angelus Novus*, die Benjamin 1921 plant, kann er nicht realisieren. (Erst ein posthum bei Suhrkamp erschienener Band mit ausgewählten Schriften Benjamins wird diesen Titel tragen). Die Zeitschrift sollte, wie Benjamin es in seiner Ankündigung ausdrückte, mit dem Engel – gemäß der erwähnten talmudischen Engelsvorstellung – den ephemeren Charakter gemeinsam haben und so seinem Begriff von Aktualität gerecht werden. «Dass der Zeitschrift solche Aktualität zufalle, die allein wahr ist, möge ihr Name bedeuten.»¹⁸

Im Jahr 1931 nimmt der Engel erneut einen wichtigen Platz in Benjamins Schreiben ein, und zwar in seinem Essay über Karl Kraus, in dem sich, wie Scholem es anmerkt, neben seiner sprachphilosophischen und metaphysischen Denkart zunehmend die marxistische zeigt. Am Ende dieses Textes erkennt Benjamin im Angelus die Sendung von Karl Kraus: «Man muss schon [...] Klees ›Neuen Engel‹, welcher die Menschen lieber befreite, indem er ihnen nähme, als beglückte, indem er ihnen gäbe, gesichtet haben, um eine Humanität zu fassen, die sich an der Zerstörung bewährt.» Scholem hierzu: «Die Emanzipation des Menschen, die vielleicht in der Sendung des Engels steckt, steht hier im Widerstreit mit dem Glück [...] und so ist denn auch die Humanität der Gerechtigkeit, die Karl Kraus' strengster Zug ist, zerstörend. Der Dämon, der in Kraus steckte, ist vom Engel bezwungen worden.»¹⁹ «Nicht Reinheit und nicht Opfer sind Herr des Dämon geworden; wo aber Ursprung und Zerstörung einander finden, ist es mit seiner Herrschaft vorüber. Als ein Geschöpf aus Kind und Menschenfresser steht sein Bezwinger vor ihm: kein neuer Mensch; ein Unmensch; ein neuer Engel.»²⁰

Das Dämonische als Kehrseite des Engels und das Abgründige von Benjamins eigener Existenz tritt schließlich am deutlichsten im (in zwei

abweichenden Fassungen vorliegenden) Text *Agesilaus Santander* zutage, den Benjamin im August 1933 während eines Ibiza-Aufenthaltes, also fern seines geliebten Angelus, schreibt. Er leidet zu diesem Zeitpunkt nicht nur unter der größten Existenznot, sondern möglicherweise bereits auch unter Malaria-Fieber. Vorweg sei gesagt, dass ‹Agesilaus Santander› ein Anagramm von ‹der Angelus Satanas› ist, wie es Scholem entschlüsselt hat. Benjamin führt den seltsamen Namen Agesilaus Santander dann auch als seinen eigenen geheimen Namen ein, den seine Eltern ihm bei der Geburt in weiser Voraussicht darauf gegeben hätten, dass er einmal Schriftsteller werde und es dann besser sei, dass man an seinem Namen nicht gleich erkenne, dass er Jude ist. Es soll hier vor allem auf die Textstellen eingegangen werden, in denen Benjamin auf den Klee'schen Engel Bezug nimmt und aus ihm offensichtlich bereits hier einen Engel der Geschichte, diesmal einer persönlichen Geschichte, macht. Das folgende Zitat stammt aus der zweiten, endgültigen Textfassung:

«Denn auch er selbst, der Klauen hat und spitze, ja messerscharfe Schwingen, macht keine Miene, auf den, den der gesichtet hat, zu stürzen. Er fasst ihn fest ins Auge – lange Zeit, dann weicht er stoßweis, aber unerbittlich zurück. Warum? Um ihn sich nachzuziehen, auf jenem Wege in die Zukunft, auf dem er kam und den er so gut kennt, daß er ihn durchmißt ohne sich zu wenden und den, den er gewählt hat, aus dem Blick zu lassen. Er will das Glück: den Widerstreit, in dem die Verzückerung des Einmaligen, Neuen, noch Ungelebten mit jener Seligkeit des Nocheinmal, des Wiederhabens, des Gelebten liegt. Darum hat er auf keinem Wege Neues zu hoffen als auf dem der Heimkehr, wenn er einen neuen Menschen mit sich nimmt. So wie ich, kaum daß ich zum ersten Mal dich gesehen hatte, mit dir dahin zurückfuhr, woher ich kam.»²¹

Das Bild des rückwärts gerichteten Engelflugs in die Zukunft ist hier schon gegenwärtig. Doch beschreibt Benjamin zugleich eine Ambivalenz, einen «Widerstreit» aus Neuem/Einmaligem einerseits und Wiederhaben des Gelebten andererseits, der seine scheinbare Lösung in der Heimkehr mit einem neuen Menschen findet, dessen Gegenwart das Altbekannte, das Heim, den Ursprung in neues verheißungsvolles Licht taucht. Die höchst unheimeligen, unheimlichen Trümmer der «einzigsten Katastrophe», die sieben Jahre später in der neunten Geschichtsthese den Weg ins Zurück verstellen, sind hier noch nicht enthalten, doch scheinen die «Klauen» und «messerscharfen Schwingen» des unerbittlichen Engels bereits vom Unheilvollen zu zeugen.

Die wichtigste Hervorhebung des Engels, jene in *Über den Begriff der Geschichte*, die das Ende der (gemeinsamen) Geschichte von Benjamin und seinem Engel einläutet, wurden bereits zitiert.

Scholem hierzu: «Wo im Agesilaus Santander der konkrete Mensch Walter Benjamin stand [...] da steht nun der Mensch als allgemeines Wesen, als Träger des geschichtlichen Prozesses. [...] Das eigentlich Erschütternde und Melancholische an diesem neuen Bild des Engels ist, dass er in eine Zukunft läuft, in die er doch gar nicht schaut und nie schauen wird, solange er als Engel der Geschichte seine eine und einzigartige Mission erfüllt.»²²

Und abschließend: «Wenn man von einem Genius Walter Benajmins sprechen darf, so war er in diesem Engel konzentriert, und in dessen saturnischem Lichte verlief auch Benjamins Leben selber, das auch nur aus ›Siegen im Kleinen‹ und ›Niederlagen im Großen‹ bestand, wie er es aus tief melancholischer Sicht in einem Brief geschrieben hat, den er am 26. Juli 1932, einen Tag vor seinem beabsichtigten, aber dann nicht ausgeführten Freitod» an Scholem schrieb.²³

Susanne Müller, geb. 1979 in Aachen, lebt in Paris und Metz. Diplom-Psychologin (Universität Köln) mit Schwerpunkt Kunstpsychologie und Kunstgeschichte (Universität Bonn). Promotion im Fach Bildende Kunst und Kunstwissenschaft (Université Paris 1-Panthéon Sorbonne) über das Unheimliche in der zeitgenössischen Kunst (2013). Seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fach Bildende Kunst an der Université de Lorraine (Metz). Diverse Tagungsbeiträge, Veröffentlichungen und Übersetzungen in Frankreich und Deutschland. Herausgeberin von *Begegnungen mit dem Unheimlichen*, *Y – Revue für Psychoanalyse*, 2/2012.

Anmerkungen

- 1 Vgl. die Ausführungen von Stéphane Mosès in der Einführung seines Buches *L'Ange de l'Histoire*. Rosenzweig, Benjamin, Scholem, Paris 1992 (deutsche Ausgabe: *Der Engel der Geschichte*. Rosenzweig, Benjamin, Scholem, Frankfurt a. M. 1992).
- 2 Perret, C. (1992) *Walter Benjmain sans destin*. Paris, 109.
- 3 «Die überlieferten Texte der Thesen sind ohne eine abschließende Fassung letzter Hand formal als gleichwertige Fassungen einer Fragment gebliebenen Arbeit Benjamins anzusehen, von der nicht zu sagen ist, ob Benjamin sie in einer der

- überlieferten Formen publiziert hätte.» (Benjamin, W. (2010) Über den Begriff der Geschichte, herausgegeben von Gérard Raulet, Frankfurt a. M., 160 (Kommentar)).
- 4 Adorno, G., Benjamin, W. (2005) Briefwechsel 1930-1940, herausgegeben von C. Gödde und H. Lonitz, Brief 178 (Ende April/Anfang Mai 1940), Frankfurt a. M., 410.
 - 5 Benjamin, W. (2010) Über den Begriff der Geschichte (Das Hannah-Arendt-Manuskript). Frankfurt a. M., 19-20.
 - 6 Scholem hebt den Bezug hervor zur (1.) barocken Zerstückelung bzw. zur Geschichte als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls (cf. Ursprung des deutschen Trauerspiels), (2.) zum kabbalistischen Begriff des *Tikkun*, der messianischen Wiederherstellung und Ausbesserung, die das im «Bruch der Gefäße» zerschlagene und korrumpierte ursprüngliche Sein der Dinge auch der Geschichte zusammenflickt und wiederherstellt. (cf. Scholem, G. (1983) Walter Benjamin und sein Engel: vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge, Frankfurt a. M., 66.)
 - 7 Benjamin, W. (1963) Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a. M., 29.
 - 8 Ibid., 30.
 - 9 Scholem, G. op. cit., 58.
 - 10 Ibid., 45-46.
 - 11 Ibid., 48.
 - 12 Ibid., 42.
 - 13 Cf. Ibid., 63.
 - 14 Ibid., 62.
 - 15 S. hierzu das zweite Klee-Werk, das Benjamin besaß und das seine Frau Dora ihm 1920 geschenkt hatte: *Vorführung des Wunders*.
 - 16 Dante zitiert in Buci-Glucksmann, C. (Hg.) (2005) *Les métamorphoses de l'ange. Du corps céleste au corps virtuel*. Auxerre, 8.
 - 17 Benjamin, W. (1995-2000) *Gesammelte Briefe*. Frankfurt a. M., Band II, 160.
 - 18 Benjamin, W. (1989) *Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus*. GS Band II-1, Frankfurt a. M., 246.
 - 19 Scholem, G., op. cit., 63.
 - 20 Benjamin, W. (1989) *Karl Kraus*. GS Band II-1, Frankfurt a. M., 367.
 - 21 Benjamin, W. (1996) *Agésilas Santander* (Zweite Fassung). GS Band VI, Frankfurt a. M., 523.
 - 22 Scholem, G., op. cit, 65.
 - 23 Ibid., 68.

Karin Schlechter

sonst sehr ungenau

Rauminstallation für Videobild und eine Stimme



Die Installation sonst sehr ungenau ist eine imaginative Arbeit, eine Arbeit der Einbildungskraft. Eine Sprecherin präsentiert Bilder, Fotos aus ihrem Leben. Es wird nicht klar, ob sie die Bilder für sich allein betrachtet oder einem Publikum zeigt. Ihre Betrachtungen werden jedoch gestört durch etwas lichthaft Verschwommenes, das sie (be)trifft und die imaginäre Selbstspiegelung im Angeschauten aufbricht. Es öffnet sich ihr ein visueller (struktureller) Ort, an dem die Sprecherin weder sehen noch nicht sehen kann (weder aktiv noch passiv), wo sie indifferent wird gegenüber einer klaren oder getrübten Sicht. In dieser Erfahrung nimmt sie die paradoxe Äquivalenz von sehen und angeblickt werden wahr, sie findet sich in der Passage des Bildes wieder.

Leerer Raum. Von irgendwoher eine Stimme. Weder laut noch leise, weder schnell noch langsam.

Die Stimme ist da und fristet ihr umherschweifendes tonales Dasein. Einziger optischer Bezugspunkt in Form eines Videostandbilds an der Wand: Bei dem Motiv könnte es sich um heranziehende Gewitterwolken handeln, oder um eine Welle, die sich an Land bricht.

Ich habe mich
selbst fotografiert,
gestern Abend gegen halb acht,
da war ich
einen Augenblick lang

im Bilde.

Sonst alles sehr
ungenau, hier und da noch
schäumende Kreise vor den Augen,
die Materie bewegt sich wie
Wasserwellen,
sagen wir, es geht den Bach hinunter.

Es braucht ja
Öffnungen, die Zeit

hereinzulassen,
so hatte ich alle Schleusen aufgemacht.
Hier, die Überschwemmungen in meinem Zimmer,
mein Bildnis aufgeweicht oder
nicht mehr aufzufinden,
Tauwetter des
Kopfes,
diese Abblätterungen von der wirklichen Welt ...

schlage alle Türen auf, die
Zeit hereinzulassen,
falle ununterbrochen aus dem Rahmen,
aus allen Wolken,
Ja hab ich denn total den Kopf verloren?

Auf den Bergen schmilzt der Schnee,
schmilzt der Schnee ...

Hier stehe ich vor einem Rätsel
oder in meinem Leben,
und während ich durch das album blättere
von einer weißen Seite der Welt zur anderen,
versuche ich mich wiederzuerkennen,
bin aber nicht mehr im Bilde.

Da, die schäumenden Kreise vor den Augen

und hier, wie die Welt
von vergänglichen Bestandteilen wimmelt
und von Bestandteilen der Bestandteile
die umeinander wirbeln, und hier,
wie ich erfasst werde von etwas, das mich
herumdreht, nach oben wirft
und wieder versinken lässt.

Springflut

oder Sintflut des Raumes,
schlage die Türen meines Daseins auf,
um die Strömung hereinzulassen,
und während ich weiter durch das album blättere
von einer weißen Seite der Welt zur anderen,
steigt mir das Wasser bis zum Hals.

Vielleicht sind die unendlichen Bilder
eine Fortpflanzung des Lebens, ein dauerndes
Verschwinden und Wiedererscheinen
Name kommt ins Besitzlose,
Auge des Kaleidoskops ...

Habe meine Vorstellung aus den Augen verloren,
kann mich nicht erinnern, irgendwelche
Vorstellungen gehabt zu haben,
eigentlich will ich auch jeder
Vorstellung zuvorkommen,
mein Verlangen richtet sich ja nicht
auf einen zentrierbaren Ort.

Vielleicht geht mein Leben
den Bach hinunter,
schneller Kurven Wechsel
also Turbulenz

hier und da die
schäumenden Strudel vor den Augen,
die Materie bewegt sich wie
Wasserwellen,
sagen wir, ich bin
in eine Welle
übersetzt.

Karin Schlechter, geb. 1963 in Köln, lebt und arbeitet als bildende Künstlerin in Köln. Raum- und Videoinstallationen, Performances. Diverse Einzelausstellungen und Kunstprojekte. Interdisziplinäre Zusammenarbeit mit KünstlerInnen anderer Sparten. Theaterarbeit. Textveröffentlichungen. Lehrtätigkeit. Gründungsmitglied von *textura*, FreudLacan-Gruppe Köln, Arbeitsfeld Kunst und Psychoanalyse. Gründung der Schule des Begehrens in Köln. Mitglied in der Kölner Akademie für Psychoanalyse Jacques Lacan (KAPJL).

Blickfallen – Fallen für Jugendliche

Es gibt verschiedene Wege, von einem „normalen“ Hirngespinnst zu einer gesetzlosen Haltung zu gelangen oder zu einem Verhalten, das uns von Nachteil ist. Anhand folgender Beispiele untersuchen wir drei solcher Modalitäten: Die Faszination fürs Bild, wenn dieses durch die sozialen Netzwerke exponentiell vervielfältigt wird (cf. *The Bling Ring*, Sofia Coppola, 2013), der naive Glaube an den neoliberalen Mythos des puren Vergnügens (cf. *The Spring Breakers*, Harmony Korine, 2012, und ein klinischer Fall) und schließlich die guten alten Freud'schen Phantasmen. Drei Arten, sich wirksam in die Falle locken zu lassen.

Als «Fallen für Jugendliche» bezeichne ich die diversen Möglichkeiten, von einem «normalen Tagtraum» zu kriminellen Aktivitäten oder einem destruktiven Verhalten zu wechseln. Die Fallen können neu oder auch so alt wie die Menschheit sein. Lassen Sie mich dies anhand von drei Beispielen illustrieren, bei denen der Blick eine entscheidende Rolle spielt.

In analytischen Kreisen wird heftig darüber diskutiert, inwieweit sich die psychoanalytische Praxis seit Freud verändert hat: Gibt es neue Symptome oder leidet man auf die gewohnte Art und Weise? Sind die «alten» Freud'schen Kategorien wie Hysterie, Zwangsneurose oder Phantasma noch gültig? Man kann getrost die eine wie die andere Auffassung gelten lassen, auch wenn sie widersprüchlich erscheinen. Wie bei der Mode präsentieren sich Symptome immer wieder in neuen Gewändern. Die alten Symptome sind zwar noch vorhanden, weisen aber andere Ausprägungen auf. Zum Beispiel kann ein hysterisches Symptom, das sich 1905 als eine Lähmung der Beine manifestierte, etwa sechzig Jahre später als Krampf in den Händen erfahren werden und heutzutage wiederum als diffuse Fibromyalgie gelten. Aber nicht nur die Bezeichnung, auch der körperliche Ausdruck des Symptoms verändert sich, denn der Körper richtet sich nach der Sprache, die ihn mit Hilfe von signifikanten Linien in bestimmte Zonen einteilt, wie zum Beispiel in die von Freud beschriebenen erogenen Zonen. Neben diesen gibt es jedoch noch viele andere Zonen.

Lacan spricht von der «kulturellen Hülle des Symptoms», einer Hülle, die sich den treibenden Kräften in Kultur und Wissenschaft anpasst. Erfindet

die Kultur neue Formen des Genießens, wird es auch neue Symptome geben, ist doch «das Symptom die Art, wie jeder sein Unbewusstes genießt, insofern es ihn bestimmt»¹. Dass neue Technologien neue Formen des Genießens und damit auch neue Fallen hervorbringen, liegt auf der Hand.

Mit der Geschwindigkeit eines Instagrams

So gesehen kann man auch das 2004 von dem Harvard-Studenten Mark Zuckerberg initiierte Facebook als eine Erfindung betrachten, die neue Symptome im Gefolge hat, allein schon durch die sozialen Netzwerke, die sie entstehen lässt. Bestimmte soziale, berufliche, freundschaftliche oder amouröse Bindungen können in der Tat symptomatisch sein.

Vor allem sind es Jugendliche, bei denen man Symptome feststellen kann, die durch Aktivitäten auf Facebook und ähnlichen Internet-Plattformen wie z. B. Instagram hervorgerufen werden. Facebook ermöglicht, Aufnahmen von sich und anderen anwesenden Personen seinem Freundeskreis sofort zu übermitteln, so dass die ganze Welt in Echtzeit erfährt, wo und in wessen Gesellschaft man sich befindet, und vor allem, wie man sich gerade fühlt. Die französische Redewendung «être à la page» (up-to-date-sein) hat damit eine neue Bedeutung, eine Art planetarischen Elan bekommen und bezieht sich nicht mehr nur auf ein paar von den Medien Auserwählte. Keinen Facebook-Account zu haben, bedeutet für einen Jugendlichen, nicht zu existieren, sich ins gesellschaftliche Abseits zu katapultieren, auch wenn das soziale Miteinander auf Facebook nur scheinbar existiert. Denn unseligerweise kann man den ganzen Tag in sozialen Netzwerken verbringen, ohne auch nur zu einer einzigen Person eine Beziehung aufzubauen. Soziale Netzwerke fördern aber auch die Kreativität: Der renommierte englische Turner-Preis für den künstlerischen Nachwuchs ging 2013 an die in London lebende Französin Laure Prouvost, deren Videoinstallationen auf innovative Weise von Instagram-Bildern Gebrauch machen. Und es gibt auch Künstler, deren Werke ausschließlich aus Bildern bestehen, die sozialen Netzwerken «entliehen» sind, die umfunktioniert und in einen neuen Kontext gestellt werden. Ich habe versucht, dies am Beispiel der Fälschung und des Phallus zu zeigen.²

Doch neben diesen positiven Aspekten können die Faszination, die vom Bild ausgeht, und seine im selben Augenblick erfolgende Veröffentlichung in

den sozialen Netzwerken auch verheerende Auswirkungen haben, wie der letzte Film von Sofia Coppola *The Bling Ring* (2013) zeigt, ein Film, der die exemplarische Geschichte einer Gang von jungen, auf Häuser von Hollywoodstars spezialisierten Einbrechern aus dem Jahr 2009 thematisiert. Er illustriert, welche Rolle die vom Blick und vom Bild ausgehende Faszination bei diesen Ereignissen spielt, die eine Gruppe von Jugendlichen aus Los Angeles im Gefängnis landen ließ. Ich übernehme die im Film verwendeten Vornamen (das Drehbuch basiert auf einem 2010 in *Vanity Fair* erschienenen Artikel, der die richtigen Namen der Protagonisten in diesem, von den Medien ausgeschlachteten Prozess benutzt)³. Becca, die Initiatorin der Bling-Bling-Bande, überredet Mark, einen einsamen, verwirrten Jungen, den sie auf einer alternativen Schule in L.A. (einer Privatschule für schwierige Jugendliche aus reichen Familien) kennengelernt hat, eine eher ungewöhnliche Untersuchung durchzuführen: Er soll übers Internet herausfinden, an welchen Tagen Hollywoodstars ihre Luxusvillen in L.A. verlassen, um bei einer Show aufzutreten, und dann deren Adresse auf einer speziellen Website ausfindig machen (celebrityaddressaerial.com). Diese Adressen suchte das Duo auf und fand häufig eine nur angelehnte Tür oder einen Schlüssel unter der Matte vor. Mit Koffern voller Markenbekleidung, Schmuck, Rolex-Uhren und oft auch Bargeld und Koks zogen sie wieder von dannen. Sie «inspizierten» auch nicht abgeschlossene Autos vor den Villen und entdeckten in ihnen Geld und Kreditkarten, mit denen sie dann in den elegantesten Geschäften von Beverley Hills einkauften. In der Garderobe der Stars traten sie in diesen Boutiquen entsprechend selbstbewusst auf, so dass niemand Verdacht schöpfte. Weitere Schüler stießen zu ihnen, und die Größe der Gang nahm schnell zu.

Das Erstaunliche ist nicht unbedingt, dass die Diebe sofort selbst die gestohlenen Kleider und Accessoires anlegten, um sich in den angesagten Clubs von L.A. zu produzieren, Seite an Seite mit den bestohlenen Stars, und auch nicht, dass sie regelmäßig vor ihren Freunden mit ihren Taten prahlten – es ist vielmehr die Tatsache, dass sie sich sofort in ihrer neuen Aufmachung ablichten ließen, um diese Schnappschüsse auf ihrer Facebook-Seite und in anderen sozialen Netzwerken zu veröffentlichen. Obwohl sie wussten, wie gefährlich das war, nahmen sie das Risiko, geschnappt zu werden, in Kauf, denn für sie zählte nur, dass sie einfach nicht zu toppen waren und alle Welt davon erfuhr. Natürlich waren die Villen der Milliardäre mit Videokameras

ausgestattet, die sie filmten, und es war für die Polizei ein Leichtes, diese Aufnahmen im Fernsehen zu zeigen und Augenzeugen vorzuladen. Obwohl Becca, der Organisatorin, die Gefahr der Videoaufnahmen bewusst war, war sie fest entschlossen, weiterzumachen, während einige Mitglieder die Sache etwas langsamer angehen wollten. Sie hatte es sich in den Kopf gesetzt, zumindest ein Mal der Villa ihres Idols, Lindsay Lohan, einen Besuch abzustatten. Und das war dann auch das Ende. Interessant ist, was die Teenager bei ihrer Festnahme zu sagen hatten: Mark war Becca gefolgt, weil er sie wie eine Schwester liebte und genau wie sie «Klasse» haben wollte. Die Mode war ihr gemeinsames Thema, Mark gab den Mädchen Fashion-Tipps und staffierte sie wie Puppen aus. Becca interessierte sich übrigens ausschließlich für die Garderobe der Stars, das Geld war ihr gleichgültig. Sie hatte die fixe Idee, in die Haut der bewunderten Stars zu schlüpfen, wenn sie deren Kleider trug. Deshalb wählte sie auch sehr sorgfältig die Person aus, als die sie dann in Facebook auftrat. Endlich die Aufmerksamkeit des von ihr auserkorenen Stars zu bekommen, war wie ein Geschenk, das ihr bei diesem Prozess gemacht wurde: Als sie hörte, dass der mit ihrem Fall befasste Detektiv die von ihr ausgeraubte Lindsay Lohan befragt hatte, erwachte sie plötzlich aus ihrer keineswegs vorgetäuschten Lethargie und fragte aufgeregt: «Und was hat Lindsay gesagt?»

Die Regisseurin Sofia Coppola erklärte in einem Interview, sie wolle nicht über diese Jugendlichen urteilen, und der Film ist in der Tat sehr ambivalent. Einerseits lässt die Faszination, den der Luxus auf die jungen Leute ausübt und den der Film auch ausgiebig vor Augen führt, diese jugendlichen Delinquenten sympathisch, aber auch lächerlich erscheinen. Andererseits sind die bestohlenen Stars eher Vertreter des Jet-Sets und Werbe-Ikonen als wirkliche Schauspieler, und sie unterscheiden sich in ihrem Luxuswahn kaum von den jungen Dieben: Die einen scheinen das Spiegelbild der anderen zu sein. So hatte Nicky – verkörpert von der aus mehreren Harry-Potter-Filmen bekannten Emma Watson – vor den Einbrüchen alle angesagten Clubs frequentiert, und der Fernsehkanal E! hatte sie bereits vor und auch während des Verfahrens gefilmt, ja selbst danach trat sie noch im Fernsehen auf, als wäre sie ein echter Star. Ihr Verhältnis zu dem Duo Becca-Mark war eher von Distanz geprägt, bis hin zur Verachtung der beiden, mit dem Wunsch, die Führerrolle zu übernehmen. Im Bewusstsein ihrer Führerrolle schwang sie megalomanische Reden: «Ich fühle mich wie Angelina Jolie, nur mit

mehr Power. Ich möchte mich für unsere Welt und den Weltfrieden und die Zukunft unseres Planeten einsetzen.» Die Vorstellung, bei einem Prozess «gemeinsam» mit dem bestohlenen Star in den Zeugenstand zu treten, war für sie eine große Herausforderung, da sie dank der Publicity, die der Fall genoss, glaubte, selbst ein Star zu werden.

Wie bei anderen Filmen von Sofia Coppola verlässt man das Kino mit einem seltsamen Gefühl der Leere. Die Regisseurin hat sich einem «existentiellen Vakuum» verschrieben, in diesem Fall der Schaulust, und einem archaischen, oralen Trieb, der sich als Neid manifestiert. Laut Lacan umkreist der Trieb endlos sein Ziel, vergleichbar mit der Einbruchserie im Film, die sich fortsetzt, ohne dass etwas passiert, bis die Protagonisten dann schließlich festgenommen werden. Diese Festnahme steht in dieser Metapher für eine Triebbefriedigung, die ihr Ziel erreicht hat. Gedreht wurde der Film übrigens in der Villa von Paris Hilton, einer echten Schatzkammer, die das erste Einbruchziel der realen Gang gewesen war. Der Film vermittelt den Eindruck, als seien die Jugendlichen keine wirklichen Delinquenten, sondern Spieler, die einen großartigen Coup gelandet haben – eine Meinung, die die reale Polizei in Bezug auf die wahren Täter keineswegs teilte. Das Urteil des mit der Untersuchung beauftragten Detektivs fiel sogar noch negativer aus. Für ihn waren die Täter Fetischisten, und er fragte sich, ob es zwischen ihrem krankhaften Verhalten und der Tatsache, dass sie in die Haut eines anderen schlüpfen wollten, nicht eine Parallele zu dem Film *Das Schweigen der Lämmer* gab. Tatsächlich hat man es mit einem Grenzbereich zu tun, in dem die kindliche Lust am Verkleiden und an der Nachahmung in eine transistivistische Obsession und die Überzeugung umschlägt, dass Kleider Leute machen. Möglicherweise verhält sich Becca wie der kleine Junge in Edgar Allan Poes *Der entwendete Brief*, der das Mienenspiel seines Partners beim Pair/Impair-Spiel nachahmt, um herauszufinden, was in dessen Kopf vor sich geht, und ihm so auf die Schliche zu kommen. Nur kann man Becca nicht als bloße Nachahmerin Lindsay Lohans bezeichnen, wenn sie mit deren Kleidern vor den Augen aller Facebook-Nutzer posiert: Sie *ist* Lindsay Lohan (die übrigens auch eine Delinquentin ist). Wir befinden uns nicht mehr in einem imaginären Bereich, wie ihn Lacan in seinem Kommentar zu dem jungen Protagonisten in Edgar Allan Poes Novelle beschreibt. Diebstahl ist ein durch Neid verursachtes Handeln: Der Andere wird um einen Teil seines Körpers oder um alles, was mit seinem Körper in Berührung kommt,

gebracht – Kleider, Accessoires, Schmuck, wie der Polizist richtig bemerkt. Die Handlung spielt sich im Bereich des Realen ab und basiert auf einem unbewussten Neidgefühl, das von Hass gespeist wird. Beccas Überzeugung, ihr Ich sei mit ihrem Ich-Ideal Lindsay Lohan identisch, wird vom sozialen Netzwerk unterstützt, das zu ihrem eigentlichen Ich-Ideal (Über-Ich) wird, indem es den Blick unendlich vervielfältigt. Wie der Detektiv oder die Gesellschaft darüber denkt, zählt angesichts dieses universellen Blickes nicht mehr, denn schließlich wird es von allen Facebook-Freunden und selbst von dem beraubten Star bestätigt. Die jungen Leute erlangten durch diesen Fall einen gewissen Berühmtheitsgrad, was beweist, dass der «virtuelle» Blick der sozialen Netzwerke weit mehr als nur ein Blick ist: Für diese jungen Leute war das Netzwerk nicht nur einfaches Kommunikationsmittel, sondern rangierte vor allem Übrigen und ließ ihr zusammenphantasiertes Bild auf dem ganzen Globus Wirklichkeit werden.

Bacchantinnen von heute

Eine andere Art des Abdriftens wird in Harmony Korines Film *The Spring Breakers* (2012) beschrieben. In den USA ist der *Spring Break* Tradition. Gewöhnlich feiern Studenten gemeinsam eine Frühjahrspause, bei der alle Exzesse – Sex, Drogen, Alkohol – erlaubt sind. Der ideologische Subtext ist natürlich, dass diese Momente, in denen man seiner Lust frönt, eine erzieherische Funktion haben: Die Jugendlichen lernen sich selbst besser kennen, erfahren sich selbst und können sich unter ihresgleichen weiterentwickeln. Zumindest versichert man das den Eltern, und die jungen Leute glauben es natürlich auch. Diesen sehr speziellen Ferien wurden mehrere Reality-Shows gewidmet, die Harmony Korine zu ihrem Film inspiriert haben, nur dass sie aus dem amerikanischen Traum einen Alptraum macht. Der Film, ist wie ein bebildeter Soundtrack aufgebaut und wirkt wie ein in die Länge gezogener Videoclip. Ganze Szenen werden geloopt. Vier Mädchen, die sich schon seit den ersten Schuljahren kennen, beschließen, ihren *Spring Break* gemeinsam in Florida zu verbringen. Zwei von ihnen, die «Teufelinnen», sind unzertrennlich, die andern beiden, Faith und Cotty, schwimmen in ihrem Kielwasser. Das gesellschaftliche Setting wird einem sofort deutlich vor Augen geführt: obszöne Gesten während einer Vorlesung über den Sezessionskrieg

und die Revolte der Schwarzen, Anzüglichkeiten im Schlafsaal des Internats, aufreizende Posen. Vermummt wie professionelle Ganoven beschließen Brit und Candy, mit einer Wasserpistole einen Supermarkt zu überfallen, um sich das nötige Geld für ihren *Spring Break* zu besorgen. «Es ist wie ein Videospiel, als wäre man in einem Film», wiederholen sie, während sie die Kunden terrorisieren und alles mit einem Hammer demolieren. Dann stecken sie das Auto eines Dozenten, das sie für den Überfall gestohlen haben, in Brand. Als ein visuelles Leitmotiv wiederholt sich diese Szene immer wieder. Die sanfte Faith (Glaube) – *nomen est omen* – hat ihre Glaubensgewissheiten: «Es gibt immer einen Weg, wenn man der Versuchung entgehen will», trichtert ihr ein Guru ein, bevor sie sich ihren Freundinnen anschließt. Alle vier sehnen sich nach grenzenloser, absoluter Lust. Lust pur. Es sei mehr als nur Entspannung, sagen sie, denn schließlich versuchen sie vor allem der Wirklichkeit zu entfliehen. Kurz darauf sieht man sie im Bikini bei einer studentischen Strandorgie. Sie geilen die Jungen mit verführerischen Posen auf, wenden sich dann aber verächtlich von ihnen ab, um unter sich zu bleiben. Sie wollen das Bild «einfrieren», und ihre Devise lautet: «*Spring Break for ever, Bitches!*». Da der Sänger der beim *Spring Break* aufspielenden Gruppe mit Drogen dealt, ist die Polizei bei dem Konzert bald zur Stelle und nimmt die Mädchen mit. Der Dealer mit den Goldzähnen, der sich Alien nennt, interessiert sich für sie; er zahlt ihre Kautions und nimmt die Mädchen bei sich auf. Er stellt sich als Chef einer Drogengang heraus und will die Mädchen nun für sich und seine Gang rekrutieren. Möglicherweise hat er sie auch nur mit Kokain versorgt, um ihre Festnahme zu bewirken und sie dann unter seine Fittiche nehmen zu können. Von dieser Situation völlig überfordert, fährt die hübsche Faith desillusioniert nach Hause zu ihrer Mama. Die drei anderen bleiben und treiben mit Alien ein ambivalentes Spiel: Sie klauen ihm schließlich die Waffen, drohen ihm während einer völlig abstrusen Sexszene mit einem Revolver mit Phallus-Funktion und nötigen ihn, daran zu lutschen.⁴ Sie singen Liedchen mit eindeutigen Texten: «Geld geil mich auf, das Böse macht mich an.» Wie zu Anfang des Films tragen die Mädchen wieder ihre rosa Strumpfmasks, sind aber inzwischen mit richtigen Schusswaffen ausgestattet. Cotty wird bei einem Schusswechsel mit einem Rivalen Aliens verletzt, und der *Spring Break* ist für sie damit zu Ende. Wie Faith kehrt auch sie zu ihren Eltern zurück. Alien schwört, er wolle Cotty rächen und den Mann, der früher sein bester Kumpel gewesen war,

umbringen. Nach einem weiteren erotischen Geplänkel mit Alien fordern die Mädchen ihn heraus: «Machst du ihn nun fertig oder nicht? Du flippst wohl aus . . . Feigling! Geht dir der Arsch auf Grundeis?» Das Trio macht sich auf, um den «Kumpel» zu bestrafen, der eine ähnliche Sexorgie organisiert hat wie die Studenten beim *Spring Break*. Zwischendurch rufen die Mädchen ihre Mütter an, um sie zu beruhigen: «Hallo Mama, weißt du, ich hab mich total verändert, toll, wie man hier loslassen kann. Ich mach echt Fortschritte, ich weiß, man muss an sich arbeiten, ich hab viele neue Freunde, die sind wie wir, echt nett etc.» Im Bikini und mit rosa Strumpfmasken vorm Gesicht massakrieren sie unbarmherzig die gegnerische Gang, den «Kumpel» Aliens eingeschlossen. Dieser war bereits auf dem Weg zum Haus der feindlichen Gang niedergeschossen worden. Ihre Knarren schwenkend fahren die beiden Mädchen dann in einem offenen Auto in eine Art nie endenden Urlaub, wie immer im Bikini und mit rosa Strumpfmasken.

Der Film lässt den amerikanischen Traum zum Alptraum werden. Diese orgiastische, rebellische und nicht zu bändigende Mädchenclique gleicht einer modernen Version der *Bacchantinnen*. In dieser Tragödie aus dem Jahr 450 vor Christus zeigt Euripides, wie sehr sich die Frauen von Theben von Dionysos blenden ließen, der in seine Heimatstadt zurückgekehrt war, um sich an dem König Pentheus zu rächen. Hatte doch die königliche Familie seine von Zeus geschwängerte Mutter aus der Stadt verbannt und damit bewirkt, dass die Einwohner Thebens nicht mehr dem Dionysos-Kult huldigten. Dem in Menschengestalt auftretenden Gott gelingt es, die Frauen des Königshauses zu einem Bacchus-Kult mit ekstatischen Exzessen zu verführen und Agaue, die verblendete Mutter des Pentheus, dazu zu bringen, den eigenen Sohn zu zerstückeln und zu verschlingen, ohne ihn zu erkennen. Auch Brit und Candy sind von dem Traum der reinen Lust geblendet. Obwohl sie gegen die von Kirche, Eltern und Universität propagierte Ideologie rebellieren, lassen sie sich doch unbewusst von dieser Ideologie leiten, indem sie an ein reines Lustprinzip ohne «Jenseits» glauben. Dieses «Jenseits des Lustprinzips», das Freud als «Todestrieb» und Lacan als «Genießen» bezeichnete, wird von der *Spring-Break-for-ever*-Ideologie zwar verworfen, kehrt aber in der Gestalt des dionysischen und ambivalenten Alien wieder zurück, der die Mädchen zu einer mörderischen Bacchanale verführt, der er dann selbst zum Opfer fällt. *Spring Break for ever* mündet schließlich in eine mörderische Lust ohne Grenzen . . . Der ideologische Glaube an die Lust als

einen immerwährenden, unveränderlichen Zustand ist die Falle, in die man leicht geraten kann.

Mass Effect

«Es ist wie ein Computerspiel, als wäre man in einem Film» – dieser Satz der *Spring Breakers* erinnert mich an Ulysse, einen zwanzigjährigen Patienten. Er suchte mich in einem Zustand absoluter Niedergeschlagenheit auf, nachdem er in den letzten beiden Jahren bei sämtlichen Prüfungen durchgefallen war. Ulysse, der im Ausland studiert hatte, verbrachte seine Tage in seinem Zimmer mit Computerspielen. Seine Familie war völlig ahnungslos, weil er sein Versagen an der Universität verheimlicht hatte und auch nach seiner Rückkehr nicht darüber sprach. In Frankreich immatrikulierte er sich für Fremdsprachen. Auch dieses Studium kostet ihn eine ungeheure Anstrengung, da er kaum in der Lage ist, seine Apathie zu überwinden,

Er ist immer noch nach Computerspielen süchtig und schreibt provozierende Postings in Internetforen, um Reaktionen zu erhalten. Abgesehen von Computerspielen und seinem Studium verbringt er den Tag mit Träumen. Es sind angenehme Allmachtsphantasien, in denen er wichtige Missionen erfüllt, die ihm von Außerirdischen, den *Aliens*, aufgetragen werden. Als einziger Mensch unter Außerirdischen verführt er junge Alien-Frauen, die wie Menschen aussehen, aber eine blaue Haut und keine Nase haben. Obwohl er sich sträubt, fordere ich ihn immer wieder auf, mir diese Tagträume in allen Einzelheiten zu schildern. Er meint, solche Phantasien schützten ihn vor der Langeweile des Alltags.

Tatsächlich ist er äußerst unzufrieden mit seinem Leben und fühlt sich unter seinen Mitmenschen wie ein Alien. Dieses hartnäckige Gefühl quälte ihn schon in der Pubertät, als er in einem asiatischen Land ein französisches Gymnasium besuchte, sich also schon durch sein Aussehen von den meisten seiner Mitschüler unterschied. Auch seine Rückkehr nach Europa änderte daran nichts. Dem während der Pubertät entwickelten Gefühl, ein «Alien» zu sein, schien eine reale Verfolgung durch einen Mitschüler vorausgegangen zu sein. Dieser, ein dominantes «Alphatier», hatte sich über ihn lustig gemacht und ihm ein Mädchen ausgespannt, in das er verliebt war, so dass er sich in die Kategorie der Omega-Tiere relegiert sah. Er vergleicht

sich ständig mit seinem Vater, einem Diplomaten, und auch mit seinem Bruder, der dieselbe Karriere wie der Vater eingeschlagen hat, die einzige, die ihm imponiert. Sein eigenes Leben hingegen erscheint ihm leer und ohne Zukunft. Er betrachtet es als Erfolgsspiel mit einem viel zu schweren Programm, das er nicht einmal ansatzweise realisieren kann. Abgeschirmt von der Außenwelt lebt er bei seiner Mutter, die zu Hause arbeitet und ein allzu wachsames Auge auf ihn hat, während sein Vater ständig auf Reisen ist und der ältere Bruder bereits weggezogen ist. Mit Hilfe seiner Tagträume kann sich Ulyse also seinem Alien-Dasein auf Erden entziehen: Der Alien wird zum Anderen, zum Außerirdischen.

Auch wenn ihn diese Tagträume von seinem trostlosen Leben ablenken, so erwartet er doch ungeduldig die Nacht und ihre Alpträume. Sie machen ihn «wach»: «Es ist, als würde ich mir einen guten Actionfilm ansehen», sagt er. Abgesehen vom Moment des Kampfes unterscheiden sie sich inhaltlich kaum von seinen Tagträumen: Nach dem Ende unserer Welt findet er sich auf einem anderen, von Alien bevölkerten Planeten wieder, wo man ihn verfolgt sowie drangsaliert und er die Befehle einer über ihm stehenden Frau ausführen muss. Mal wurde er von einer Sekte erzogen, die ihn entführt hatte, mal beging er ein Verbrechen. Gelegentlich spielt sich ein Traum auch in einem asiatischen Land ab, wo er wegen des Mordes an einer bekannten Persönlichkeit gesucht wird (die beiden Personen, die Frau, der er gehorcht, und der Mann, den er töten muss, erinnern an das ödipale Paar, was ihm aber nicht in den Sinn kommt). Paradoxerweise liebt Ulysee seine Alpträume, denn der Horror vermittelt ihm beim Erwachen am nächsten Morgen das Gefühl, gelebt zu haben. «Schlafen ist für mich eine tolle Sache, keine Notwendigkeit», sagt er. Dieser Kommentar deckt sich mit Freuds Definition von der Schlaflust als Motor des Traums und als Überlebensprinzip. Auch wenn Lacan die Schlaflust als eine Fortsetzung des Wachzustands bezeichnet⁵, sodass es kein eigentliches Erwachen gibt, erscheint Ulysses Schlaf nicht ausschließlich von der Schlaflust bestimmt, sondern auch von dem Wunsch zu erwachen, da es ein Erwachen nach der Ausführung einer großen Tat wäre, die ihm endlich die Anerkennung der anderen, vor allem aber die seiner Familie eintrüge.

Seitdem er mir auf mein Drängen hin seine Tagträume und Alpträume erzählt, die er normalerweise als dummes Zeug abtut, geht es Ulyse schon etwas besser. Vor kurzem hatte er einen Traum ganz anderer Art. Er findet

ein Buch und entziffert es: «Die Geschichte ist immer wieder anders, je nachdem, welche Wörter oder Seiten man überspringt», sagte er. Ist dieser Traum ein Hinweis darauf, dass er während der Analyse angefangen hat, sich für unbewusste Dinge zu interessieren? Er ist inzwischen auch in den Sitzungen etwas lebhafter und spricht nicht mehr wie ein Roboter. Und er erinnert sich, dass er damals, als er den Aggressionen des «Alphatieres» ausgesetzt war, zwei Computerspiele spielte, die seinen heutigen Tagträumen erstaunlich ähnlich waren und sie wahrscheinlich auch bedingten: *Mass Effect* und *Hello!* Vom ersten übernahm er die blauen, nasenlosen Gestalten der zu verführenden Alien-Frauen, vom zweiten das aggressive Gehabe der männlichen, Dinosauriern ähnelnden Aliens. Er sagt, dass ihm seit dem Trauma seiner Pubertät der Bildschirm das Gefühl vermittele, «Gott zu sein, der über die Welt wacht, ohne an ihr teilzuhaben».

Die Polarisierung seines Lebens zwischen angenehmen Tagträumen, in denen er von einem Alien mit einer Mission beauftragt wird, die er dann erfolgreich ausführt, und den nächtlichen Alpträumen von mörderischer Gewalt entspricht der Dichotomie der Lust der beiden Heldinnen in Korines Film: der Lust, von der sich die naiven *Spring Breakers* erhoffen, dass sie ewig sei, und der erschreckenden, bacchantischen Lust.

Dieser Gegensatz, aber auch diese Kontinuität, wirft die Frage auf, ob das Ausagieren der Punkt ist, an dem Langeweile in das «wahre Leben» umschlägt. Könnte das Ausagieren nicht auch der Augenblick des Erwachens aus der Homöostase des Lebens sein, in der der Mensch vor sich hinvegetiert? Die tödliche Lust des Ausagierens, die als radikales Erwachen gilt, ist gleichzeitig der Aufbruch zum «wahren Leben».

Um ihre Lebensunlust zu ertragen und sich abzulenken, begnügen sich die meisten Jugendlichen mit einem Abdriften in Tagträume oder mit unbefriedigenden Symptomen, die aus ihren Phantasmen resultieren. Aber es kommt auch vor, dass einige den Sprung wagen und eines Tages einen tragischen Entschluss fassen.

Süchtig nach Strafe

Das Phantasma, das dazu dient, unsere Lebensunlust zu kaschieren, ist an sich schon eine gefährliche Falle. Wie Freud bemerkte, waren Patienten,

die den Tagtraum hatten, «ein Kind wird geschlagen», tatsächlich auch von diesem Phantasma besessen, das sich in ein Symptom verwandelte: Auf die eine oder andere Art ließen sie sich ihr ganzes Leben lang von den anderen schlagen. Lacan spricht von einem fundamentalen Phantasma, das sich in ein Symptom verwandelt und unser Leben beherrscht.

Die 1963 erschienene Geschichte des amerikanischen Schriftstellers Richard Yates *A Glutton for Punishment*⁶ zeigt, wie schnell aus einem Spiel eine lebenslängliche Falle und ein fundamentales Phantasma wird, und das, obwohl man sich dessen bewusst ist. Die Geschichte beginnt folgendermaßen: «Tot umzufallen war für den neunjährigen Walter Anderson eine Zeitlang die romantischste Sache der Welt, und viele seiner Freunde teilten diese Meinung.»

Die kleinen Jungen hatten entdeckt, dass bei ihren Kriegsspielen der letzte Augenblick, wenn man, von einer Kugel getroffen, tot umfällt, der interessanteste ist. Also verzichteten sie auf den Rest des Spiels und versuchten, sich gegenseitig in der Kunst des «Sterbens» zu übertreffen. Walter hatte sich als absolut unschlagbar erwiesen, wenn es darum ging, auf spektakuläre Art «wie ein krumpeliger Kadaver» auf den Boden zu fallen. Später vergaß er das Spiel, bis er dann 25 Jahre später in seinem Büro darauf wartete, von seinem Chef gefeuert zu werden.

«Da fiel ihm diese Kindheitserinnerung plötzlich wieder ein, und er erkannte, dass es *das Leitmotiv seines Lebens* gewesen war, die Dinge auf sich zukommen zu lassen und sie dann mit Bravour zu handhaben.»⁷

Die Rolle des Verlierers hatte ihn immer fasziniert: beim Fußball, auf der Schule, bei Prüfungen, beim Militär. Es gab nur eine Ausnahme, nämlich die relativ mühelose Art – «jener klare Triumph»⁸ –, mit der er seine Frau erobert hatte. Seine ersten Jobs waren so leicht gewesen, dass er unmöglich dabei versagen konnte. Doch dann trat er seinen aktuellen Posten an, bei dem von ihm erwartet wurde, dass er sich durchsetzt. Er hatte damals geantwortet: «Perfekt, so was habe ich gesucht.» Nach Antritt des Jobs überkam ihn dann oft das Gefühl, der Aufgabe nicht gewachsen zu sein, und er sprach auch mit seiner Frau darüber. Sie hütete sich jedoch, ihm zu sagen, was ihr schon längst klar war – dass sie es nämlich mit einem chronischen, hoffnungslosen Verlierer zu tun hatte, mit einem merkwürdigen kleinen Jungen, der Gefallen fand am Untergang. Ihm selbst wurde das erst bewusst, als er darauf wartete, gefeuert zu werden, und sich an sein Lieblingsspiel

erinnerte. Im Folgenden wird geschildert, wie sehr er dieses Spiel genießt: zuerst im Zusammentreffen mit seinem Chef in der Art und Weise, wie er seinen Abgang inszeniert, dann in seinem Abgang vor seinen Kollegen und seiner Sekretärin. Im Mittelpunkt steht immer das Ende der filmisch anmutenden Szene aus dem Blickwinkel des Anderen – der Augenblick seines Verschwindens, als die Tür sich hinter ihm schließt und der Aufzug nach unten fährt etc. Er weiß, dass er die Situation genießt, und ist schockiert. «Er hatte den Eindruck, sich bei einer obszönen und beschämenden Tat zu ertappen. Noch nie hatte er ein solches Gefühl der Ohnmacht, einen solchen Horror verspürt».⁹ Der Autor beschreibt die Lustgefühle des Protagonisten, der unter dem Blick des Anderen sein Szenario verwirklicht, Gefühle, die sich mit dem intimen Wissen um diese Lust vermischen und die ihn vor Scham im Boden versinken lassen.

Verstört beschließt Walter, seine Frau zu belügen und ihr so lange seine Entlassung zu verheimlichen, bis er eine neue Arbeit gefunden hat. Diese Lüge zeugt in seinen Augen von «Größe»¹⁰, vor allem angesichts der Schwierigkeiten, die dieser Plan mit sich bringt, nämlich «dieses Spiel tagein, tagaus spielen zu müssen». Er ist also wieder in seinem infantilen Spiel gefangen und weiß auch, dass es mit Lust verbunden ist: Sein Phantasma hat ihn wieder. In einem Augenblick des Triumphs durchlebt er noch einmal die Eroberung seiner Frau vor ihrer Hochzeit. Ohne dass es ihm bewusst ist, treibt er mit dieser Idealisierung die neue Partie voran, die er bereits gegen seine Frau eröffnet hat und die notwendigerweise dem Spiel ein Ende machen wird. Man kann beobachten, wie die Kriegsvorbereitungen gegen den Anderen ablaufen, ein Krieg, der den endgültigen Fall unter dessen Augen nach sich zieht und der so ablaufen muss, um das beabsichtigte Ende herbeizuführen. Es ist die Endlosschleife der Schaulust kurz vor dem Ziel, die dann die Lust explodieren lässt, die Lust, unter dem Blick des Anderen tot, kastriert zu Boden fallen. Alles verläuft planmäßig: Er kommt nach Hause, schützt Müdigkeit vor, beobachtet, wie seine Frau den Abend vorbereitet, der das Wochenende einläutet, wie sie ihn verführt etc. Und schließlich: «Der Film setzte wieder ein [...] Am Rand des Teppichs blieb er stehen, schien zu erstarren, wie ein Verwundeter, der versucht, sich auf den Beinen zu halten; dann drehte er sich um und stand seiner Frau gegenüber, mit dem Schatten eines melancholischen Lächelns auf den Lippen. «Liebling», hob er an. Seine rechte Hand fuhr zum mittleren Hemdknopf, als wollte er es aufknöpfen,

und er ließ sich mit einem tiefen Seufzer in den Sessel fallen, während er ein Bein auf dem Teppich ausstreckte und das andere unter ihm anwinkelte. Es war die eleganteste Geste, die er an diesem Tag ausgeführt hatte. «Sie haben mich gefeuert», sagte er.»¹¹

Wie man sieht, ist hier die Falle ein obsessives Phantasma, das Spiel mit dem eigenen Tod, das ein sich wiederholendes Versagensverhalten zur Folge hat: An erster Stelle rangiert die Lust, die aus der Verwirklichung des phantasmatischen Szenarios gewonnen wird. Dass der Protagonist weiß, dass er es genießt, hält ihn keineswegs davon ab, damit fortzufahren. Es ist eine der großen Fragen der Psychoanalyse, wie man solche Analysanten dazu bringen kann, dass sie auf ihr Phantasma verzichten.

Ich habe drei «aktuelle» Fallen für Jugendliche beschrieben, bei denen der Blick eine ausschlaggebende Rolle spielt: die unendliche Vervielfältigung des eigenen Ich-Ideals unter einem globalen Blick, der Wahn der ewigen Lust, als wäre das Leben ein Computerspiel, und schließlich das gute alte Freud'sche Phantasma, das so wirksam ist wie eh und je.

Aus dem Französischen von Nicole Gabriel und Nikka Goridis.

Geneviève Morel, Psychoanalytikerin in Paris und in Lille, ehemals Studentin an der Ecole Normale Supérieure, universitäre «Agréation» im Fach Mathematik, Doktor in klinischer Psychologie und Psychopathologie (Universität Paris 7). Vorsitzende von *Savoirs et clinique*, *Association pour la formation permanente en psychanalyse* (Assoziation für Fortbildung in Psychoanalyse) in Lille und Paris, Vorsitzende des *Collège de Psychanalystes d'A.l.e.p.h.*

Anmerkungen

- 1 «Le symptôme est la façon dont chacun jouit de son inconscient en tant qu'il le détermine» J. Lacan, *Le séminaire*, RSI, 18. Februar 1975. (von der Übersetzerin übersetzt).
- 2 Geneviève Morel, «Vivons-nous dans une ère post-phallique ?», 13. ALEPH-Tagung, *Sexe, savoir et pouvoir*, 21 janvier 2012.
- 3 «Starlettes cambrioleuses, La vraie histoire du «Bling Ring»», <http://www.vanity-fair.fr/culture/people/articles/starlettes-cambrioleuses-enquete-bling-ring-nan>

cy-jo-sales/291.

- 4 Fünf Minuten lang.
- 5 «On ne se réveille jamais : les désirs entretiennent les rêves», Anmerkungen von Catherine Millot zu einem Interview mit J. Lacan, *L'Âne*, 1981, n°3, 3.
- 6 Richard Yates, «Sans peur et sans reproche», *Onze histoires de solitude*, Robert Laffont, 2009, 125. (Deutsch: *Elf Arten der Einsamkeit*, Short Stories, DVA, 2007).
- 7 Ibid. (von mir hervorgehoben).
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 Ibid.

Licht von unten. Arturo Ripsteins Immanenz

Arturo Ripstein schuf in seinen hier untersuchten Filmen eine Welt, aus der man in kein Jenseits entkommt, zumindest nicht ins Paradies. Kein Gott mischt sich in das Schicksal seiner Protagonisten ein, der Aberglaube treibt hingegen manchmal sein Unwesen. Die Fantasien schließen das Subjekt ein. Die Politik löst kaum die Probleme der Menschen, die Polizei kommt der Justiz zuvor. Kein Strahl von Transzendenz dringt in diese Welt. Weil er sich an diese Immanenz hält, gelingt es dem mexikanischen Regisseur, die Alterität in seinen Filmen zur Erscheinung zu bringen und einen luziden Blick auf die menschliche Komödie zu werfen.

In seinen Filmen erkundet der mexikanische Filmemacher Arturo Ripstein hartnäckig das «Von Unten Her», eine Dimension des Menschen, die vor ihm z. B. schon Shakespeare und Freud vorrangig behandelten. Erinnern wir uns an den Vers aus der *Aeneis* von Vergil, der der *Traumdeutung* als Motto vorangestellt ist: «Wenn ich die Himmlischen nicht bewege, rufe ich die Hölle zur Hilfe.» Und was Shakespeare betrifft, so schrieb Lacan in seinen *Léçons* über *Hamlet*, dass der Befehl, den Mörder seines Vaters, seinen Onkel Claudius, zu töten, ihn «Von Unten Her» erreicht habe¹, d. h. vom Geist seines Vaters. Vom Tod «in der Blüte seiner Sünden» überrascht, befindet sich dieser bestenfalls im Fegefeuer. In seinem Film *El lugar sin límites* macht Ripstein, inspiriert durch den Dramatiker Christopher Marlowe, die Hölle zur Bühne, auf der sich einzig das menschliche Leben abspielt, und zeigt so, was das Leben von Frauen und Männern zum Gefängnis macht. Ich möchte also mit Ihnen das «Von Unten Her», die Hauptbühne der Filme von Ripstein, besichtigen.

1. Woher kommt das Licht?

Ist das Kino, so wie das Licht, göttlichen Ursprungs? Bereits in der Stummfilmzeit spielten mythische und religiöse Motive eine große Rolle, denkt man z. B. an Filme wie *Die Nibelungen* (Regie: Fritz Lang), *Der Golem, wie er in*

die Welt kam (Paul Wegener, Carl Boese), *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Wilhelm Murnau) oder an die filmischen Passionsspiele aus der Frühzeit des Stummfilms. Später, mit dem Aufkommen des Tonfilms, mischt sich Gott noch stärker in die auf der Leinwand verhandelten menschlichen Verhältnisse ein. Die Moderne bricht mit der Religion, aber sie zerstört nicht alle Brücken zwischen Himmel und Erde. Einige Strahlen des Göttlichen dringen noch in die Herzen der Menschen. Und man sieht immer noch Funken vom Höllenfeuer – auf den Kinoleinwänden.

Louis Buñuel rechnete auf seine Art immer wieder mit dem Glauben und der Kirche ab. Als er 1962 *Der Würgeengel* drehte, war Ripstein sein Assistent. Der spanische Regisseur enthüllt hier unmissverständlich seinen Glauben an soziale wie göttliche Gerechtigkeit zugleich, als er die Gäste des angesehenen Bürgers Nobile in dessen Luxusvilla von einer merkwürdigen Willensschwäche befallen lässt, die sie vier Tage vor Ort festhält und einsperrt. Diejenigen, die den Fluch des Hauses überleben, feiern zum Dank eine Messe, bei der sich das seltsame Phänomen wiederholt. Schafe ziehen hinter ihnen in die Kirche ein, bevor sich die Türen schließen. Die Reichen, die schon wegen der Anhäufung ihrer Abfälle litten, fallen der Heiligkeit zum Opfer. Bei Buñuel geht also die Hoffnung auf die Revolution mit der auf Himmelfahrt bruchlos einher.

«Er wird es nicht leid, immer wieder alle Arten des Eingesperrtseins darzustellen und zu erforschen», schreibt Paulo Antonio Paranaguá über Ripstein² – z. B. das Eingesperrtsein in einer Sekte in *El Evangelio de las Maravillas* (1998). In diesem Film kritisiert Ripstein die Verquickungen von Kino und Religion. Der Guru der Sekte *Das neue Jerusalem*, Papa Basilio, führt in einer Szene seinen Jüngern einen Film über die Leiden Christi vor, als suche er nach einer Stütze für seinen Glauben. Seine Frau Mama Dorita, die im Sterben liegende große Priesterin der Ordensgemeinschaft, unterbricht die Filmvorführung, um Papa Basilio eine neue Jungfrau, das junge Mädchen Tomasa, vorzustellen, von der angenommen wird, sie könne Wunder tun, und die Doritas Nachfolge antreten soll. Ripstein unterfüttert in diesem Film also die Klaustration mit der Obszönität.

In Ripsteins Filmen wird den Figuren ein Spiegel vorgehalten, oder sie werden von ihresgleichen beobachtet. So warnt in *Profundo carmesí* Frau Silbermann, eine anarchistische Jüdin, ihre Freundin Irène Fallardo, eine glühende Protestantin, vor deren Besuchern und späteren Mördern Coral

Fabre und Nicolas Esterelle. Aber Irène hört nicht auf Frau Silbermann. Wenige Augenblicke später erscheint Frau Silbermann im Fensterrahmen und beobachtet das Mörderduo und sein Opfer, das nicht auf ihre Warnungen hören wollte. In anderen Filmen verdoppelt sich das Leben der Protagonisten, z. B. sieht man einen realen Liebesakt (innerhalb der fiktiven filmischen Realität) gleichzeitig im Fernsehen reproduziert oder aber ein Sprecher kommentiert aus dem Off das Schicksal eines Helden, das sich gerade auf der Leinwand vollzieht. In *Asi es la vida* (2000), inspiriert von Senecas *Medea*, erscheint der Chor als banales Vokalquartett im Fernsehen. So wie den Protagonisten dieser Filme keine Alterität gegenübergestellt wird, bleibt die Herkunft des Lichts verborgen. Der Kritiker Philippe Azoury schreibt über *Keine Post für den Oberst*: «Das Licht erreicht die Filme von Arturo Ripstein nicht mehr. Genauer gesagt scheint es nicht mehr über die Schwelle einer Kunst eindringen zu dürfen, die immer gelähmter, erdrückender wird und auf die Katastrophe hin zugespitzt ist. Die Liste der Schiffsbrüche in seinem neuen Film (*Keine Post für den Oberst*) ist lang und reicht von Altersschwäche bis zur Verzweiflung. Der Film wirkt so wie ein Vorgeschmack der Hölle ...»³

In der religiösen Ikonografie kommt das Licht von Gott. Bei Ripstein weiß man nicht, woher das Licht kommt: Aus dem Inneren eines dunklen Raumes, einer Dunkelheit, die von dem fahlen Lampenlicht des Cafés Ophelia in *La virgen de la lujuria* (2002) verseucht wird, oder aus dem Feuer unten im Wohnhaus, aus dem Julia (*Medea*) in *Asi es la vida* vertrieben werden wird, ohne dass man den «Grund» für dieses Feuer erfahren würde. Diese Filme spielen in einer Welt, wo kein Anderer des Gesetzes eingreift. Kein Panzer, der Julia/Medea gen Himmel brächte. Ripstein denunziert nicht die Tatsache, dass der Vater an Macht verloren hat. Und der Vater, der seine Tochter Raquel mit Nicolas, dem Mann von Julia (*Medea*), verheiratet wird, ist der Gewaltige eines Wohnviertels, also eher ein schäbiger kleiner Hausbesitzer als ein Agamemnon. Das diffuse Licht aus schwer lokalisierbaren Brennpunkten passt gut zu einer Gesellschaft ohne Stadt, zu Machtstrukturen ohne Gesetz. Aber Ripstein geht in seiner Bestandsaufnahme noch weiter. Seine Kunst will nicht anklagen. Er stellt vielmehr die Frage, wie Menschen in Konstellationen reagieren, in denen die Macht auf Symbole verzichtet. Wie verläuft ihr Leben in diesem chaotischen Zustand, in den sie hineingestellt wurden? Um mit Patrice Chereau zu sprechen: «Ich möchte wissen,

wie die Menschen leben.» Diese einfache Frage über das Leben ist auch der Motor der Kunst des mexikanischen Regisseurs.

2. Die Lust zu verlieren in *Il imperion de la fortuna* (1985)

Dionisio Pinzon ist in seinem Dorf der Marktschreier, der kleine Feste ankündigt wie z. B. die baldige Ankunft des Jahrmakts. Mit seinem «Goldhahn» Blondy gewinnt er mehrere Hahnenkämpfe und verdient so ein wenig Geld. Lorenzo Benavides, ein begüterter Betrüger, wird auf ihn aufmerksam und will ihn für seine Zwecke einbinden. Er bedient sich der La Caponera, einer Jahrmaktsängerin, damit Dionisio ihm in die Falle geht. Nichts erscheint leichter als das, Dionisio ist schon seit gewisser Zeit ihrem verführerischen Charme erlegen. Sie redet ihm zu, das Angebot von Benavides anzunehmen. Er soll bei Hahnenkämpfen die Hähne in die Arena setzen und bei dieser Gelegenheit denjenigen Hähnen heimlich die Rippen brechen, gegen die Benavides und seine Helfershelfer wetten wollen. Auf diese Weise hatte auch Blondy schließlich sein Leben verloren. La Caponera gelingt es also, den naiven Dionisio Pinzon zur Beteiligung an den illegalen Machenschaften des dominanten Benavides bei den Hahnenkämpfen zu überreden. Aber nachdem sie ihr Ziel erreicht hat, beginnt sie emotional zu schwanken, weil sie sich plötzlich zu Dionisio hingezogen fühlt. Im Weiteren sieht man in einer Szene, in der sie gerade in einem Restaurant zusammen mit Benavides und Dionisio sitzt, ihr Bild im Spiegel, aber nicht als Ganzes, sondern wie zersprungen bzw. verschachtelt wie in den Bildern der Kubisten.

Dionisio macht trotz seiner grundsätzlich ehrlichen Art bei Benavides unehrlichem Spiel mit. Von seinem «Gehalt» kann er sogar einen ansehnlichen Sarg für seine Mutter kaufen. Benavides hat noch andere Pläne für Dionisio. Hier erfolgt in der Filmhandlung ein bemerkenswerter Umschlag. Der Zuschauer würde wohl erwarten, dass Benavides und La Caponera weiterhin die zweifelhaften Talente ihres Schülers für sich ausnutzen. Es kommt aber ganz anders. Benavides lädt Dionisio in seine weitläufige Villa ein, eine ehemalige Schule für Kinder aus reichen Elternhäusern, in der er mit La Caponera lebt. Er bringt ihm dort das Kartenspielen bei, und Dionisio darf sogar mit Benavides und dessen Freunden spielen. Schon vor dieser dramaturgischen Wende fühlte er sich durch La Caponera sexuell angezogen.

Sie verlässt Benavides und bekommt von Dionisio ein Kind. Der Kartenspielnovize lernt schnell und schlägt in einem Spiel seinen Meister, sodass dieser sein Haus verliert. Dionisio lebt von nun an mit La Caponera und ihrer gemeinsamen kleinen Tochter in dem weitläufigen Haus, das zu einer Attraktion für andere Kartenspieler der Stadt wird, und gewinnt ein Vermögen. La Caponera, die sich schon länger in diesem Haus eingesperrt fühlte, flieht schließlich mit ihrer Tochter und will sich wieder den Musikern, mit denen sie ursprünglich in die Stadt gelangt war, anschließen. Dionisio gewinnt sie zwar noch zurück, verliert aber seinerseits beim Spielen die Villa. La Caponera stirbt und ihre Tochter muss sich letztendlich als Prostituierte verkaufen. Der Kunstgriff des Films besteht nicht nur in den unerwarteten Handlungsumschwüngen, sondern auch darin, dass uns Ripstein die Abgründe im Leben der Figuren erahnen lässt. Man würde erwarten, dass sie sich von Gewinnsucht leiten lassen, aber stattdessen gleiten sie oft unter das Minimalniveau der Homöostase, dem Gleichgewicht, das das Freud'sche Lustprinzip charakterisiert. Das Lustprinzip schlägt nach Freud, der sich auf Sabina Spielrein bezieht, ins Nirvanaprinzip um, wenn die zum Leben notwendige Spannung auf ein Minimum sinkt. Die Protagonisten hätten sich weiterhin mit ihren getürkten Hahnenkämpfen und Kartenspieltricks bereichern können. Stattdessen arbeiten sie alle aktiv auf ihren finanziellen Ruin hin, ja sogar auf ihren eigenen Tod. Man könnte sagen, dass Ripstein ein neues Kapitel von «Jenseits des Lustprinzips» geschrieben hat.

3. Die verweigerte Trauer

Keine Post für den Oberst (nach Gabriel Garcia Marquez, 1999)

Es gibt gewisse Missverhältnisse in der Erzählung von Garcia Marquez, aus der Ripstein einen ergreifenden Film gemacht hat. Vielleicht haben ihn gerade diese Ungereimtheiten interessiert? Der Oberst erwartet einen Brief und wird jeden Freitag auf der Post vorstellig. Aber der Brief kommt nie an. In diesem Brief soll die Pensionsbewilligung sein, die man ihm vor 30 Jahren für seinen Militärdienst versprochen hatte.

«Der Beamte hob nicht den Kopf. – Nichts für den Oberst, sagte er. Der Oberst fühlte sich beschämt. – Ich habe nichts erwartet, log er. Wandte dem Arzt einen vollkommen kindlichen Blick zu. – Ich habe niemand, der mir schreibt.»⁴

Er ist zusammen mit seiner aus Madrid stammenden Frau Dona Lola, die an Asthma und Unterernährung leidet, dazu verdammt, zu verhungern. Was beide aber wirklich quält, sind die Schuldgefühle am Tod ihres Sohns Augustin. Dieser wurde angeblich bei einem Streit während eines Hahnenkampfes getötet, was der Vater aber bestreitet. Er bekundet vielmehr, sein Sohn sei politisch aktiv gewesen und «in einer Hahnenkampf-Arena ermordet worden, als er politische Flugzettel verteilt hatte». Der Mutter gelingt es nicht, ihre Trauer zu bewältigen. «Wir sind Waisen unseres Sohnes»⁵, sagt sie in Marquez' Roman. Der Vater hat von seinem Sohn einen Kampfhahn «geerbt», ein Erbe, das ihm den Freunden seines Sohnes zufolge nicht zustehe. Zum großen Leidwesen seiner Frau verwöhnt er das Tier sehr. Sie wirft ihm vor, die Beschäftigung mit dem Hahn würde die Erinnerung an den Sohn ersetzen. Der Hahn wird eine Schlüsselstellung in ihrem Überlebenskampf einnehmen. Um die Beerdigung seines Sohnes bezahlen zu können, musste der Oberst eine Hypothek auf sein Haus aufnehmen und jetzt steht er kurz vor der Zwangsäumung. Als der Oberst einmal nicht da ist, stirbt der Hahn fast in den Händen seiner Frau Dona Lola, erholt sich aber schnell wieder von seinen Beschwerden. Dona Lola fleht nunmehr ihren Mann an, ihn endlich zu verkaufen. Er bietet den Hahn Don Sabas an, seinem Compadre, einem ehemaligen Kriegskameraden, der genauso wohlhabend wie undurchsichtig ist, mit der Absicht, ihn später zurückzukaufen. Der Oberst möchte ihn jedoch erst nach einem letzten, möglichst gewonnenen Kampf zum bestmöglichen Preis verkaufen. Dieser Kampf soll aber erst in 48 Tagen stattfinden. «Was sollen wir solange essen?», jammert seine Frau verzweifelt. «Scheiße», antwortet er, und mit diesen Worten endet der Film.

Wie so oft setzt Ripstein auch hier die Kamera wie ein Skalpell ein, das direkt ins Fleisch schneidet. Die Erzählung folgt dem Rhythmus des Titels, dem ewigen Refrain des jeden Freitag vergeblich unternommenen Gangs zum Postamt, eine Wiederholung, welche die Trauer um den Sohn verdeckt. Diese Wiederholung ist von einer beinahe monströsen Disproportion in der erzählerischen Ökonomie. Die Tragödie des Sohns wird dadurch in den Hintergrund geschoben, um am Ende des Films wieder in den Mittelpunkt der Szene zu rücken. Dona Lola bemerkt an einer Stelle des Films ganz richtig, dass die Eltern, besonders der Vater, zu Waisenkindern des Toten geworden sind, um den sie eigentlich trauern sollten. Was uns erzählt wird, ist die Unmöglichkeit der Eltern, eine solche Tragödie zu überleben. Der Oberst

will seinen Sohn rächen, aber damit diese Rache gelingen kann, muss er sich weigern, den Hahn zu verkaufen, und opfert so sein Leben und das seiner Frau. Er gibt vor, an einen gewinnbringenden Sieg des Hahns beim nächsten Kampf zu glauben, was auch ein posthumer Triumph Augustins wäre. In Wirklichkeit weiß er wohl, dass weder er noch seine Frau diesen glücklichen Ausgang erleben werden. Um die Beerdigung ihres Sohns bezahlen zu können, müssen sie ihr Haus aufgeben und können dann nicht mal das Ende ihrer Trauer erleben. Der Hahn überlebt.

4. Hermetik der Phantasmen

Das Leben ist kein Traum, aber ein Subjekt kann in seinen Phantasmen eingeschlossen bleiben. Ripstein zeigt uns dies in *La virgen de la lujuria* (2002), einem Film nach einer Erzählung von Max Aub. Die Handlung spielt in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts in Vera Cruz und verbindet zwei unerfüllte Liebesgeschichten mit dem Traum von der Revolution. Der Kellner Nacho verliebt sich in die schöne Lola, eine opiumabhängige Prostituierte, die wiederum Gardenia Wilson liebt, einen maskierten Catcher. «Ein queer!», spottet Nacho. «So wie er hat mich noch nie einer gefickt», erwidert sie ihm. Gardenia hat einmal mit Lola geschlafen, weist sie aber jetzt zurück, weil er weiß, dass sie etwas gestört ist. Sie selbst erniedrigt Nacho immer wieder, der aus Liebe allen ihren Launen nachgibt. Der dunkelhäutige Nacho arbeitet im Café Ofélia von Don Lazaro, der ihm gegenüber einen offenen Rassismus an den Tag legt und damit droht, die aus dem Ausland stammende Lola bei der Einwanderungsbehörde anzuzeigen. Unter seinen Stammgästen sind viele Republikanische Spanier. Die Anarchisten rufen dazu auf, Franco zu ermorden. Von der Idee des Tyrannenmordes zeigt sich auch Lola fasziniert, so dass schließlich Nacho, der sich grundsätzlich mit Lolas identifiziert, beschließt, den Caudillo zu ermorden. Er entkommt aber niemals den Trugbildern des Begehrens des Anderen. Nachdem Lola aus einem chinesischen Bordell zurückgekehrt ist, in dem sie Drogen konsumiert hat, versucht sie ein letztes Mal vergeblich Gardenia Wilson zu verführen, bevor dieser nach Hollywood abreist.

Die Handlung des Films ist auf einen Schauplatz begrenzt, eine Art Geschäftsgalerie, aus der keine der Figuren je ins Tageslicht hinaustritt.

Sein Atrium ist das Café Ofélia, verbunden durch ihre jeweils unglücklichen Liebesgeschichten. Man erkennt kaum die Calle del 57 der mexikanischen Hauptstadt wieder, die den Arbeitsort von Nacho in der Novelle *La Véritable Histoire de la mort de Francisco Franco* von Max Aub darstellt.⁶ Alle Handlungsorte liegen im Labyrinth des Ripstein'schen Films nah beieinander: die Werkstatt von Raquel, der Vertrauten von Nacho; Nachos Zimmer, in dem er Lola beherbergt; die Quartiere der Einwanderer; der Boxring, in dem der maskierte Gardenia Wilson auftritt und Nacho sich einsam als siegreicher Catcher phantasiert. Sogar das in grünes Licht getauchte chinesische Bordell, in das Lola flüchtet, nachdem ihr die Drogen ausgegangen sind, scheint zu diesem unterirdischen Labyrinth zu gehören. Die Szenen spielen in der Hölle. «Armer Teufel, du bist jetzt in meiner Hölle», ruft Lola Nacho zu.

Die Handlung von *La virgen de la lujuria* scheint einer klassischen Struktur zu folgen: Nacho liebt Lola, Lola liebt Gardenia Wilson, der aber Lola nicht liebt. Aber es ist alles viel komplizierter. Lola und Nacho haben nur eine Gemeinsamkeit, ihre schwankende Identität. Lola erzählt, sie habe bei der Revolution in Russland mitgemacht, sei Zirkusreiterin gewesen, sie gibt vor, in Deutschland und Bilbao gelebt zu haben, etc. Nacho nennt sich Ignacio Jurado, der Mikado, und klagt darüber, dass er von den Weißen diskriminiert werde. Er ist Fetischist, Masochist, sammelt Pornofotos, ist sich seiner Männlichkeit aber sehr unsicher. Wenn er ganz verzweifelt ist, kommt es vor, dass er sich selbst beschimpft oder einen Fotografen auffordert, ihn zu ohrfeigen.

Lola liebt Nacho nicht, fordert aber von ihm, ihr alles zu geben, worum sie ihn bittet. Und als er einwilligt, erwidert sie: «Jetzt bist du in die Falle gegangen [...] das Leben ist eine Hure und wird gefickt.» Sie warnt ihn: «Du wirst mich nie berühren, nicht einmal küssen.» Einmal tanzt sie zwei Minuten mit ihm, das ist die einzige Ausnahme. Aber er darf ihre Füße lecken und wird so zu ihrem Sklaven. So grausam sie auch zu Nacho ist, wenn sie den geliebten Catcher trifft, was selten genug passiert, wird sie ganz devot. Die beiden Beziehungen sind allerdings nicht symmetrisch. Nachos dramatische Liebe für Lola steht im Mittelpunkt der Filmhandlung, während die Liebe Lolas für Gardenia Wilson nur durch einige Sätze und sehnsuchtsvolle Gesten angedeutet wird. Zu Beginn des Films will sie schon für Gardenia sterben. Sie möchte ihr Gesicht verändern und Bette

Davis ähnlich sehen ..., aber die realistische Schneiderin Raquel gibt ihr zu verstehen, dass sie keine Chance habe, je wie der amerikanische Star auszusehen: «Du und ich, wir gehören zu den *Losern*.» Die beiden Lieben bleiben phantasmatisch, aber das Phantasma von Nacho nimmt eine perverse Form an, er schwankt nämlich zwischen Fetischismus und Masochismus, der durch die Brutalität der verzweiferten Lola noch verstärkt wird. Er wird fetischistisch, wenn er Lolas Zurückweisungen nicht mehr erträgt. Er sucht dann einen Handschuh der Prostituierten, taucht ihn in eine Tasse Kaffee und trinkt aus eben diesem Handschuh. Manchmal kommt es auch vor, dass er dabei versucht, sich weiblich zu inszenieren, indem er z. B. sein T-Shirt hochrollt, als trage er einen Büstenhalter. Wenn Lola es ihrerseits nicht mehr aushält, von Gardernia frustriert zu werden, darf Nacho ihre Füße lecken.

Die beiden Protagonisten sind in einem dritten Phantasma eingeschlossen. Einige republikanische Immigranten fordern lärmend den «Tod Francos», und Lola und Nacho fühlen sich angesprochen. Lola hat schon ihre revolutionäre Vergangenheit erfunden. Nacho glaubt, er müsse ein Attentat gegen Franco begehen; eine solche Tat wäre ein Geschenk für Lola, und er erhofft sich so, in ihrer Achtung zu steigen.

Ein aus Deutschland eingewanderner Fotograf organisiert eine Veranstaltung, und in diesem Rahmen begeht Nacho, der seine Haut gebleicht hat, das Attentat, indem er ins Auge eines Bildes von Franco schießt. Danach widmet er sich wieder seiner Arbeit als Kellner. Die letzte Einstellung des Films ist eine Vision in schwarz-weiß: Lola erscheint vor Nacho in blendendem Licht und wird seine sexuelle Sklavin. Jetzt leckt sie ihm die Füße.

Die Besucher des Cafés Ofelia und der angrenzenden Geschäfte bewegen sich in einem «huis clos» und sind darin auf ähnliche Weise eingesperrt wie die beiden Protagonisten in ihren jeweiligen Phantasmen und in der Illusion, bald einen heroischen Akt zu begehen, von dem Nacho vergeblich die Erfüllung seiner Liebe erwartet. Das System der Phantasmen ist stärker als alle Vernunft. Es gelingt weder dem käuflichen Kaffeehausbesitzer Don Lazaro noch dem unbestechlichen Raquel, Nacho von Lola loszureißen, weil er sie so unendlich begehrt. Der ergreifendste Moment dieser dramatischen Liebe zwischen Lola und Nacho ereignet sich vielleicht in dem chinesischen Bordell, als er sie sucht, aber nicht findet, und sie ihn im Opiumrausch anschaut, ohne ihn wahrzunehmen.⁷

5. Ein Mord aus verstörter Männlichkeit

Ripsteins Film *La perdicion de los hombres* (2000) beginnt mit einem Hinterhalt. Zwei Männer, ein junger und ein älterer, warten auf ihr Opfer, das sich, eine Schubkarre vor sich herschiebend, nähert. Die Szene, die extrem gewaltsam enden wird, scheint auf gewisse Stummfilme von Chaplin und von Keaton anzuspielden: staubiger Weg, verlassen, Gestrüpp, hinter dem sich die beiden Kumpel wie Strauchdiebe verbergen ... Nun wird der Mann mit der Schubkarre brutal ermordet, zu Tode gebracht mit einem Stein auf den Kopf, der Jüngere kann nicht aufhören, den am Boden liegenden Körper noch mit Fußritten zu traktieren. Dann legen die beiden Mörder den Toten in die Schubkarre und fahren ihn zu seinem Haus. Die Szene ist umso unerträglicher, als es ihr nicht an Komik mangelt: Die Leiche in der Karre erinnert unvermeidlich an eine Slapstickszene, und als der Jüngere das Opfer mit dessen Schaufel begraben will, untersagt sein Kompagnon ihm dies, als sie schon im Haus des Toten sind, mit dem Argument, dass man nicht jemanden mit seinen eigenen Sachen begrabe – ein Verbot, dass sie weder daran hindert, den Toten zu bestehlen, noch, die drei ärmlichen Küchlein zu essen, die sie bei ihm finden. Es handelt sich nicht einfach um einen Raubmord, weil die Mörder ihr Opfer gut kennen, über ihn sprechen und ihre ihm gegenüber empfundene Verachtung zum Ausdruck bringen. Man glaubt zu verstehen, dass der brutale junge Mann mit ihm verwandt ist. Nachdem die beiden Mörder in Anwesenheit des Getöteten einen makaberen Totentanz aufgeführt haben, und der junge Mann das Lied *La perdicion de los hombres* angestimmt hat, kommt ihm die Idee, dem Toten die fast neuen Schuhe ausziehen: Dieses Fetischobjekt wird sich als entscheidend für das begangene Verbrechen herausstellen.

Die Filmhandlung wird in einer Polizeistation fortgesetzt, in welcher der Ermordete aufgebahrt liegt. Seine Frau und seine Tochter streiten sich, die Frau wendet sich an den Toten und wirft ihm seine Untreue und seine Verschwendungssucht vor. Auftritt ihrer Rivalin, der Geliebten des Toten, mit dem sie einen Sohn gezeugt hat. Die beiden Frauen streiten sich um die Leiche und es kommt zu Handgreiflichkeiten, bis die Geliebte nachgibt, weil sie die Begräbniskosten nicht übernehmen will. Beide Rivalinnen werfen dem Toten vor, sie finanziell vernachlässigt zu haben. Die Ehefrau verlässt schließlich die Polizeistation mit ihrer Tochter und dem Toten, wieder auf

der Schubkarre, dieses Mal vom jungen Mörder geschoben, den der Kommissar zu dieser Aufgabe bestimmt hat und der möglicherweise der Sohn der Geliebten des Toten ist. Als die Ehefrau mit dem jungen Mann bei sich zu Hause angekommen ist, schlägt diese ihm mit einem Basketballschläger auf die Füße und verlangt vom Verletzten, dass er ihr die Füße lecke und ihr die gestohlenen Schuhe des Toten zurückgebe. Dann wirft sie ihn raus.

Der Film endet in einem Flashback, einer Episode vor dem Mord, die entscheidend für das Verständnis der Handlung ist. Das Opfer hatte sich tatsächlich seinen Frauen und Kindern gegenüber schlecht verhalten. Der Handlungsknoten löst sich auf dem Baseballplatz, auf dem der Mann seine beiden künftigen Mörder trifft, die seine Mannschaftskameraden sind. Sie verlangen von ihm, dass er seine gute Form im Baseballspiel beweise. Aber er macht sich lächerlich. Die beiden Kameraden nehmen ihm nicht nur seine schlechte sportliche Leistung übel: Der entscheidende Punkt ist, dass er mit ihrem Geld, statt Sportschuhe für das Spiel zu kaufen, lieber ein paar Schlangenlederschuhe für sich erworben hat. Er erleidet eine Niederlage, aber als er allein auf dem Platz ist, phantasiert er sich als Sieger. Seine beiden Mannschaftskameraden, wütend über sein Versagen, wollen es ihm heimzahlen und töten ihn. Wenn auch die unmittelbare Ursache des Mordes der Fetischismus schlecht gewählter Schuhe ist, ist doch der eigentliche Grund eine abwegige Idee von Männlichkeit. Der Mann hat provoziert, als er mit seinen feinen Schuhen das Baseballterrain betrat, und so die Regeln männlicher Sportlichkeit verletzt, aber er hat zugleich einen gewissen Erfolg bei den Frauen, was nicht gut zum Bild des Schwächlings passt, das er den Mitspielern präsentiert. Er zahlt mit dem Leben nicht nur für die Rücksichtslosigkeit gegenüber seinen beiden Familien, sondern auch für den Widerspruch zwischen seiner Existenz als Frauenheld und seinen sportlichen Niederlagen, ein Widerspruch, der nicht zum männlichen Ideal seiner Mörder passt.

6. Schluss

Ripsteins Immanenz stellt nicht allein einen Bruch mit einem transzendental inspirierten Kino dar, sondern zeichnet sich dadurch aus, dass uns Subjekte oder sogar Gesellschaften gezeigt werden, die sich ohne einen Anderen entwickeln, der das Gesetz ausspräche. Niemand urteilt über das Schicksal

der Protagonisten seiner Filme. *Profundo carmesí* (1966), ein Remake von *Honeymoon Killers* von Leonard Kastle (1996) ist dafür ein Paradigma. Corale Fabre und Nicolas Estrelle, ein Serienmörderpaar, bekommen nicht einmal das Recht auf einen Prozess zugebilligt und werden sofort von den Polizisten hingerichtet, die sie festgenommen haben. In einer ganz anderen Perspektive verurteilt Ripstein das Mörderpaar nicht, sondern erklärt ihre Taten damit, dass sie von leidenschaftlicher Liebe ergriffen waren. Nicolas Esterelle sagt dies selbst, bevor er sich der Polizei ergibt: Sie mussten alleinstehende Frauen töten, damit zwischen ihnen eine sexuelle Beziehung bestehe. Ripsteins Filme sind wie das von Freud entdeckte Unbewusste, das gleichfalls nicht urteilt, sondern arbeitet. Der mexikanische Regisseur nutzt die «stechende Sonde der Kamera» für die «Chirurgie des Menschentiers».

Aus dem Französischen von Beate Löber.

Franz Kaltenbeck arbeitet als Psychoanalytiker in Lille und Paris sowie beim Service Médico-Psychologique Régional (SMPR) der Haftanstalt Sequedin, Centre Hospitalier Régional Universitaire in Lille. Er lehrt Theorie und Klinik der Psychoanalyse in Paris und Lille im Rahmen von *Savoirs et clinique*, einer Assoziation für Weiterbildung in Psychoanalyse, sowie im Seminar *Psychanalyse et criminologie* der SMPR in Lille. Er ist Chefredakteur von «Savoirs et clinique-Revue de psychanalyse» und Autor zahlreicher Arbeiten zur Psychoanalyse und Literatur. Er ist der Verfasser der Bücher «Reinhard Priessnitz. Der stille Rebell. Aufsätze zu seinem Werk» (2006) und «Lesen mit Lacan» (2013). Das Buch «Sigmund Freud. Immer noch Unbegehagen in der Kultur?» (2009) ist unter seiner Leitung erschienen.

Anmerkungen

- 1 Lacan, J. (1958-1959) *Le désir et son interprétation*, 353.
- 2 In einer Hommage für Arturo Ripstein auf dem Internationalen Filmfestival in La Rochelle.
- 3 Azoury, Philippe (1999) *Les Inrocks*, 2. Juni.
- 4 Marquez, G. (1976) *Der Oberst hat niemand, der ihm schreibt*, aus dem Spanischen von Curt Meyer-Clason, 24.
- 5 *Ibid.*, 22.
- 6 Aub, M. (2003) *La Véritable Histoire de la mort de Francisco Franco*. Paris, 10.
- 7 *La Virgen de la lujuria* ist aus mehreren Gründen eine sehr freie Verfilmung von Max Aubs Nouvelle *La Véritable Histoire de la mort de Francisco Franco*, die

1960 erschienen ist. In der Geschichte, die Max Aub erzählt, tötet Ignacio Jurado Martinez, den alle Nacho nennen, Franco wirklich, und zwar am 19. Juli 1959 in Madrid. Allerdings begeht er das Attentat nicht aus einem politischen Motiv. Er hat ein ganz anderes. Er erhofft sich davon eine Befreiung, und zwar sollen die spanischen Einwanderer, die ihre Zeit in «seinem» Café verbringen, nach Hause zurückkehren. Dann müsste er endlich nicht mehr ihren lauten Gesprächen zuhören und ihrer Art, das c auszusprechen, mit der sie «buchstäblich die Luft zerschneiden», eine Tortur, die sein Magengeschwür verursacht haben soll. Aber weit gefehlt. Als er von seiner Reise durch Europa zurückkommt, muss er feststellen, dass einige der Einwanderer immer noch sein Café belagern und dass sogar noch neue hinzugekommen sind, nämlich die, die aufgrund seines Attentats Spanien verlassen mussten. Ein literarisches Motiv eben, lächerlich würde man sagen, wenn es nicht all diese Verrückten gäbe, die Stimmen oder Geräusche in ihrem Kopf haben und sie loswerden wollen, indem sie jemanden töten. Der Nacho in Ripsteins Film versucht zwar einen revolutionären Gestus an den Tag zu legen, er entscheidet sich letztendlich, das Attentat gegen Caudillo zu begehen, um das Herz der geliebten Frau zu gewinnen. Aber er kann sich die Reise nach Madrid sparen, weil er die Wirklichkeit mit der politischen Fata Morgana der Verschwörung auf der Bühne verwechselt, wo er Franco ins Auge schießt. Aber der größte Unterschied zwischen dem Nacho der Novelle und dem des Films ist, dass der erste sich nicht für Frauen interessiert, obwohl der Novelle zufolge «es viele Nutten in dem Viertel gab». Aus dem einfachen Grunde, dass er aus Mangel an männlichem Begehren niemals ein Liebesleben hatte: «Geschlechtsneutral geboren, hatte er es (sein Zwittertum) es auf sich genommen.» Max Aub arbeitete mit Luis Buñuel am Drehbuch von *Los Olvidados* (1950), kommt aber im Vorspann des Films nicht vor. Vielleicht könnte Ripstein dank Buñuel den Text von Max Aub gelesen haben. Ist der Regisseur von *La virgen de la lujuria* vorgegangen wie der Zeus des Aristophanes im Bankett des Platon, indem er den Hermaphroditen Ignacio Juado Martinez, den Helden der Erzählung, in zwei Teile teilte, um daraus ein Paar zu machen, eine Frau, Lola, und einen Mann, Nacho, die sich aber nicht lieben können?

Das Objekt der Psychoanalyse Teil II: Das skopische Phantasma

Ein Kommentar

In Lacans Seminar «Das Objekt der Psychoanalyse» geht es weniger darum, zu belegen, ob die Psychoanalyse eine Wissenschaft ist oder nicht, als klarzustellen, inwiefern die Psychoanalyse, «Tochter der Wissenschaft» und in das Feld der Wissenschaft eingeschrieben, Letztere darin und von dem ausgehend befragt, was sie verwirft: das Subjekt und die Wahrheit als Ursache.

Dies sind die beiden wesentlichen Fragen, die im Seminar dieses Jahres aufgegriffen werden. Sie sind selbstverständlich nicht neu für Lacan, aber sie kommen hier zu einem Abschluss, welcher der Vollendung seiner Theorie des Begehrens entspricht.

Während der Sitzung vom 4. März seines Seminars *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, hatte Lacan das Objekt (a) genau als das bestimmt, was sich jeder Bestimmbarkeit entzieht: «Das Objekt (a) ist etwas, wovon sich das Subjekt, um sich zu konstituieren, als einem Organ getrennt hat. Dies symbolisiert den Mangel, das heißt den Phallus, nicht als solchen, sondern insofern er den <Fehl> schafft.»¹ Lacan hatte bereits hervorgehoben, dass (a) als das auftritt, was nach vier Modalitäten des Objektverlustes in der Beziehung des Subjekts zum Anderen auf dem Spiel steht. Es geht um vier Modalitäten der körperlichen Einschreibung, die er paarweise auf der Seite des Anspruchs oder der des Begehrens gegenübergestellt hatte: Brust und Kot bilden dabei jeweils die Objekte des Anspruchs, der an den Anderen gestellt wird, und des Anspruchs, der vom Anderen kommt. Der Blick und die Stimme werden dabei als Objekte des Begehrens aufgefasst, das an den Anderen gerichtet wird, und des Begehrens, das vom Anderen ausgeht.

Diese Polarisierung, auf die Lacan immer wieder zurückkommt, kann hinterfragt werden. Selbst wenn der Gegensatz von Anspruch und Begehren², dessen Realität und grundlegende Wirkung Lacan unentwegt hervorgehoben hat, leicht einzusehen ist, stellt sich die Frage, ob die Differenzierung

genauso stichhaltig ist, was die Objekte betrifft, die jeweils daran gebunden sind. Ist der Blick zum Beispiel bloß Objekt des Begehrens, oder kann er nicht auch als Objekt des Anspruchs aufgefasst werden? Wie wäre denn die Hinwendung des Infans vor seinem Spiegelbild zu seiner Mutter zu verstehen? Es geht um eine Bewegung, bei der nicht nur der Blick der Mutter verlangt³ wird, sondern er wird vielmehr im und durch den Blick des Kindes in einem Appell nach Anerkennung verlangt. Gleichermaßen stellt sich die Frage, wie es denkbar ist, dass die Brust als erotisches Objekt zum Bereich des Anspruchs gehört und vom Bereich des Begehrens ausgegrenzt wäre. Im Versuch, diese Fragen zu beantworten, und um zu begreifen, weshalb Lacan in diesem Seminar über das Objekt erneut die Unterscheidung zwischen den Objekten des Anspruchs und den Objekten des Begehrens bekräftigt, befassen wir uns vorerst mit der Problematik des oralen Objekts.

In Lacans Konzeptualisierung ist die Brust als erotisches Objekt nicht das Objekt (a), Ursache des Begehrens, selbst wenn sie (a) eine Form und eine Bestimmung gibt. Damit die Brust Objekt des Begehrens wird, muss man tatsächlich einräumen, dass zwei Schritte erforderlich sind: Dieses Objekt muss phallisiert werden – die Sexualisierung der Brust als Stück des Körpers des Anderen, wobei die väterliche Metapher ins Spiel kommt – und der Verlust der Brust als Objekt des Bedürfnisses muss sich einschreiben und im Unbewussten des Kindes symbolisiert werden können. A contrario zeigt die klinische Arbeit mit Kindern, was geschieht, wenn dieser symbolische Verlust nicht stattfindet: die Schwierigkeiten, ja sogar die Unmöglichkeit, die Organe des Mund-Rachen-Bereichs zu benutzen, um sich das Sprechen anzueignen, wobei sich die Bindung an den Anderen namentlich auf Beißen und Begierde des Blicks reduziert. Man kann sagen, dass sich für diese Kinder die Brust nicht vom Mund getrennt hat, und dass dieser im artikulierten Sprechen, Ort der Subjektivierung, nicht funktionieren kann. Der Mund existiert genauso wenig wie die Brust. Eben dieser Verlust macht es möglich, dass die Brust als Objekt (a) funktionieren kann, und entspricht dem, was Freud als Erogenität bezeichnete.⁴

Allgemeiner gesagt sind die Objekte des Anspruchs als die Objekte zu verstehen, um die es im artikulierten Anspruch geht, wodurch er mit dem Bereich des Bedürfnisses verknüpft wird, sofern dieses als erfüllbar betrachtet wird. Als solche bieten sie sich in den neurotischen Phantasmen

– beispielhaft im analen, oblativen⁵ Phantasma des Zwangsneurotikers – als imaginäre Objekte der als möglich erwarteten Befriedigung des Begehrens an: der narzisstischen Vervollständigung des Subjekts und des Anderen in einer illusorischen gegenseitigen Beschützung vor der Kastration. Sie dienen zu einem oft horrenden Preis dazu, die Teilung zu maskieren, auf die sich das Begehren des Anderen stützt.

So kann man sich vorstellen, dass sich in der Neurose die Objekte des Anspruchs dem Begehren widersetzen. Lacan hat bereits aufgezeigt, wie die alleinige Berücksichtigung dieser Objekte des Anspruchs die analytische Praxis auf Irrwege geführt hatte. Ihm erscheint jedoch die Unterscheidung des Anspruchs einerseits und des Begehrens andererseits noch notwendiger, sobald man den neurotischen Abwehrbereich überschreitet und sich fragt, worum es bei den von Freud als unheimlich bezeichneten Phänomenen und bei den Psychosen geht. Bei den Letzteren illustrieren die Halluzinationen und die Delirien mit aller Deutlichkeit die Vorherrschaft der Stimme und des Blicks.

Diese Objekte (a) zeigen sich hier ostentativ als nicht verloren, sind von einer unerträglichen Präsenz, wo hingegen die des Subjekts höchst problematisch ist. Der für die Konstituierung des narzisstischen Bildes jedes Subjekts so wesentliche Blick des Anderen muss in einem zweiten Schritt verloren gehen, andernfalls wird er dieses Bild unablässig verfolgen. Die Operation der Kastration des Blicks des Anderen konstituiert den Blick als Objekt (a). Sie trägt auch dazu bei, dass das Subjekt einen Blick hat. Jedoch, wenn auch Lacans Interesse für die Psychosen hier erkennbar ist, wird er im zweiten Teil des Seminars die Subjektivität des Blicks nicht von diesem Gesichtspunkt her hinterfragen, sondern indem er die Struktur dieser Subjektivität, also die des skopischen Phantasmas aufgreift.

Bevor wir die Hauptelemente einer Art von Beweisführung wieder aufnehmen, sei bemerkt, dass Lacan auf diese Weise zu einer neuen Etappe übergeht: Er begnügt sich nicht mehr damit, die Unterscheidung zwischen den Objekten (a) des Anspruchs einerseits und den Objekten (a) des Begehrens andererseits hervorzuheben, sondern liefert deren Grundlagen, indem er die Theorie des Objekts und damit verbunden die des geteilten Subjekts radikalisiert. Tatsächlich rückt Lacan die Analyse der Struktur des skopischen Phantasmas in seinem Innersten, die nicht reduzierbare Spaltung

des Subjekts und die Funktion, die dabei der Blick als fehlendes Objekt spielt, ins rechte Licht. Diese Objekte, Blick und Stimme, «sind mit der Spaltung des Subjekts gleichermaßen verwachsen und machen im Feld des Wahrgenommenen selbst den ausgelassenen Teil als eigentlich libidinösen präsent».

Die unumgängliche Berücksichtigung dieser nicht spekulären Präsenz des Objektmangels zieht, bemerkt er, zwei wichtige Konsequenzen nach sich. Einerseits verleiht sie der Theorie des Begehrens eine größere Konsistenz als der Bezug auf die klassisch so genannten prä-ödipalen Objekte. In diesem Sinne bringt er diese Theorie in diesem Seminar zur Vollendung, indem er mit der größten Strenge aufzeigt, inwiefern die Kastration im Inneren des Begehrens selbst eingeschrieben ist – jenseits aller Manifestationen, die er von der analytischen Klinik ausgehend hatte aufzeigen können. Rückwirkend macht diese vom Blick ausgehende Theoretisierung – er lässt die Frage der Stimme für später offen – klar, welchen Platz die anderen Versionen des Objekts (a) einnehmen. Im Bezug zur Kastration situieren sich die Objekte (a) des Anspruchs rückwirkend angesichts des Begehrens des Anderen, da die Frage des Begehrens sich immer jenseits des Anspruchs stellt. Von da aus erfasst man die Vergeblichkeit der neurotischen Position. Andererseits erfordern die Objekte (a) des Begehrens, um dem Begehren und dem Phantasma topologisch Rechnung zu tragen, eine komplexere Struktur als die des Torus, von der Lacan schon im Seminar «Die Identifizierung» gezeigt hatte, dass sie die der Umläufe sei, wo sich neurotische Ansprüche und Begehren vermengen. Diese Struktur sagt jedoch nichts über den Bezug zum Genießen aus.

Es ist zu bemerken, dass Lacan in den Sitzungen von Mai 1966 analog vorgeht wie bereits schon für den Bezug auf die Wissenschaft hinsichtlich der Wahrheit. Er deckt das wieder auf, was das Feld der Erscheinung und damit auch der Repräsentation verbirgt. Wie er das Symbolische durchlöcherte, so nun das Imaginäre, um dort wiederum dem Realen einen Platz zu geben. Um besser zu erfassen, was auf dem Spiel steht, greifen wir einige Elemente der Ausführungen Lacans wieder auf.

Er erinnert vorerst an bereits formulierte Thesen. Ihm zufolge ist die Struktur des sphärischen, metrisch homogenen dreidimensionalen Raums, der wie eine Kugel aufgebaut ist, schon in der Erkenntnistheorie seit Aristoteles präsent. Bei Descartes wird er zum Konzept der Ausdehnung, auf die

er den Körper reduziert. Dieser Vorrang des Sphärischen am Ursprung der Spiegelfunktion wird zum Prinzip der Erkenntnisrelation. Derjenige, der im Zentrum steht, sieht sich wie ein «Wunderwerk» in seiner Umwandlung reflektiert als Mikrokosmos, der dem Makrokosmos entspricht. Dieses Subjekt, welches Lacan als das sich selbst transparente der klassischen Konzeption⁶ erkennt, erweist sich strukturell als Täuschung. Die imaginäre Funktion unterstützt die narzisstische Identifizierung, wie sie auch all das unterstützt, was als Modell für die Kosmologie gedient hat und auch weiterhin für die Psychologie tut. Tatsächlich verewigt sie den doppelten Irrtum, auf dem sie beruht: den Irrtum des Trugbildes der spekulären Identifikation, aber auch der Verkennung dessen, was sich im Zentrum dieses Trugbildes befindet: der Blick als Objekt (a). Diese Verkennung bezieht sich auf das Reale, welches das Bild und das Trugbild stützt: (a) ist von der Ordnung des Realen».⁷

Es ist die Wahrheit dieser Täuschung, die Lacan von nun an zu entfalten versuchen wird.

Die psychoanalytische Erfahrung des skopischen Feldes stellt dieses Universum der Vorstellung radikal in Frage, und die Struktur des Subjekts, die sie ans Licht bringt, macht es unumgänglich, diese traditionelle Auffassung der Erkenntnis abzuschaffen. Lacan gemäß verkennt das klassische Universum der Vorstellung die komplexe Struktur des Verhältnisses der Vorstellung zum Objekt und die Zwischenstellung des Schirms im Sinne von Freuds Aussage, dass die Besetzung der Wahrnehmung vorausgeht. Was Lacan genauestens herausarbeitet, ist nicht das Wesen, sondern die Struktur und die Funktion dieses phantasmatischen Schirms, der sich zwischen das Subjekt und die Welt stellt. Der Schirm ist kein Objekt wie ein anderes. Es bildet sich etwas darauf ab, und diese Repräsentanz nimmt es logisch der Vorstellung vorweg. Das skopische Phantasma ist der Name dieses Schirms. Anders gesagt: Das, was jede traditionelle Auffassung der Vorstellung ihrem Wesen nach verkennt, ist die Schranke, die das Phantasma darstellt und die Komplexität des skopischen Feldes. Der Begriff der Vorstellung selbst verkennt den realen, unumgänglichen Charakter des Schirms, und er bleibt der Illusion von etwas jenseits der Vorstellung verhaftet, wo es doch nichts gibt.

Aufgabe der Psychoanalyse ist es, die Funktion dieses skopischen Feldes in der Struktur des Bezugs des Subjekts zum Anderen zu erhellen.⁸ Lacan folgend ist wesentlich, dass der Schirm strukturell nicht spiegelbildlich ist.

Will man sich diesen Schirm vorstellen, so kann man an eine Art unsichtbaren Schirm denken, auf dem dennoch⁹ schon von Anfang an etwas eingeschrieben ist. Auf Grund seines imaginären Schattens, ist er doch nur umrandet, wodurch das Loch des Objekts (a) als reales markiert wird. Wenn wir beim Erwachen nach einem Traum die Augen öffnen, ist das, was wir zuerst unmittelbar vor uns haben, dieser Schirm des Phantasmas, den man nicht sehen kann, auf welchen aber alle Vorstellungen geschrieben werden.

«Wenn es ein Phantasma gibt, dann im strengst möglichen Sinne als Einsatz eines Realen, welches die Wahrheit verdeckt.»¹⁰ Bisher war das Phantasma als ein imaginäres Gebilde bekannt, das das Reale verdeckt. Lacan führt uns dahin, diese Funktion des Phantasmas in der Ökonomie des Subjekts als der des Scheinwerferstandes auf der Theaterbühne analog zu erkennen. Es ist eine optische Täuschung.

Es stützt das Begehren in seiner illusorischen Funktion, ohne selbst illusorisch zu sein, es hat ein Gerüst: das Objekt (a) als reales.

Dieser nicht spiegelnde Schirm vor dem Realen hat Lacan veranlasst, zu sagen, dass wir die Augen öffnen, um weiter zu schlafen. Augen zu haben, um nichts zu sehen, ist also strukturell.

Er fragt sich, von welcher Natur denn diese Wahrheit sei, die gleichzeitig durch das Phantasma verdeckt und hervorgehoben wird. Dies betrifft die Frage des Genießens. Wenn das Phantasma also etwas Anderes als eine Illusion ist, die zu reduzieren wäre, um mit der «wahren Realität» übereinzustimmen, so deshalb, weil Letztere für Lacan das Reale des Genießens bezeichnet. Sie gehört zum Bereich des Unmöglichen und darum ist sie untersagt. In dieser Unmöglichkeit selbst liegt die Wahrheit. Für Lacan verwirklicht die Struktur des Phantasmas¹¹ als solche eine erste Abwehr gegen das Genießen, auf das sie gleichzeitig abzielt.

Was gibt es noch zu sagen über diese Struktur, die wir als unsichtbar bezeichnet haben? Lacan unternimmt wahrhaftig einen Kraftakt. In der Tat hat er diesen Schirm nicht nur als real – das heißt als unmöglich zu repräsentieren – aufgestellt, sondern er will darüber hinaus die Struktur dieses Realen herausarbeiten. Diese soll einerseits die Rolle des Blicks einbeziehen und andererseits das Auftauchen des geteilten Subjekts berücksichtigen.

In den Sitzungen von Ende März bis Mitte Mai 1966 ist Lacan also bestrebt, der «visuellen Struktur dieser topologischen Welt» Rechnung zu

tragen, einer Struktur der Umhüllung – und nicht einer unbegrenzten Ausdehnung des Phantasmas im skopischen Feld.

Um den klassischen Vorstellungen der Raumorganisation und deren Regeln bei seinen Zuhörern etwas entgegenzustellen, zögert Lacan nicht, von Anfang an zu unterstreichen, dass diese Welt weder die Welt der Optik noch die der visuellen Physiologie ist. Sie geht in dem Sinne voraus, als in ihr das Wahrnehmungsfeld nur in einer primären signifikanten Matrix funktioniert, die ihr sowohl ihre Objekte als auch ihr Subjekt zur Verfügung stellt. In der strukturellen Interpretation, die er in der Folge dem Gemälde von Velasquez' *Las Meninas* widmet, gewinnt diese Ausarbeitung ihre hervorragende Bedeutung.

Lacan nähert sich dem Problem von zwei Seiten. Einerseits greift er auf die Topologie zurück, andererseits benutzt er die Arbeiten über die Perspektive. Es versteht sich, dass eine andere topologische Struktur als die sphärische, punktförmige notwendig ist, um dieser subjektiven Welt des Sehens, des skopischen Phantasmas, gerecht zu werden. Außerdem, wie schon unterstrichen, «reicht der Torus nicht aus, um der Dialektik der Psychoanalyse gerecht zu werden.»¹² Seine Struktur sagt weder etwas über die Funktion des Objekts (a) im Phantasma und die Bestimmung der Spalte noch über seine Beziehung zum Phallus und zum Genießen aus.

Welches ist also die topologische Oberfläche, auf der, der psychoanalytischen Erfahrung entsprechend, ein Schnitt einerseits das Feld des geteilten Subjekts bestimmen wird, sowie das Subjekt der Wissenschaft es erfordert, und andererseits das Loch? Ein Loch, in dem ein bestimmter Objektmodus seinen Ursprung hat, Objekt als Ursache des Begehrens, dadurch, dass es fällt und im Feld der Wissenschaft nur in der Form ihrer Gesetze erscheint. Diese Struktur ist die Cross-Cap, die zur Mitra gemachte Kugel. Wie er es bereits in *Die Identifizierung* angegeben hatte, ist die Cross-Cap oder auch die projektive Ebene die topologische Struktur des Phantasmas S-Punze-(a), die man als «S abgeschnitten von (a)» lesen kann. Dabei sei betont, dass die Topologie der Oberfläche für Lacan keinen illustrativen oder metaphorischen Wert hat: Sie ist die Struktur als solche, das Resultat der Signifikantenkombinatorik.

Gleichzeitig und mit völliger Kohärenz¹³ interessiert sich Lacan für die Arbeiten der Theoretiker der Perspektive in der Renaissance und zieht daraus reichen Gewinn. Diese Ausrichtung kann zwar zunächst einen

Nichtspezialisten dieser Forschung verwirren: In der Linie der Thesen Panofskys¹⁴ unterstreicht Lacan, dass die Perspektive weder mit dem, was man sieht, noch mit dem Relief zu tun hat, im Gegensatz zu dem, was man sich oft vorstellt. Seine Lektüre des Phänomens ist jedoch die eines Analytikers und nicht eines Philosophen. Die Perspektive ist die Art, auf die sich der Maler in einer bestimmten Epoche als Subjekt in das Gemälde einbringt.

Für Lacan ist das skopische Phantasma «insofern es der Repräsentant jeder möglichen Repräsentation des Subjekts ist»¹⁵ dem Gemälde homolog. Das Phantasma ist der Prototyp des Gemäldes, jedoch haben beide dieselbe Struktur und dieselbe Funktion, Vorstellungsrepräsentanz zu sein, die sich auf das Reale öffnet und es gleichzeitig maskiert, indem sie jede dazukommende Vorstellung stützt. Da das Phantasma im Gegensatz zum Gemälde nicht gesehen werden kann, liefert die Analyse der Perspektive Lacan die Struktur des Phantasmas. Dem gilt das eigentliche Interesse Lacans bei dieser Forschung.

Ohne auf weitere Einzelheiten einzugehen, sei bemerkt, dass die Kunsttheoretiker in den klassischen gegenständlichen Gemälden zwei Kardinalpunkte unterscheiden, die sie als «das Auge» und «das andere Auge» bezeichnen. Diese Punkte bestimmen einerseits den Ort, an dem der Maler sich ins Gemälde einschreibt, andererseits den Ort, von dem er ausgeht, wo er sich in Bezug auf das Objekt, das er malt, situieren will. Für Lacan hat diese technische Differenzierung ihren Ursprung nicht in den Regeln der Ästhetik, sondern in der subjektiven Spaltung selbst. Sie entspricht im Grunde den beiden Polen des skopischen Subjekts, die er bereits 1964 angesprochen hatte: das Subjekt des Sehens und das Subjekt des Blicks. Sie übersetzt gleichzeitig die subjektive Spaltung und die Notwendigkeit ihrer skopischen Einschreibung im Bezug zum Anderen.

Indem er seine Analyse und die Vergleiche zwischen Gemälde und Phantasma verfolgt, erkennt er als Ebene des Phantasmas, als «Fenster», die dem (eigentlichen) Gemälde parallele Ebene, in welcher sich der Maler befindet. Er situiert den Fall des Blicks, Ursache der Teilung, im Zwischenraum zwischen der Ebene des Phantasmas und der des Gemäldes, einem Intervall, dessen Bedeutung schon Desargues, der als Vater der projektiven Geometrie betrachtet wird, bezüglich seiner Disziplin unterstrichen hatte. Rein schon deshalb, bemerkt Lacan, wäre kein Gemälde realisierbar, wenn es dieses

Intervall nicht gäbe, anders gesagt, wenn der Maler an seinem Gemälde klebte.

Diese trivial scheinende Bemerkung hat offensichtlich keinen anderen Wert, als zu unterstreichen, dass ohne dieses Intervall, ohne diese Spalte, wo der Blick fällt, keine Einschreibung des Subjekts möglich ist.

So ist die Existenz dieses Fensters absolut grundlegend, jedoch ist sie im Verhältnis des Blicks zur Welt, die man sieht, immer ausgetilgt, wie die Lidspalte oder die Pupillenöffnung. Der Blick als Objekt (a) ist das, was wir nie erfassen können, und auf keinen Fall im Spiegel, weil wir selbst das Fenster erschaffen, indem wir die Augen öffnen. Jedoch versäumt Lacan es nicht, ein gewisses Paradox zu unterstreichen: Man kann nicht vom unbewussten Phantasma sprechen, ohne «das Phantasma, es zu sehen»^{16.17} Mehr noch, «das Ideal der Realisierung des Subjekts wäre es, dieses Gemälde in seinem Fenster¹⁸ zu präsentieren. Das wäre die wechselseitige Verklebung der beiden Ebenen ohne Intervall, so wie Magritte das Bild es (wohl eines von beiden) darzustellen wusste. Wenn sich das jedoch tatsächlich realisierte, wäre die Aphanisis des Subjekts definitiv. In diesem Sinne wird Magrittes Bild von Lacan als Provokation gedeutet, das den Betrachter ergreift: Denn dieses Ideal, dieses Eintauchen ins Reale als Raum des Genießens, «das möchte keiner», könnte man sagen. Der Künstler, wie wohl auch ein jeder unter uns, «verzichtet auf das Fenster zugunsten des Gemäldes»,¹⁹ womit er sein Begehren stützt und seinerseits das Kunstwerk realisiert.

Dieses Paradox führt uns schon über die Analyse der Struktur des Phantasmas hinaus, bis zu den letzten Ausarbeitungen Lacans über das Genießen. Um deren Hauptelemente zu präzisieren, muss man sich zuerst über den Modus Klarheit verschaffen, in dem Lacan Velazquez' berühmtes Gemälde *Las Meninas* aufgreift, und zwar im Lauf der Sitzungen zwischen dem 11. Mai und dem 8. Juni. Für Lacan gibt es vor Magritte kein schöneres Beispiel der «Blickfalle» (*piège à regards*) als dieses Gemälde, dessen Aktualität und Bedeutung gerade durch die Veröffentlichung des Buches von Michel Foucault *Die Wörter und die Dinge* zur Geltung gebracht worden waren. Ein Werk, dessen erstes Kapitel bekanntlich gerade aus einer bemerkenswerten Analyse von *Las Meninas* besteht.

Foucault nimmt an der Seminarsitzung vom 18. Mai 1966 teil, in der Lacan versucht, ihre jeweiligen Ausrichtungen in der Deutung des Gemäldes klar zu machen, ohne dass es jedoch zu einer wirklichen Debatte gekommen

wäre, weder zu diesem Zeitpunkt und wahrscheinlich auch später nicht. Es ist dennoch möglich, die Perspektiven eines jeden zu präzisieren, indem man unterstreicht, dass beide, wenn auch unterschiedlich, das Zusammenspiel zwischen der Unsichtbarkeit des umgekehrten, dem Blick des Betrachters verborgenen Gemäldes auf der Leinwand, und der Fremdheit des Ortes, wo Letzterer einbezogen²⁰ wird, hervorheben.²¹

Für Foucault ist dieses Werk emblematisch für die im Laufe des 17. Jahrhunderts auftauchende neue Denkkordnung, eine neue Art, die Gedanken zu organisieren, die er als diejenige der klassischen Repräsentation bezeichnet. Eine Ordnung, in der «die Repräsentation sich als reine Repräsentation geben kann» und die mit dem »notwendigen Verschwinden dessen, worauf sie sich gründet«²², einhergeht. In dieser Repräsentation, die sich dem Auge darbietet (*se donne à voir*), ist «die tiefe Unsichtbarkeit dessen, was man sieht, durch die Unsichtbarkeit desjenigen, der sieht, bedingt»: Das Subjekt ist außen vor geblieben. Es ist offenkundig, dass die zweideutige Gegenwart von Velasquez als Blick in seinem Gemälde völlig verschieden ist von der Art, in der die Maler sich vorher in der Komposition unterbrachten, indem sie zum Beispiel einer der Figuren der Szene ihr Gesicht verliehen.

Lacan setzt den Akzent anders. Obgleich er Foucaults Thesen zustimmt, macht er den zusätzlichen Schritt, den die Erfahrung der Psychoanalyse ihm auferlegt. Für den Analytiker ist die Beispielhaftigkeit dieses Gemäldes nicht in Foucaults geschichtlicher oder sogar archäologischer Sicht zu suchen, sondern vom Gesichtspunkt der Subjektivierung aus. Lacan präzisiert seine schon dargelegte Auffassung der Perspektive und versucht zu zeigen, dass sich das Subjekt im Zentrum der *Meninas* befindet. Nochmals ein Kraftakt: Genau da, wo dieses von der klassischen Darstellung ausgeschlossene Subjekt außerhalb des Blickfeldes zu sein schien, dadurch dass Letzteres ihm den Platz des reinen Blicks zugewiesen hatte, zeigt Lacan, wie das Subjekt in das Feld der Repräsentation selbst eingeschrieben ist; das jedoch in einer Weise, die nicht dem Bereich des Abbildes, sondern dem der Teilung angehört. Lacan gemäß ist das Gemälde von Velasquez nicht so sehr die Darstellung der klassischen Repräsentation²³, sondern eher das Paradigma eines jeden Gemäldes, d. h.: als Vorstellungsrepräsentanz zu funktionieren, wie wir schon weiter oben gesehen haben.²⁴

In der Tat, wenn seiner Auffassung nach jedes Gemälde vor allem Vorstellungsrepräsentanz ist, so gibt es bei den *Meninas* und bei zahlreichen

Gemälden Magrittes eine Verdoppelung, eine Vervielfältigung ins Unendliche dieser Problematik. Beide malen diese Problematik auf das Bild, werfen sie vor den Augen des Betrachters auf die Leinwand. Lacans Interpretation erfolgt in zwei Etappen.

Während der ersten Vorlesungen, zum Zeitpunkt der Zerlegung der Struktur des skopischen Phantasmas, unternimmt er eine überwältigende strukturelle Analyse des Bildes und zeigt, wie Velasquez uns sozusagen in das Bild eintreten lässt. Lacan vollzieht diese Analyse offensichtlich nicht nach den kanonischen Regeln der Komposition, sondern indem er die Orte der skopischen Teilung des Subjekts lokalisiert, den Raum des Fensters «wo wir sind» privilegiert und ihn vor dem Bild, auf der Leinwand selbst situiert.

Dem Platz des Blickes, den der Maler einnimmt, stellt sich der Platz des Sehens, den der Betrachter einnimmt, gegenüber. Der Blick des Letzteren hingegen ist buchstäblich auf der Leinwand, von der er nur die Rückseite sieht, niedergelegt.²⁵

Dabei lässt es Lacan jedoch nicht bewenden. Er fährt fort, indem er das Bild buchstäblich sprechen lässt. Er legt nicht nur Velasquez seinen schon seit dem Seminar XI berühmten Satz: «Du siehst mich nicht da, von wo aus ich dich betrachte» in den Mund, sondern er macht daraus mit einem magistralen «Lass sehen!» die wahre, sozusagen verschobene Funktion der verborgenen Vorderseite des Bildes. Verschoben ist sie in Bezug zum wahrhaftigen Objekt, d. h. der Infantin, um welches es in diesem Gemälde geht. Was Letztere betrifft, kann Lacan nicht umhin, von der «fente»²⁶ zu sprechen (25. Mai 1966). Ein geistreiches Wortspiel, damit man nicht vergesse, dass diese Spalte grundsätzlich in ihrer strukturellen Funktion auf die Spalte zwischen den Lippen, den Augenlidern und der Sphinkter zu beziehen ist.

Dadurch, dass Lacan die Frage wieder auf die Kastration und den Fall des Blicks zentriert, kann er auf seine frühere Formulierung des optischen Schemas zurückkommen, die er im Artikel «Remarque sur le rapport de Daniel Lagache: Psychanalyse et structure de la personnalité»²⁷ ausgeführt und danach insbesondere im Seminar «Die Angst» wiederaufgenommen hatte. Einerseits setzt Lacan hier die auf den Kopf gestellte Vase, das Spiegelbild, mit der Robe der Infantin gleich, die sowohl zeigt als auch verbirgt, worum es bei (-phi.) geht, und andererseits widmet er der Funktion des Blicks des Anderen in der Struktur des Begehrens eine weitere wichtige Ausführung,

wobei er sich für die Funktion des Königspaares interessiert, das in einem Spiegel isoliert auf dem Gemälde erscheint. In diesem Feld des Anderen ist neben dem durch den Ödipus bedingten Gesetz des Begehrens der Blick dasjenige, was «den Schirm und die Notwendigkeit einführt, dass das Subjekt sich in das Bild (*Tableau*) einschreibt». Lacan unterstreicht, dass keine der Figuren von *Las Meninas* (als Subjekt) repräsentiert ist, sondern alle, ohne Ausnahme, dabei sind, sich zu repräsentieren.²⁸ Das betrifft den Status jedes Einzelnen, in einer Funktion eingeschlossen zu sein, die derjenigen, die das Bild repräsentiert, analog ist, d. h. im Phantasma gefangen zu sein.²⁹ Unverzüglich fragt Lacan jedoch, wie denn diese völlig vom Phantasma getragene Welt zusammenhalten kann. Alles stützt sich auf die Voraussetzung des Blicks des Anderen, des königlichen Paares, und wie die Infantin darin situiert ist. Ohne diesen vorausgesetzten Blick des Anderen begründet sich nichts, weder, was das Phantasma, noch, was das Begehren betrifft. Die Voraussetzung ist jedoch ausreichend: Nach dem Schema des «getäuschten» Gottes von Descartes – wenn wir der These Lacans folgen – und auch nach dem von Pascals Wette, auf die er sich in diesem Seminar ebenfalls bezieht, bemerkt Lacan, dass dieser königliche Blick auf Grund der Konstruktion des Bildes selbst blind ist, also alles sieht. Deshalb kann er über die moderne Philosophie nach Nietzsche ironisieren, die sich auf den Tod Gottes beruft. Hat das etwas verändert?, fragt er, indem er die Freud'schen Schwerpunkte in *Totem und Tabu* wiederaufnimmt. Seiner Ansicht nach sehr wenig, denn wenn Gott tatsächlich tot ist, so ist sein Blick umso gegenwärtiger. Deshalb fahren wir weiter, Ball zu spielen zwischen unserem Blick, dem Blick Gottes und einigen anderen kleineren Objekten».³⁰ In diesem Sinne schlägt Lacan eine Deutung von Blick und Begehren des Malers Velazquez in diesem Gemälde vor. Worauf richtet der Maler unseren Blick, indem er das Gemälde auf die Infantin zentriert, wenn nicht auf das Objekt: *Girl-Phallus*. Wahrscheinlich war sie ein Objekt für Velazquez, das er etliche Male dargestellt hat, jedoch vor allem ein Objekt, an das sich diese dekadente Monarchie klammert, die aber dennoch durch ihren Blick nicht minder präsent bleibt? Für Lacan ist es, über die Infantin hinaus, dieser Niedergang der königlichen Großartigkeit, die im Blick des Malers erfasst wird.

Übersetzung: Johanna Cadiot, Annemarie Hamad, Ursula Lefkowitz, Michael Meyer zum Wischen, Karl-Josef Pazzini

Alain Lemosof, Psychoanalytiker in Paris. Mitbegründer der Société de Psychanalyse Freudienne, der er als Membre Associé angehört. Er bietet dort Lehrveranstaltungen zur psychoanalytischen Klinik an, die sich auf eine kritische Lektüre Lacans stützen. Er hat diverse Artikel verfasst und zu zwei Sammelbänden beigetragen: «Lacaniana II» und «Sexualité, genres et mélancholie. S'entretenir avec Judith Butler».

Anmerkungen

- 1 Lacan, J. (1973) Seminar XI, Paris.
- 2 Diese vollkommen dialektische Gegenüberstellung hat natürlich nur in der Artikulierung der beiden Begriffe einen Sinn. Die Frage des Begehrens des Anderen steht immer hinter derjenigen des Anspruchs, insofern als Letzterer sich mittels der Sprache ausdrückt. Lacan erinnert noch während einer der letzten Seminare in Bezug auf das orale Objekt daran: Indem es die Funktion des Begehrens einbringt, führt es «die absolute Bedingung des Begehrens des Anderen» in dessen Dimension ein. (1. Juni 1966)
- 3 «La demande» (Ersuchen, Bitte, Anfrage, Forderung, Antrag) wird in den Lacan'schen Texten allgemein mit «Anspruch» übersetzt; das Verb «demander» enthält also auch den Sinn von «fragen», «verlangen», «ersuchen», «erfordern».
- 4 Anmerkung der Übersetzer: Unseres Erachtens bleibt bei Freud die Erogenität an die Bedürfnisbefriedigung gebunden.
- 5 Anmerkung der Übersetzer: Historisch gesehen bedeutet «Oblation» die Abtretung eines Kindes an ein Kloster. Wir finden die Oblate auch im Ritus der katholischen Messe. In der Psychologie bedeutet die Oblativität den absoluten Altruismus. In der Psychoanalyse bezieht sich das Adjektiv auf die Abtretung eines Stücks des Genießens, sei es auf oraler, analer oder phallischer Ebene.
- 6 Er zeigt auf diese Weise, wie, indem der Blick ausgeschlossen wird, der Vorstellungsraum (*espace de la vision*) das Feld des Denkens im Sinne des cartesianischen Cogito organisiert.
- 7 Sitzung vom 5. Januar 1966. Eine Formulierung, von der Lacan behauptet, er spreche sie hier zum ersten Mal klar aus. Tatsächlich schreibt sie sich ein in die Anerkennung des Phantasmas als real, die er einen Monat früher geäußert hatte. Siehe weiter unten.
- 8 Sitzung vom 1. Juni 1966.
- 9 Das ist sicher nicht «sehr topologisch», aber es macht es möglich, dem roten Faden Lacans zu folgen. Außerdem meint Lacan und wiederholt es häufig, dass der Rückgriff auf die Intuition, auf Schemata, auf die Vorstellung, wie hier auf diesen unsichtbaren Schirm, vielleicht weder ein Artefakt noch eine Schwäche unserer Denkfähigkeit, sondern der unauslöschbare Rest des Objekts (a) als Blick ist.
- 10 Lacan, J. (1970) *Écrits*. Paris, 873.
- 11 Seminar vom 4. Mai 1966.
- 12 Sitzung vom 12. Januar 1966.

- 13 Diese doppelte Beleuchtung erhellt Fragen, die die beiden Felder interessieren, in zwei verschiedenen, doch sehr nahen und verwandten Ausrichtungen. Die Struktur, um die es bei der Perspektive geht, ist die der projektiven Ebene. Sie ist der Form der Cross-cap gleich. Es ist die Struktur des skopischen Phantasmas, des Rahmens, in dem das Objekt (a) als Blick fällt.
- 14 Panofsky, E. (1975) *La Perspective comme forme symbolique*. Paris.
- 15 Sitzung vom 1.06.1966, vom Autor unterstrichen.
- 16 Das entspricht der Schreibweise «i(a)».
- 17 Sitzung vom 18.05.1966.
- 18 Sitzung vom 25.05.1966.
- 19 Seminar vom 25. Juni 1966.
- 20 Das französische Verb «saisir» bedeutet «ergreifen, erfassen, einbeziehen». Durch die Anwendung der passiven Form des Verbes wird die Doppeldeutigkeit des maltechnischen Einbeziehens des Blickes einerseits und der Ergriffenheit des Betrachters andererseits klar ausgedrückt.
- 21 Zusätzlich zum Seminar von Lacan und dem Werk Foucaults laden wir den Leser ein, den Artikel von Eric Porge «L'analyste dans l'histoire et dans la structure du sujet comme Velazquez dans les Ménines» in: *Clinique du psychanalyste*, Littoral 26 (1988) zu lesen. Der Autor bezieht sich dort wohlgerne auf Forschungen von Kunsthistorikern späteren Datums als das Seminar von Lacan, insbesondere auf die Arbeiten von Angel del Campo y Francès, der äußerst interessante Hypothesen über die Konstruktion des Gemäldes vorschlägt, wobei sich Velasquez als Meister der Illusion erweist.
- 22 Foucault, M. (1966) *Les Mots et les Choses (Die Wörter und die Dinge)*. Paris.
- 23 Ebenda.
- 24 Es sei daran erinnert, dass die von Lacan gewählte Übersetzung des Freud'schen Terms Vorstellungsrepräsentanz durch *représentant de la représentation* Anlass zu heftigen und konfliktreichen Debatten innerhalb der psychoanalytischen Gemeinschaft war (Laplanche, J., Pontalis, J.-P. (1967) *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris.) Um die Bedeutung dessen zu ermessen, worum es bei dieser Lacan'schen Übersetzung geht – was den Autoren des «Vokabulars» völlig entgangen ist – können wir den Leser nur auf den Artikel von Guy Le Gaufey, *Représentation freudienne et signifiant lacanien*. In: *École lacanienne de psychanalyse* (Hg.) (1984) *Freud Lacan: quelle articulation?* Littoral 14 verweisen. Der Autor weist insbesondere erhellend auf das Problem hin, mit dem Lacan sich in Bezug auf die Frage der Vorstellungsrepräsentanz auseinanderzusetzen hatte: «Wenn man davon ausgeht, dass es integraler Bestandteil der Repräsentation ist, wie kann man den Platz und die Funktion des Subjekts einschreiben, wenn es sich erweist, dass es nicht durch eine Repräsentation repräsentiert werden kann, da keine Repräsentation ihm ähnelt (*re-semble*), und dass also jede Repräsentation im klassischen Sinne, es zu repräsentieren, scheitert?» (S. 54) Darauf hat er geantwortet, indem er das Subjekt durch einen metaphorischen Ersatz repräsentiert: «Der Signifikant ist das, was das Subjekt für einen anderen Signifikanten repräsentiert.» Wenn Lacan im Verlauf der Sitzungen von Mai bis Juni 1966, «Représentant de la représentation» (Vorstellungsrepräsentanz) explizit sowohl als

Phantasma wie auch als Bild bezeichnet, sei bemerkt, dass er sich nicht eindeutig auf den Signifikanten bezieht, den er schon seit langem mit der Vorstellungsrepräsentanz der Freud'schen Theorie identifiziert hatte. Hier sollten wir einen Moment innehalten. Tatsächlich ist das Phantasma nicht der Signifikant. Zum Beispiel kann man kanonische Formel des Signifikanten nicht so parodieren: Das Phantasma ist das, was das Subjekt für ein anderes Phantasma repräsentiert, so wenig wie man vom Subjekt als Auswirkung des Phantasmas sprechen kann. Diese Bemerkungen unterstreichen, dass das Phantasma (im Unterschied zum Signifikanten, ohne den – muss man es betonen? – es kein Phantasma gäbe) als «Repräsentant jeder möglichen Repräsentation des Subjekts» die Existenz eines nicht spekulären Imaginären impliziert, das die symbolische Konstruktion des Subjekts, Effekt des Signifikanten, mit dem Realen des Objekts verknüpft. Es geht um die nicht spekuläre Funktion, die Lacan schon vier Jahre vorher, am 13. Juni 1962, in seinem Seminar *L'Identification* erkannt und als das «wahre Imaginäre» bezeichnet hatte.

- 25 Safouan, M. (2001) *Dix conférences de psychanalyse*. Paris. Es sei bemerkt, dass, wenn für Del Campo y Francès (siehe Fußnote 21) nicht die Kehrseite der Leinwand, sondern die Kehrseite des Gestells (der Staffelei) sichtbar ist, die Niederlegung des Blicks dennoch dieselbe bleibt.
- 26 *fente* hat die Bedeutung *Spalte*.
- 27 Lacan, J. (1970) *Ecrits*. Paris. (bisher nicht offiziell ins Deutsche übersetzt; es gibt allerdings eine Übersetzung von Wolfhart Totschnig (2006)).
- 28 Man könnte sagen: «sich in Szene zu setzen». (Anm. der Übersetzer)
- 29 In der Deutung Lacans muss man bemerken, dass, wenn das Bild der *Meninas* wie jedes Bild strukturell Vorstellungsrepräsentanz ist und damit dem Phantasma und nicht dem Spiegel homolog ist, es nichtsdestotrotz auch als Spiegel funktioniert: Es gibt dem Betrachter manchmal bis zum Schwindel zu sehen, dass er als Subjekt nur in und durch das Symbolische repräsentiert, eingeschrieben und geteilt existiert.
- 30 Sitzung vom 25 Juni 1966.

Blick und Subjektivierung bei Lacan und Sartre Eine Rezension von Andreas Cremoninis *Durchquerung des Cogito*

Auf der in seinem Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* entwickelten Idee eines prä-reflexiven Bewusstseins basiert Sartres Konzept eines Für-sich-seins und eines freien Subjektes, dem er das auch als Objekt zu verstehende An-sich-sein gegenüberstellte. Sein Versuch, den Anderen am Beispiel des Blickes zu konzeptualisieren, ermöglichte ihm nach Ansicht Andreas Cremoninis nicht, dem Dualismus von Subjekt und Objekt zu entkommen. Cremonini zeigt in seinem Buch *Die Durchquerung des Cogito*, wie Lacans Konzept eines Subjekts des Unbewussten einen Weg aus dieser theoretischen Sackgasse bietet, indem es erlaubt, ein Subjekt zu denken, dessen grundsätzlicher Mangel an Sein auf einem phantasmatischen Weg supplementiert wird.

Sowohl Sartre als auch Lacan haben sich mit dem Thema des Blickes beschäftigt. Eine Auseinandersetzung seitens Sartres ist in seinem Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* zu finden, wo ihm der Blick zur Konzeptualisierung einer Form des Seins verhilft, die es ermöglichen soll, die scheinbare ontologische Unvereinbarkeit von Subjekt und Objekt zu überwinden.¹ Lacan hat sich hauptsächlich in seinem Seminar XI dem Thema gewidmet, in dem er, ausgehend von Sartres Reflexion, ein Subjekt konzipiert, das den Blick im Feld des Anderen imaginiert. Das dem Blick ausgesetzte Subjekt fungiert nicht als nichtendes Subjekt, sondern behauptet sich *in seiner Begehrensfunktion*, wobei der Blick als Objekt a den zentralen Mangel dieses Begehrens symbolisiert.² Andreas Cremonini versucht in seinem Buch *Die Durchquerung des Cogito*³, wie er selbst schreibt, «Lacans Erneuerung der Psychoanalyse als Fortführung und Überschreitung von Sartres Subjektivitätstheorie aus *Das Sein und das Nichts* zu rekonstruieren», und zwar als «Rekonstruktion einer Auseinandersetzung, die von Lacan nie geführt, jedoch von seiner theoretischen Position aus stets vorausgesetzt wurde».⁴

Das prä-reflexive Bewusstsein

Diese Auseinandersetzung geht von dem Konzept eines prä-reflexiven Bewusstseins aus, das Sartre am Beispiel des Streichholzzählens entwickelt

und seinem Verständnis des Für-sich-seins zugrunde gelegt hatte. Das prä-reflexive Bewusstsein ist im Gegensatz zum cartesischen Cogito nicht reflexiv und setzt damit keine Distanz zu sich voraus. Es erfasst sich nicht selbst als ein Sein – darin liegt der nichtende Charakter des Sartre'schen Für-sich –, es ist ein «nicht-thetisches» Bewusstsein, womit das Für-sich nicht Sinnbehaftet ist. Das vom prä-reflexiven Bewusstsein ausgehende Für-sich ist ein «extatisches» Bewusstsein, d. h., es existiert nur im Hinblick auf etwas, das es werden kann, aber nicht ist. Das Für-sich hat einen grundsätzlichen Mangel (an Sein), den es zu füllen versucht. Das Für-sich, von Sartre schon als Subjekt verstanden, zeigt nach diesen ersten Bemerkungen schon viele Ähnlichkeiten mit dem Lacan'schen Subjekt der Sprache.

Reflexives Bewusstsein und *An-sich-sein*

Das von Sartre dem Für-sich entgegengehaltene *An-sich-sein*, das transzendente Sein, eine vom Sinn behaftete Form des Seins, kennt wiederum keinen Mangel. An-sich ist es, weil es bereits ist und nicht in Hinblick auf ein Seinwerden existiert. Es ist so gut wie vollständig, komplementiert. Sartre begreift es schon zu dieser Zeit analog zu einem imaginären Ich, das er einem Subjekt entgegenhält, das primär symbolischer Natur ist. Sartre hat in *Das Sein und das Nichts* das Ich als das auf dem Weg des Symbolischen bestätigte Spiegelbild verstanden, womit sein ontologisches Konzept dem Modell des Spiegelstadiums – wie 1936 von Lacan auf dem Kongress von Marienbad⁵ formuliert – nahestand. Eine Unterscheidung zwischen prä-reflexivem und reflexivem Bewusstsein, in der das Ego in klarem Gegensatz zu einem Subjekt des Bewusstseins zu verstehen ist, hatte Sartre bereits in seinem 1934 geschriebenen und 1936 publizierten Essay *La transcendance de l'ego*⁶ vorgenommen.⁷

Das Für-Andere / Der Blick

Neben diesen zwei anscheinend völlig unvereinbaren Formen des Seins hat Sartre eine dritte Form (das Sein Für-Andere) postuliert, die unabhängig vom Subjekt als Bewusstsein existiert⁸ und die er im Zusammenhang mit der Frage des Blicks erklärt. Am Beispiel von zwei Landstreichern, die nachts an einem Landhaus vorbeiziehen und sich als Objekte eines unsichtbaren Blickes fühlen, lässt sich ein Subjekt vorstellen, das Träger dieses Blickes ist und die Landstreicher in die Position des Objektes versetzt⁹. Nach

Sartre enthebt der Blick des Anderen den Blick des Subjektes seiner Transzendenz¹⁰ und «fügt dem Subjekt eine ontologische Veränderung zu»¹¹, die es zum Objekt macht. Das Wechselspiel zwischen Subjekt und Objekt illustriert Sartre anhand der Situation des Voyeurs, in welcher dieser zuerst in der Position eines *nicht-thetischen*, prä-reflexiven Bewusstseins – ohne Bewusstsein von sich und nicht-reflexiv – durch das Schlüsselloch guckt. Das Hereinplatzen eines Dritten lässt insofern eine Änderung eintreten, als das voyeuristische Subjekt nun plötzlich selbst in die Position eines Objektes versetzt wird, das als voyeuristisch qualifiziert und damit mit einem Sinn versehen wird. Damit scheint es keine Alternative zwischen Für- und An-sich-sein zu geben; ich kann mich nur entweder in der Position des Für-sich (Subjekt) oder des An-sich (Objekt) befinden. Zum Beispiel werde ich alles daran setzen, den Anderen zum Objekt meines subjektiven Blickes zu machen (eine Position der Macht) oder mich als Objekt für den Blick Anderer sichtbar zu machen (Position der Scham, der Eitelkeit, des Masochismus).

Mit dem Für-Andere scheint es allerdings nach wie vor keine Alternative zwischen Für- und An-sich zu geben, vielmehr scheint das eine das andere zu implizieren.¹² Wie Cremonini unterstreicht, hat das Für-Andere keinen echten theoretischen Vorteil mit sich gebracht, insofern die dualistische, ontologische Unvereinbarkeit zwischen Objekt und Subjekt weiterhin besteht.

Das Subjekt des Unbewussten

Die Einführung des Konzepts eines Subjekts des Unbewussten versetzt nach Ansicht Cremoninis Lacan in eine deutlich günstigere Ausgangslage, um die Beziehung von Subjekt und Objekt verständlich zu machen.¹³ Indem Lacan «das Unbewusste als Ergebnis der Wirkungen, die die Sprache auf das Subjekt hat», versteht, konzipiert er auch die Gewissheit des denkenden Subjekts als eine Wirkung des Signifikanten.¹⁴ Dieses Subjekt entsteht in der Differenzialität der Sprache, erfasst sich aber aufgrund der Abwesenheit von Reflexivität nicht als Sein. Wie das Sartre'sche Subjekt ist das Subjekt des Unbewussten durch einen Mangel gekennzeichnet¹⁵, der im Unterschied zu dem von Sartre beschriebenen Mangel aufgrund der Differenzialität der Signifikanten entsteht. Sowohl bei Lacan als auch bei Sartre lässt sich der Mangel als Mangel an Sein verstehen.

Subjekt des Aussagens und Subjekt der Aussage

Welchen Umgang das Subjekt mit diesem Mangel findet, erklärt Cremonini anhand der Differenzierung zwischen einem Subjekt des Aussagens und einem Subjekt der Aussage. Es handelt sich hier um zwei unterschiedliche Momente des Sprechens, wobei das Subjekt des Aussagens den Charakter des prä-reflexiven Bewusstseins (des Für-sich) hat und in etwa dem Lacan'schen Subjekt des Unbewussten entspricht, während das Subjekt der Aussage in etwa dem imaginären Ich (oder An-sich) gleichkommt.¹⁶ Das Subjekt versucht sich in der Aussage als Sein zu erfassen bzw. zu konstituieren, in einem Moment, in dem es als Subjekt des Aussagens nicht mehr vorhanden ist.¹⁷ Das Subjekt versteht sich also nur als flüchtig und kann sich nicht als Sein oder Sinn konstituieren, ohne als Subjekt selbst zu verschwinden, womit zwischen Aussagen und Aussage eine Kluft im Sinne einer Unvereinbarkeit besteht, ähnlich wie für Lacan zwischen Signifikant und Signifikat.¹⁸ Es sieht so aus, so der Autor, als ob das Subjekt im Akt des Sprechens «immer zweimal auftreten müsste, einmal als *Subjekt des Aussagens* im Modus der Gewissheit und einmal als Subjekt der Aussage im Modus des Seins». ¹⁹ Dieser Übergang vom Subjekt des Aussagens (prä-reflexives Subjekt des Unbewussten \$) zum Subjekt der Aussage (reflexives, imaginäres Ich) erfolgt durch eine imaginäre, phantasmatische Arretierung bzw. Komplementierung (a) in Abhängigkeit von einem Herrensignifikanten.²⁰ Eine wichtige Konsequenz hiervon läge darin, dass die Affizierung des rein differenziellen Charakters des Signifikanten mit einem Sinn durch das Phantasma eine Art Abwehr ist. Die Prä-Reflexivität wäre selbst schon Abwehr gegen eine radikalere Form der Subjektivität, die auf keinen Sinn mehr verweist, d. h. losgerissen von jeder Art von Aneignung existieren würde.

Diese radikale Definition des Subjekts des Signifikanten ist reine Differenzialität der Signifikanten, ohne Vorgängigkeit und nicht-reflexiv, und unterscheidet sich von einer anderen Bedeutung von Subjektivität (im Sinne von «assujéti»), in der das Subjekt von einer Position S2 aus durch einen Prozess der imaginären Komplementierung in Bezug auf einen Herrensignifikanten S1 als Objekt mit einem Sinn versehen wird.²¹ Durch diese phantasmatische Supplementierung verliert der Signifikant seinen differenziellen Charakter und wird von einem strukturellen zu einem prinzipiellen Signifikanten S1. Obwohl das Phantasma die eigentliche Ursache für die Errichtung des Herrensignifikanten S1 ist, wird diese Kausalität retroaktiv ausgelöscht, indem

a, das phantasmatische Signifikat, verdrängt wird. In dieser retroaktiven Verdrängung des phantasmatischen Signifikanten sieht Cremonini das enge Verhältnis von Macht und Begehren, wonach die Unterwerfung unter einen Signifikanten S1 im Namen des unbewussten Genießens geschieht.²²

Der Blick, der für Lacan «kein gesehener Blick ist, sondern Blick, den ich auf dem Feld des Anderen imaginiere»²³, nimmt hier den Platz des phantasmatischen Supplements ein, wodurch ein Herrensignifikant S1 imaginiert wird und der imaginierte Blick als ursprüngliche Kausalität hierfür retroaktiv verdrängt wird.²⁴

Die Ausführungen Cremoninis machen deutlich, dass die Positionen Lacans und Sartres trotz ihrer Unvereinbarkeit eine gewisse Parallelität zeigen.²⁵ Zum einen scheint sich Lacan reichlich von seinem Zeitgenossen inspiriert haben zu lassen. Zum anderen ist es offensichtlich Lacans Verdienst, durch die Einführung des Konzepts eines Subjekts des Unbewussten das von Sartre abgelehnte Konzept eines Unbewussten wieder einzuführen, ohne den Unterschied zwischen prä-reflexivem Subjekt und reflexivem An-sich (Objekt) zu verleugnen. Die von Sartre postulierte Freiheit verliert durch die Einführung des Subjekts des Unbewussten einiges an Radikalität. Allerdings lässt sich hinsichtlich der Freiheit und ihres Verlusts etwas anderes sagen: Das Subjekt des Unbewussten verliert diese Freiheit erst da, wo es durch einen Umweg über das Imaginäre (a) komplementiert wird und nachträglich diese imaginäre Komplementierung verdrängt wird. Es ist weniger die Wirkung der Sprache auf das Subjekt, die es seiner Freiheit beraubt, als seine Objektivierung in ein Wissen und deren nachträgliche Verdrängung. Mit anderen Worten läge der entfremdende Charakter des Unbewussten nicht so sehr in der reinen Wirkung der Sprache auf das Subjekt (A) als in der nachträglichen Verdrängung einer imaginären Supplementierung eines aufgrund der Differenzialität der Signifikanten entstandenen Mangels, wobei hier ein im Feld des Anderen imaginierter Blick diese phantasmatische Funktion übernehmen kann. Hier lässt sich vielleicht ein Bogen zum Macht-Wissen und zur entfremdenden Wirkung des Blickes – in der Überwachung –, wie sie das Werk Michel Foucaults durchziehen, spannen.

Jean B. Mariaux hat im Fach Biologie studiert und promoviert. Er ist Gründungsmitglied der Assoziation *textura* sowie der Kölner Akademie Jacques Lacan (KAPJL). Er lebt in Köln.

Anmerkungen

- 1 Sartre, J.-P. (1943) Das Sein und das Nichts – Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg. Übersetzung von Hans Schöneberg und Traugott König, 1952-1993. Ab jetzt unter der Abkürzung SN gefolgt von der Seitenzahl zitiert.
- 2 Lacan, J., (1964) Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Seminar Buch XI, Quadriga Verlag, Berlin. Übersetzung von Norbert Haas, 1987. Ab jetzt unter der Abkürzung VGP gefolgt von der Seitenzahl zitiert. Siehe hier Kapitel VII bis IX.
- 3 Cremonini, A. (2003) Die Durchquerung des Cogito: Lacan contra Sartre, Wilhelm Fink Verlag, München. Ab jetzt unter der Abkürzung DC gefolgt von der Seitenzahl zitiert.
- 4 DC 60.
- 5 Zitiert in Lacan, J., (1949), Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. Communication faite au XVI^e Congrès international de psychanalyse à Zurich, le 17 juillet 1949, veröffentlicht in Lacan, J. (1966), Ecrits I, Ed du Seuil.
- 6 Siehe auch Sartre, J.-P. La transcendance de l'ego (1936) Vrin, Paris, 1992.
- 7 Siehe auch Leguilles, C. (2012) Sartre avec Lacan – Corrélation antinomique, liaison dangereuse. Navarin / Le Champ Freudien, 102-103.
- 8 «Es muss also neben dem Für-sich noch eine andere Seinsweise geben, in welcher mir der Andere nicht als Gegenstand, sondern direkt, und d. h. im Sinne einer prä-reflexiven, unmittelbaren Vertrautheit, als Bewusstsein gegeben ist». DC 86.
- 9 SN 465.
- 10 Sartre SN, 479.
- 11 «Das Sein Für-Andere ist nicht die Bedingung der Möglichkeit der Erfahrung eines konkreten Anderen, sondern umgekehrt, die konkrete Begegnung des Anderen fügt meinem Sein zur Welt eine ontologische Modifikation zu, die – unter der kontingenten Voraussetzung ihres Eintretens – irreversibel ist»; DC 86.
- 12 «Das Argument, das Sartres am Beispiel des Blicks geltend macht [...] beinhaltet die weitergehende Behauptung, dass die Setzung einer der beiden Seinsweisen zugleich die andere impliziert. [...]. Sartres hat dieses implizierte Wechselverhältnis bisher nur vom Für-sich her entwickelt: Das Bewusstsein von etwas, das Für-sich, impliziert das Sein dieses Etwas im Sinne des An-sich. Dieser Gedanke bildet bekanntlich den Kern von Sartres «ontologischem Beweis»; DC 89.
- 13 «Welchen Sinn hat es, an der strikten ontologischen Unvereinbarkeit von An-sich und Für-sich festzuhalten, wenn doch andererseits alle Bezüge der Realität diese Kluft leugnen? – Es ist deutlich, dass Sartres für diese Grundfrage seines Denkens keine Sprache findet. [...] Doch Lacan scheint hier in einer besseren Ausgangsposition [zu sein]: Lacan stellt die de-facto-Verbindung von An-sich und Für-sich mit dem Begriff des unbewussten Genießens auf eine neue Basis, ohne jedoch dem de-jure-Gegensatz zwischen Sein und Nichts, den er in der

prinzipiellen Unstillbarkeit des Begehrens denkt, seine Schärfe zu nehmen»; DC 89.

14 DC 121.

- 15 «Zunächst ist offensichtlich, dass Lacans Begriff eines Subjekts des Unbewussten wichtige Merkmale von Sartres prä-reflexivem Cogito übernimmt. Wie für Sartre so ist auch für Lacan das prä-reflexive Bewusstsein wesentlich durch Mangel definiert. Dieser Mangel ist kein konkreter Mangel an diesem oder jenem, er ist in einem prinzipiellen Sinne zu seiender Mangel (*manque à être*). Ist das unbewusste Subjekt durch diesen Mangel definiert, so ist seine grundlegende Beziehung zur Welt *Begehren* und Lacan folgt Sartre auch darin, dass dieses Begehren ein prinzipiell unstillbares ist: *le désir*, schreibt Lacan 1960 in expliziter Anspielung auf Sartre, ist *passion inutile*. Eine weitere wichtige Gemeinsamkeit, die Lacans unbewusstes Subjekt mit Sartres prä-reflexivem Cogito teilt, ist die, dass es sich vom Ich im Sinne eines personalen Ichs, dem ich meine Akte zuschreibe, unterscheidet»; DC 111.
- 16 «Lacan greift zweifellos einen Gedanken aus Sartres *La Transcendance de l'Ego* auf, wenn er in Abgrenzung gegen das empirische Ich, das es mit dem französischen *moi* bezeichnet, der Seinsweise des unbewussten Subjekts das Personalpronomen *je* vorbehält. Doch zeigt sich in seiner Handhabung der Unterscheidung auch eine frappante Abweichung. Sartre hatte am bewusstseinstranszendenten Ego eine subjektive Einheit von Handlung (*je*) von einer subjektiven Einheit von Zuständen (*moi*) unterschieden. Wenn Lacan demgegenüber das *je* als die Instanz des Aussagens (*énonciation*) begreift, das im ausgesagten (*énoncé*) verschwindet, so rückt er es damit bereits in die Nähe von Sartres prä-reflexivem Bewusstseinsfeld, das allen reflexiven und irreflexiven Bewusstseinsakten zugrunde liegt»; DC 112.
- 17 «Einerseits artikuliert, andererseits nicht mit dem Signifikanten eins, *ist* das Subjekt des Unbewussten nur als jener flüchtige Punkt des Sprechens, an dem sich die Signifikanten miteinander verketten. Es *ist* nur im Kiel dieses Sprechens (*énonciation*), aber es vermag dieses Sein nur als das Ausgesprochene (*énoncé*) zu fassen, wo es als es selbst gerade nicht mehr ist»; DC 117.
- 18 «Zwischen der unmittelbaren Gewissheit des Vollzugs (*énonciation*), die das Cogito charakterisiert, und der Objektivierung dieser Gewissheit in einem cogitatum (*énoncé*) klappt eine Nicht-Koinzidenz, die Lacan mit der *barre* zwischen Signifikant und Signifikat symbolisiert [...]. In diesem Sinne lässt sich die cartesische Unterscheidung von cogito und cogitatum in die weiter oben bereits eingeführte Unterscheidung zwischen dem Subjekt des Aussagens (*je*) und dem Subjekt der Aussage (*moi*) eintragen»; DC 121.
- 19 «Der allgemeine Gedanke [...], dass in jedem Sprechakt das Subjekt zweimal auftreten muss, will man das absolute Auseinanderfallen der beiden Dimensionen in Kauf nehmen: einmal als *sujet* des Aussagens im Modus der Gewissheit und einmal als *sujet* (Thema, Inhalt, Stoff) der Aussage im Modus des Seins. Dies entspricht in etwa der bereits bei Sartre vorgefundenen Bedingung, dass das Prä-reflexive im Reflexiven repräsentiert sein muss, soll das Reflektive als eine Wiedergewinnung des Ersteren, d. h. als eine Rückkehr zu *sich* gedacht werden

können»; DC 132.

20 DC 225.

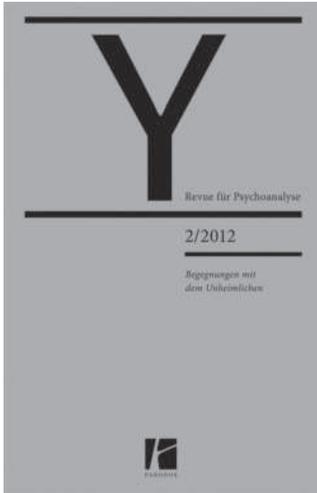
21 DC 227-228.

22 DC 229.

23 VGP 90.

24 «Was den anderen mit der Macht ausstattet, mein Sein zu definieren, was seinen Blick mit der Eigenschaft versieht, dem meinen immer schon zuvorgekommen zu sein, lässt sich nur verstehen, wenn wir den phänomenalen Entzug des Blicks in Hinblick auf den Signifikanten (S1) eines verlorenen Signifikats (a) lesen, eines Signifikats, das als verdrängtes phantasmatisches Supplement gleichwohl die Signifikanz dieses Signifikanten trägt»; DC 229.

25 Für einen systematischeren Vergleich beider Autoren siehe auch Leguiles, C. (2012) (siehe Literaturangabe weiter oben in dieser Liste).



Begegnungen mit dem Unheimlichen

Y – Revue für Psychoanalyse
1. Jahrgang, Heft 2/2012

Herausgegeben von
Susanne Müller

ISBN: 978-3-938880-54-8
Broschur, 15 x 23 cm, 136 Seiten
EUR 17,00 [D] / 17,50 EUR [A] /
24,50 CHF UVP

Erhältlich im Buchhandel
oder unter parodos.de

Inhalt:

Susanne Müller

Editorial

Susanne Müller

Der eigene Name im Spiegel des a(A)nderen
Occupation und Erinnerung

Franz Kaltenbeck

Vom Unheimlichen zum Ungeheuren
Unheimliche Angst, ungeheures Symptom

Michael Meyer zum Wischen

Nathalie St/G-R-Anger und das unheimliche Haus der Frauen

Karin Schlechter

Das Loch des Raumes anstelle des Raumes betreten

Eckhard Rhode

fünf und drei gedichte

Rivka Warshawsky

Die unheimliche Ästhetik von Lacans Objekt *a*

Éric Le Toullec

Freud-Lubitsch 1919: Ein unheimlicher Blick

Michaela Wünsch

Die Stimme als Objekt des Unheimlichen, der Angst und der Furcht



Franz Kaltenbeck

Lesen mit Lacan

Aufsätze zur Psychoanalyse

ISBN: 978-3-938880-60-9

Gebunden, 16 x 24 cm, 334 Seiten

EUR 45,00 [D] / 46,30 EUR [A] /

59,90 CHF UVP

Erhältlich im Buchhandel
oder unter parodos.de

Es gibt wohl kaum einen zeitgenössischen Psychoanalytiker, der in Lehre und Forschung vielfältiger wirkt als Franz Kaltenbeck. Mit diesem Band wird das Denken Kaltenbecks, der vor allem im französischsprachigen Raum publiziert hat, einem deutschsprachigen Publikum zugänglich gemacht. Er umfasst, zum großen Teil in deutscher Erstveröffentlichung, psychoanalytische Beiträge z. B. zu Freud, Miller, Poe oder Joyce und vor allem zu bzw. mit Lacan.

Franz Kaltenbeck ist Psychoanalytiker in Paris und Lille, u.a. beim Service Médico-Psychologique Régional der Haftanstalt Sequedin, Centre Hospitalier Régional Universitaire in Lille; er ist Chefredakteur von *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse*.

