



**University of
Zurich^{UZH}**

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Winterthurerstrasse 190
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

Io sono sempre vista. Das Unheimliche dies- und jenseits des Bildes

Johannes Binotto

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
<http://dx.doi.org/10.5167/uzh-53742>

Originally published at:

Binotto, Johannes (2011). Io sono sempre vista. Das Unheimliche dies- und jenseits des Bildes. In: Heilmann, T A; von der Heiden, A; Tuschling, A. medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen. Bielefeld, 97-111. ISBN 978-3-8376-1181-6 .

„lo sono sempre vista“.
Das Unheimliche dies- und
jenseits des Bildes

JOHANNES BINOTTO

„Er wird sich wundern, wie dieser Blick
sich unbeweglich bewegte.“
Nikolaus von Kues: Vom Sehen Gottes¹

Um die Wirksamkeit von Bildern zu erklären, scheint sich das von Henri Wallon 1931 erstmals beschriebene und von Jacques Lacan in den Dreißiger und Vierziger Jahren theoretisch ausgearbeitete Spiegelstadium anzubieten. Damit ist bekanntlich jener Moment in der Entwicklung des Kleinkindes gemeint, in dem dieses erstmals das eigene Bild im Spiegel erkennt. Ein Bild, mit welchem sich das Kind voller Begeisterung identifiziert.² Dass sich dieser Vorgang indes nicht nur auf einen Moment der Kindheit beschränkt, macht der 1951 vor der British Psycho-Analytical Society gehaltene Vortrag „Some Reflections on the Ego“ klar, in dem Lacan das Spiegelstadium als Matrix einer „grundsätzlichen libidinösen Beziehung zum Körper-Bild“ vorstellt.³ Der Hinweis Lacans, dass es sich beim Spiegelstadium weniger um einen einmal vollzogenen Entwicklungsschritt handelt, sondern vielmehr um eine sich wiederholende psychische, ja sogar ontologische Operation, hat beispielsweise Filmtheoretiker darin bestärkt, das Spiegelstadium als Paradigma für die Verführungskraft von Bildern anzusehen.⁴ Doch wird bei solcher Verwendung des lacanschen Konzeptes regelmäßig sein vielleicht

- ¹ Nikolaus von Kues: Vom Sehen Gottes [1453], Zürich: Artemis 1987, S. 10.
- ² Vgl. Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, in: Ders., Schriften I, Weinheim: Quadriga 1986, S. 61–70; Ders.: „Die Familie“, in: Ders., Schriften III, Weinheim: Quadriga 1986, S. 39–100.
- ³ Jacques Lacan: „Some Reflections on the Ego“, in: International Journal of Psychoanalysis 34 (1953), S. 11–17 hier S. 14.
- ⁴ Zur Kritik der Verwendung lacanscher Psychoanalyse in der Filmtheorie siehe Joan Copjec: Read My Desire. Lacan against the Historicists, 2. Aufl., Cambridge: MIT Press 1995, S. 15–38.

wesentlichster Aspekt übersehen: Das Spiegelstadium beschreibt nicht nur die Macht der Bilder, sondern auch die Begrenztheit der Macht, genauer: ihren blinden Fleck. Denn neben Kind und reflektierendem Spiegel gibt es im Setting des Spiegelstadiums eine weitere Position, die gerne unterschlagen wird, jene nämlich des bestätigenden Dritten. Diese dritte *Instanz*⁵ (etwa die Mutter) ist es, die dem fragenden Blick des Kindes antwortet: „Ja, das da im Spiegel bist Du“. Freilich steckt in dieser Bestätigung eine Paradoxie. Würde nämlich ein Bild im Spiegel allein genügen, um das Kind vollständig zu repräsentieren, bräuchte es gar nicht erst die Beglaubigung durch eine dritte Instanz. Die Bestätigung „Das bist Du“ hingegen überdeckt und markiert genau jene Lücke des Bildes, an der sich der Zweifel festmacht – der Zweifel, ob das da im Spiegel tatsächlich man selbst ist. Die Bestätigung näht die Lücke des Bildes zu, macht diese aber im gleichen Zug als Nahtstelle, als Narbe wahrnehmbar.

Genau darin liegt gemäß der psychoanalytischen Theorie die identifikatorische Macht von Bildern, oder allgemeiner des Imaginären: Anstatt das Subjekt restlos zu repräsentieren, lässt es notwendigerweise etwas ausgespart. Identifikation – so möchte man verknappt formulieren – benötigt zwangsläufig ein Stückchen Des-Identifikation, einen Rest an Zweifel, um funktionieren zu können.⁶ Im Bild (v)erkennt man sich umso besser, wenn ein Rest verdeckt bleibt, der in diesem Verdecken erst annehmbar, erträglich wird. Man nimmt so die Redeweise vom ‚Bild als Medium der Identifikation‘ wörtlich. Denn Medien sind exakt das: Schirme, die etwas sichtbar machen, zugleich aber zwischen mir und diesem Etwas eine Schutzdichtung bilden; so wie das Vergrößerungsglas, welches mir ein Ding erst zeigt, zugleich als Glaswand fungiert, die das Ding von meinem Auge trennt.

Was aber geschieht, wenn dieser Rest an Zweifel im Bild getilgt

- 5 Der Begriff ist mit Bedacht gewählt, kommt doch mit dieser dritten Instanz genau das ins Spiel, was Lacan später die „Instanz des Buchstabens“ nennen wird; vgl. Jacques Lacan: „L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud“, in: *La Psychanalyse* 3 (1957), S. 47–81.
- 6 Diese notwendige Lücke ist, wie Georg Christoph Tholen gezeigt hat, auch eine Kluft in der Zeit: „Der Widerspruch, den das Imaginäre ausgestaltet, besteht also darin, dass der Wunsch, die Ähnlichkeit mit dem Spiegelbild zu gewähren, nur gelingt, wenn dessen Andersheit oder Fremdheit übergangen wird. Im selben Augenblick aber [...] distanziiert sich der Augenblick von sich selbst: Er vollzieht sich nur als vor-weg-nehmende Antizipation. Die Zeitlichkeit des imaginären Ichs ist im Modus der vergangenen Zukunft aufgespalten, d. h. differiert von sich selbst in Gestalt der Vor-Zu-Kunft“. Georg Christoph Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 75.

ist, wenn dessen Lücke fehlt? Dann betreten wir das Gebiet des Beängstigenden und Unheimlichen. Die Angst – so formuliert es Lacan – entsteht, wo der Mangel selbst fehlt. Die Angst ist der Mangel des Mangels. Gerade wo Bilder mich vollständig identifizieren, mich vollständig spiegeln, werden sie zu einer erschreckenden Alterität: Das Vertraute wird fremd, die Bilder werden *unheimlich*.⁷

Ein anderer Schauplatz

In seinem Seminar von 1962/63 über die Angst beschreibt Lacan dieses Unheimliche als Problem allzu vollständiger Sicht:

„Jene, die meine Intervention an den, dem Fantasma gewidmeten Journées provinciales gehört haben [...] werden sich der Metapher erinnern, der ich mich bediente: Ein Gemälde (tableau), welches im Fensterrahmen steht [...] Was auch immer der Reiz dessen sein mag, was auf dieser Leinwand gemalt ist, es geht dabei darum, das nicht zu sehen, was man durch das Fenster sieht.“⁸

In Verkehrung von Leon Batista Albertis berühmter Metapher vom Bild als geöffnetem Fenster⁹ beschreibt Lacan das Imaginäre als Schutzschirm, der das Fenster schließt. Das Unheimliche ist jener Moment, in dem fantasmatische Bild im Fensterrahmen fehlt oder ein Loch aufweist und damit den Blick freigibt auf das, was jenseits des Fensters liegt. Unheimlich wird es da, wo die Mattscheibe des Mediums durchlässig wird und das vorher Verborgene plötzlich auftaucht. Ein besonders eindrückliches Beispiel für dieses Unheimliche als Blick durch das Fenster liefert die Fallgeschichte von Sigmund Freuds Patient Sergej Pankejeff, bekannt geworden unter dem Übernamen ‚Der Wolfsmann‘.¹⁰ In einem Angsttraum seiner Kindheit sieht Pankejeff durch ein sich plötzlich öffnendes Fenster

- 7 Sigmund Freud: „Das Unheimliche“ [1919], in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 12, 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer, 1966, S. 229–268.
- 8 „Ceux qui ont entendu mon intervention aux Journées provinciales consacrées au fantasme [...] peuvent se rappeler la métaphore dont je me suis servi, celle d'un tableau qui vient se placer dans l'encadrement d'une fenêtre. [...] Quel que soit le charme de ce qui est peint sur la toile, il s'agit de ne pas voir ce qui se voit par la fenêtre.“ Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre X: L'angoisse*, Seuil: Paris 2004, S. 59.
- 9 Leon Batista Alberti: *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae* – Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei (lat.-dt.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, S. 225.
- 10 Sigmund Freud: „Aus der Geschichte einer infantilen Neurose“ [1914], in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 12, 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer 1966, S. 27–157; siehe auch Muriel Gardiner (Hg.): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann*, Frankfurt a. M.: Fischer 1972.

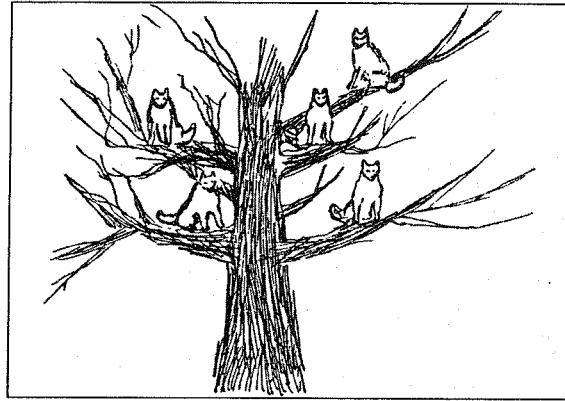


Abb. 1: Zeichnung des Wolfsmannes. Quelle: S. Freud: „Aus der Geschichte einer infantilen Neurose“, S. 55.

auf einen Baum, auf dessen Ästen weiße Wölfe sitzen.¹¹ In seiner Analyse bei Freud gibt er diese Szene auch als Zeichnung wieder (siehe Abb. 1). Nun wird aber in der Aussicht, die sich dem Wolfsmann bietet, nicht nur der Ort jenseits des Fensters sichtbar, sondern auch der Standpunkt des Betrachters. So hält Freud fest:

„Das aufmerksame Schauen, das im Traum den Wölfen zugeschrieben wird, ist vielmehr auf ihn [den Wolfsmann; J. B.] zu schieben. [...] Vertauschung von Subjekt und Objekt, Aktivität und Passivität, angeschaut werden anstatt anschauen[.]“¹²

Was jenseits des Fensters auf den Wolfsmann lauert, ist demnach nichts anderes als sein eigener Blick aus dem Fenster. Freuds Ausdruck vom „anderen Schauplatz“¹³ des Unbewussten und mithin des Unheimlichen erhält eine Doppeldeutigkeit, die gerne unbeachtet bleibt: Der Schauplatz ist nicht nur eine Szene, auf die man schaut. Mit Schau-Platz ist auch der Platz gemeint, von dem aus man schaut. In der Koinzidenz dieser widersprüchlichen Bedeutungen, im Zusammenfall zweier verschiedener Schau-Plätze liegt das Wesen des Unheimlichen, fallen in diesem doch die Gegensätze zusammen: „Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich“.¹⁴

Dass es sich bei diesem Unheimlichen um eine spezifisch räumliche Situation handelt, ist bereits in der für Freud so wichtigen

11 S. Freud: „Aus der Geschichte einer infantilen Neurose“, S. 54–55.

12 Ebd., S. 61.

13 Sigmund Freud: Die Traumdeutung, in: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 2/3, 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer 1961, S. 541.

14 S. Freud: „Das Unheimliche“, S. 237.

Etymologie des Begriffs impliziert: Nicht umsonst steckt im Unheimlichen das Heim, das Zuhause. Auch in den von Freud angeführten Beispielen unheimlicher Situationen – eine Straße, an deren Ende man unweigerlich wieder an ihren Anfang gerät,¹⁵ der Blick auf das weibliche Genital als alte „Heimat des Menschenkindes“¹⁶ – begegnet man dieser Räumlichkeit. Inszeniert das Unheimliche eine „Wiederkehr des Verdrängten“, so müsste man diese zugleich eine Wiederkehr zum Verdrängten nennen. Das Unheimliche entpuppt sich als räumliche Konstellation, in der hier und dort, Subjekt und Objekt, Anschauen und Angeschaut-werden nicht mehr unterschieden werden können. Darin liegt die eigentliche Innovation des freudischen Begriffs des Unheimlichen, die ihn von allen früheren Versuchen zum Thema (etwa bei dem von Freud zitierten Ernst Jentsch) abhebt: Weder hängt das Unheimliche an einem bestimmten Subjekt (und dessen subjektiver Empfindung), noch an einem bestimmten, angeblich furchteinflößenden Objekt. *Das Unheimliche ist vielmehr die besondere Stellung, die das Subjekt zum Objekt einnimmt.* Diese besondere Stellung des Subjekts zum Objekt lässt sich genauer charakterisieren: Unheimlich ist es, wenn sich die Positionierung von Subjekt und Objekt andauernd verändert, wenn Subjekt und Objekt, Innen und Außen, Vertrautes und Fremdes unablässig die Plätze tauschen. Diese Überkreuzung von räumlich Gegensätzlichem findet man auch in einem Neologismus Lacans, der das in seiner Ambivalenz eigentlich unübersetzbare Wort „unheimlich“ kongenial ins Französische überträgt: „Extimité“.¹⁷ Gebildet aus den Wörtern „extérieur“ und „intimité“ spricht der Begriff von einem Intimen, das außen angesiedelt ist und einem Äußerem, das zum Innersten wird – eine intime Exteriorität, eine externe Intimität.

In diesem Sinne ist der Untertitel dieses Aufsatzes zu verstehen: Es gibt kein Unheimliches vor dem Bild, das von einem Unheimlichen hinter dem Bild zu unterscheiden wäre. Unheimlich ist, wenn man sich zugleich dies- und jenseits des Bildes befindet.

15 Ebd., S. 249.

16 Ebd., S. 259.

17 Der Begriff des Extimen bzw. der Extimität taucht bei Lacan zwar schon vor der expliziten Beschäftigung mit dem Unheimlichen auf, nämlich bereits in seinem Seminar über „Die Ethik der Psychoanalyse“. Dort wird die Extimität mit dem „Ding“ in Verbindung gebracht. Mit Kenntnis der späteren Seminare wird indes klar, wie sehr der Begriff der Extimität auf die Beschäftigung mit dem Unheimlichen in Seminar X und XI vorausweist: Das extime Ding gibt den Vorgeschmack auf das später fürs Unheimliche so zentrale *objet a*; vgl. Jacques Lacan: Das Seminar. Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse, Weinheim: Quadriga 1996, S. 171; siehe auch Jacques-Alain Miller: „Extimité“, in: Mark Bracher u. a. (Hg.), Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure and Society, New York: NYU Press 1994, S. 74–87.

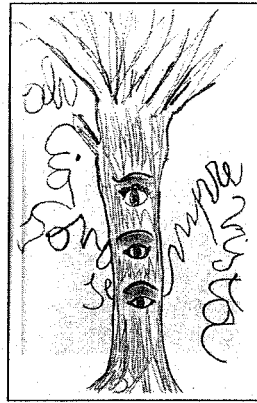


Abb. 2: Zeichnung einer anonymen Psychotikerin;
Quelle: J. Lacan: *Le séminaire X*, S. 201.

Immer (ge)sehen

Expliziter noch als im Traum des Wolfsmannes zeigt sich die unmögliche räumliche Situation des Unheimlichen in der Halluzination einer Psychotikerin, deren Fall Lacan seinen Studenten präsentiert. Die Verschränkung von Schauen und Angeschaut-werden ist in der Zeichnung der Patientin gleich mehrfach thematisiert (siehe Abb. 2): Zum einen natürlich in den drei Augen des Baumes, die – wie bei den Wölfen im Traum des Wolfsmannes – sowohl für den Blick auf die Psychotikerin als auch für ihren eigenen Blick stehen. Signifikanter ist die Beschriftung der Zeichnung. Was zunächst wie ein Teil des Geästs aussieht, wird als Schrift lesbar, von der Lacan sagt, in ihr sei die „Geheimformel“ der Kranken festgehalten: „Io sono sempre vista“. Dabei macht Lacan auf die wesentliche Doppeldeutigkeit des italienischen Wortes ‚vista‘ aufmerksam, kann dieses doch – wie das französische ‚vue‘ – sowohl subjektiv als auch objektiv verwendet werden. Der Satz „Io sono sempre vista“ sagt sowohl „Ich werde immer gesehen“ als auch „Ich sehe immer“. Die Person, die einen solchen Satz schreibt, verortet sich auf der Seite des Blicks, der eine bestimmte Aussicht wahrnimmt, als auch in dieser Aussicht selbst.

Was auf der Zeichnung fehlt, ist nichts weniger als der Fehler selbst, jene Lücke, um die das Spiegelstadium kreist, jener Fleck des Bildes, hinter dem sich der eigene Blick zwar vermuten, aber nicht sehen lässt. Wer mit der lacanschen Psychoanalyse vertraut ist, kennt den Namen dieser konstitutiven Leerstelle, die als notwendig ausgeschlossener Kern der Subjektivität fungiert: Es ist das

ominöse *objet a* – ein Ding, das eigentlich (wie der späte Lacan festhält) gar nicht Objekt genannt werden darf, weil es ganz anders als jedes andere Objekt funktioniert, nämlich als pures Vakuum: „das Objekt als Absenz“. ¹⁸ Nicht so in der Psychose. Hier ist das *objet a* nicht ausgeschlossen, sondern materialisiert sich, erhält volle körperliche Präsenz und wird sichtbar. ¹⁹ Möglicherweise ist darum der Blick in den Spiegel für viele Psychotiker so problematisch: Nicht weil sie zu wenig, sondern zu viel darin sehen. Sie sehen auch das, was ein blinder Fleck bleiben müsste. So ist vielleicht auch jener von Gisela Pankow berichtete Fall einer jungen Psychotikerin zu interpretieren, die im Spiegel nicht nur sich selbst, sondern zusätzlich beängstigende, sie umgebende Flecken sah. Der Spiegel hatte hier zuviel reflektiert: nicht nur das Körperbild, sondern zugleich dessen Lücken. Die blinden Flecken des Spiegelbildes waren sichtbar geworden. ²⁰

Zuviel sehen, den unsichtbaren Blick als *objet a* sehen – auch das steckt in jenem ‚sempre vista‘ von Lacans Psychotikerin. Die Inscriptio ihrer emblematischen Zeichnung „Io sono sempre vista“ erweist sich damit als allgemeine Formel der Psychose und des Unheimlichen im Feld der Optik. ²¹

Topo-Logik

„Io sono sempre vista.“ Dieser Satz könnte in seiner Mehrdeutigkeit auch als Motto über dem Oeuvre des italienischen Regisseurs Dario

- ¹⁸ Jacques Lacan: Das Seminar. Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Olten: Walter 1978, S. 191.
- ¹⁹ Renata Salecl: Der richtige Mann und die falsche Frau, in: Slavoj Žižek u. a. (Hg.), Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock, 2. Aufl., Wien: Turia+Kant 1998, S. 166–176 hier S. 172–173.
- ²⁰ Vgl. Gisela Pankow: Gesprengte Fesseln der Psychose, München: Reinhardt 1968, S. 67–70.
- ²¹ Ganz nebenbei entlarvt der genannte Fall auch die Vergeblichkeit aktueller Versuche (etwa in England) den öffentlichen Raum dadurch sicherer zu machen, dass man ihn mit Überwachungskameras aufrüstet. Nicht nur, dass – wie bereits Foucault gezeigt hat – durch einen so installierten allgegenwärtigen Blick der Einzelne zum Gefangenen eines panoptischen Blickregimes degradiert wird; auch die Aussicht, für den Preis der Überwachung wenigstens größere Sicherheit zu erhalten, muss sich zwangsläufig als Täuschung herausstellen. Gerade in der Allgegenwart des Blicks geht nicht Sicherheit, sondern das beängstigende Unheimliche einher: Der Panoptismus hat Panik zur Folge. Zum Panoptismus vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 251–292; Jacques-Alain Miller: Jeremy Bentham's Panoptic Device, in: October 42 (Summer 1987), S. 3–29.

Argento stehen. Der 1940 geborene Argento hat bis heute (zumindest im deutschsprachigen Raum) kaum die Anerkennung gefunden, die er verdient – nicht zuletzt deshalb, weil sich seine Filmgängigen Lektüren verweigern, die sich auf Kohärenz von Figuren und Story konzentrieren. Der Vorwurf eines Kritikers an Argentos Film „Inferno“, die an sich virtuos gedrehten Sequenzen seien auf unmögliche Weise montiert und hätten meist keinen Bezug zur Story,²² ist gerechtfertigt und zielt doch am Wesentlichen vorbei. Denn gerade indem er die narrative Logik konsequent gegen eine (Un-) Logik des filmischen Raumes, gegen eine Topo-Logik eintauscht, beweist Argento seine Meisterschaft als filmender Architekt. Denn Film ist zwangsläufig eine architektonische Kunst. Indem vorhandene Szenarien abgefilmt und auf dem Schneidetisch montiert werden, werden Räume nicht nur abgebildet, sondern neu gebaut. Schon in den Pioniertagen des Kinos schreibt Dziga Vertov in seinem Manifest „Kinoki“ dazu:

„Ich bin das Kino-Auge. Ich bin ein Baumeister. Ich habe dich, heute von mir geschaffen, in die wunderbarste, bis zu diesem Augenblick nicht existierende und ebenfalls von mir geschaffene Kammer gesetzt. Diese Kammer hat 12 Wände, die ich in verschiedenen Teilen der Welt aufgenommen habe. Indem ich die Aufnahmen der Wände und der Details untereinander verbunden habe, ist es mir gelungen, sie in eine Ordnung zu bringen, [...] die nichts anderes als diese Kammer ist.“²³

Vertov beschreibt das Verhältnis von filmischem Raum und Realität als genuin unheimliches: Die Kammer des Films ist weder vertraut noch vollkommen fremd, weder nur Abbildung noch ganz Neuschöpfung, sondern beides zugleich. Aus Abbildungen der Realität (die einzelnen Wände) wird ein irrealer Raum (die Kammer mit zwölf Wänden) montiert.

Argento betreibt die unheimliche Baukunst des Films besonders manieristisch und stellt sie damit aus. Seine barocken Filme erlangen so eine ähnliche Qualität wie die überladene Zeichnung der Psychotikerin bei Lacan. Auch Argento zeichnet mit seinen Filmen Vexierbilder des Unheimlichen, in denen jegliche Orientierung unmöglich wird – so etwa in der Szene aus dem Film „Suspiria“ (I 1977), in der eine verängstigte Frau Unterschlupf bei ihrer Freundin sucht. Doch die anheimelnde Geborgenheit im Zimmer entpuppt sich als unheimlich. Prompt manifestiert sich dieses Unheimliche

22 Vgl. Maitland McDonagh: Broken Mirrors/Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento, London: Sun Tavern Fields 1991, S. 151.

23 Dziga Vertov: „Kinoki – Umsturz“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam 1990, S. 32–33 (Übersetzung verändert).

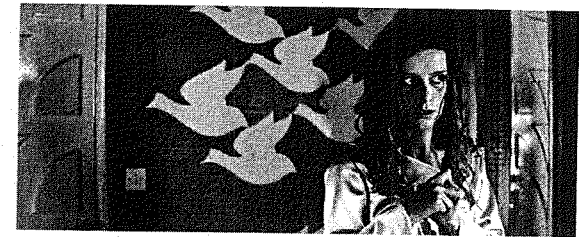


Abb. 3: Standbild aus „Suspiria“ (I 1977)

als Situation vor und hinter einem Fenster: Obwohl das Fenster des Zimmers nur tiefschwarze Dunkelheit zeigt, ahnt die Frau, dass in der Dunkelheit vor dem Fenster eine fremde Präsenz lauert. Als sie versucht, mithilfe einer Tischlampe in die Dunkelheit hineinzu-leuchten, ist zunächst nichts zu sehen. Erst als sich ihr Blick und mit ihm jener der Zuschauer ganz in die Dunkelheit versenkt, wird plötzlich etwas erkennbar: ein rasch auftauchendes und wieder verschwindendes Augenpaar, wie von einem Tier, das uns aus der Dunkelheit anstarrt. Darauf durchstößt ein Arm von draußen die Fensterscheibe, packt den Kopf der jungen Frau und presst ihn von innen gegen die Scheibe. Das angst- und schmerzverzerrte Gesicht der Frau aber sehen wir von außen, aus Perspektive des Angreifers.

Nicht nur, dass diese Szene gewissermaßen die Animation jener Zeichnung bei Lacan ist. Sie zeigt zudem, wie es dem Film gelingt, das Unheimliche als topologischen Raum zu evokieren. So wird etwa die filmische Technik virtuos zur räumlichen Desorientierung benutzt: Wenn zu Beginn der Szene die Freundin des zukünftigen Opfers das Zimmerfenster schließt, bleibt die Kamera im Dunkeln außen vor. Auf der Tonspur hören wir indes nach wie vor die beiden Frauen miteinander sprechen. Das Objektiv ist also draußen, das Mikrofon aber bleibt drinnen. *Audio-Vision*: Die zwei Seiten des gleichen Mediums besetzen gegenüberliegende Positionen. Die Apparatur des audiovisuellen Mediums als Ganze ist somit an beiden Ort zugleich, innen und außen im selben Moment.

Sprechend ist auch die Tapete in dem Zimmer, in dem die Szene spielt (siehe Abb. 3): Beim Ornament aus Fischen und Vögeln handelt es sich um die Reproduktion des Holzschnitts „Luft und Wasser“ von Maurits Cornelis Escher.²⁴ Tatsächlich bilden Eschers Bilder, im Besonderen jene von unmöglichen Bauwerken, ein visuelles Leitmotiv in Argentos „Suspiria“. Sie tauchen in verschiedenen Wandmalereien auf, und nicht umsonst liegt das Gebäude, in welchem der Film spielt, an der Escher-Straße. Die unheimlichen Räu-

24 Vgl. J. L. Locher u. a. (Hg.): Die Welten des M. C. Escher, 3. Aufl., Herrsching: Pawlak Verlagsgesellschaft 1971, S. 107 u. VI.

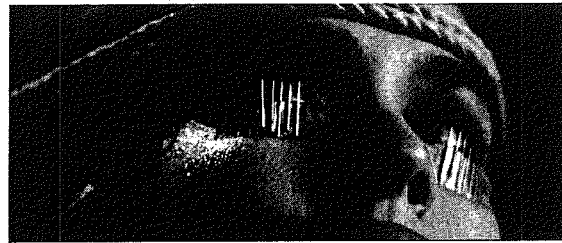


Abb. 4: Standbild aus „Opera“ (I 1987)

me von „Suspiria“ gehorchen (wie die Architekturen in den Zeichnungen Eschers) nicht der euklidischen Geometrie, sondern der Topologie. Es sind verkrümmte, zirkuläre Räume – so wie jene Straße in Freuds Aufsatz „Das Unheimliche“, deren Ende sich unversehens als ihr Anfang entpuppt. Es sind Räume, in denen der Betrachter sich – wie der Wolfsmann oder Lacans Psychotikerin – zugleich im Aug- und im Fluchtpunkt befindet. Das Unheimliche präsentiert sich als topologische Figur, die wie das Möbiusband strukturiert ist, in welchem Oben und Unten, hier und dort, diesseits und jenseits, Anschauen und Angeschaut-werden nicht mehr zu unterscheiden sind. Kein Zufall, dass Lacan im Fortgang seines Seminars über die Angst auf das Möbiusband zu sprechen kommt. Wenn auch von Lacan nicht explizit miteinander verglichen, stellt doch das Möbiusband die prägnanteste Abstraktion des Unheimlichen dar. Was man in der Terminologie der mathematischen Topologie eine ‚nicht-orientierbare Fläche‘ nennt, bringt jene Des-Orientierung auf den Punkt, welche im Raum des Unheimlichen herrscht.

Perversionen des Blicks

Zehn Jahre nach „Suspiria“, untersucht Argento mit seinem Film „Opera“ (I 1987) erneut die unheimliche Koinzidenz von Anschauen und Angeschaut-werden. Der Film handelt von einer jungen Opernsängerin, die von einem Mörder verfolgt wird. Doch was dieser ihr antut, ist beinahe schlimmer als der Tod: Eines Nachts überwältigt, bindet und knebelt er sie und klebt ihr mit Nadeln besetzte Klebstreifen unter die Augen (siehe Abb. 4). Unfähig, die Augen zu schließen, muss die junge Sängerin nun mitansehen, wie der Mörder vor ihren Augen und für ihre Augen tötet. Die Tatorte in „Opera“ sind ‚Schau-Plätze‘ im buchstäblichen Sinne: Plätze, an denen sich Blicke pervertieren, also wörtlich: sich verdrehen, sich topologisch krümmen und an denen einander entgegengesetzte Perspektiven ineinander übergehen. „Io sono sempre vista“ – der ganze Film dreht sich um nichts anderes, als um jenes unheimliche Oszillieren zwi-

schen den beiden Bedeutungen von ‚vista‘. Dieses Oszillieren betrifft nicht zuletzt auch uns Zuschauer, denn wie die Sängerin sind wir zugleich Opfer und Publikum der Tat.²⁵ Nur für den Zuschauer findet das blutige Schau-Spiel auf der Leinwand statt. Doch die voyeuristisch genossene Gewalt kulminiert darin, dass das Auge des Voyeurs selber attackiert wird. Dass die von Nadeln bedrohten Augen der Sängerin auch für die Augen des Kinopublikums stehen, hat Argento selbst unterstrichen:

„For years I've been annoyed by people covering their eyes during the gorier moments in my films [...] So I thought to myself ‚How would it be possible to [...] force someone to watch the gruesome murder and make sure they can't avert their eyes?‘ The answer I came up with is the core of what OPERA is about[.]“²⁶

Mit seinem Angriff auf das Auge des Betrachters verweist Argento offensichtlich auf zwei der berühmtesten Momente der Filmgeschichte, die beide die Zerstörung des Sehorgans zeigen: zum einen die Szene im 4. Akt von Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ (UdSSR 1925), in der ein Soldat mit seinem Säbel einer alten Frau ein Auge ausschlägt; zum andern der Schnitt des Rasiermessers durch das Auge einer Frau im Film „Un chien andalou“ (F 1929) von Luis Buñuel und Salvador Dalí. In beiden Fällen ist der Schnitt durch das Auge als Reflexion über das Medium Film mit seiner Schnitt-Technik wie auch als Reflexion über die Schaulust des Kinopublikums zu verstehen.²⁷ Die Vernichtung des Auges ist dabei als pathetische Metapher für die Zerstörung alter und das Aufkommen neuer Sehgewohnheiten lesbar. Argentos „Opera“ ist ungleich pessimistischer: Die erlösende Katharsis von Bunuel und Eisenstein gibt es hier nicht. Statt der Auslöschung des Blicks inszeniert Argento das Gegenteil: das qualvolle Insistieren des Blicks. Nicht aufhören können zu sehen und gesehen zu werden – dieses ‚sempre vista‘ ist weitaus schrecklicher als geblendet zu werden. Die voyeuristische Lust am Zuschauen verkehrt sich in Unlust und Ekel – nicht, weil die Identifikation mit dem Gesehenen zusammenbrechen würde, sondern weil sie sich totalisiert. Das Bild der von Nadeln bedrohten Augen der Sängerin ist darum so grässlich, weil es dem Blick in einen Spiegel gleicht, der uns zuviel zeigt: nicht nur

25 Man betrachte in diesem Zusammenhang auch die Filme „Peeping Tom“ (GB 1960) von Michael Powell sowie „Strange Days“ (USA 1995) von Kathryn Bigelow.

26 Zitiert nach: Alan Jones: Mondo Argento, London: Midnight Media 1996, S. 43.

27 Im Fall von „Un chien andalou“ siehe dazu Robert Short: Age of Gold. Surrealist Cinema, Washington: Creation Books 2003, S. 68–76.

die Lust am Zuschauen, sondern dessen Zwang. Reproduziert das Nadelgitter vor den Augen nicht exakt jene ambivalente Geste, die bereits Kinder beim Anblick von schrecklichen Bildern vollführen? Man schlägt die Hände vors Gesicht – und schaut trotzdem zwischen den Fingern hindurch, halb drinnen und nicht ganz draußen.

Bild-Ränder

Mit seinem späten Schlüsselwerk „La sindrome di Stendhal“ (I 1996) schickt Argento seine Figuren und uns Zuschauer erneut auf jenes unheimliche Möbiusband, welches das Dies- und Jenseits der Bilder ineinander kippen lässt. Eine junge Polizistin auf der Fährte eines Frauenmörders erlebt gleich zu Beginn eine doppelte Überwältigung: In den Uffizien von Florenz wird sie ohnmächtig angesichts der Gemälde, die sie in Bann schlagen; unmittelbar darauf wird sie vom gejagten Frauenmörder vergewaltigt. Doch scheint dieser zweite Angriff nur eine Wiederholung des ersten. Die Bilder selbst sind vergewaltigend. Dabei funktioniert der Film wie ein gewalttätiges Museum:²⁸ Neben dem zahlreichen Erscheinen bekannter Kunstwerke (etwa dem im Vorspann am Bildrand vorbeiziehenden Gemäldekatalog oder den Szenen in den Uffizien) inszeniert Argento seine eigenen Filmbilder als Imitationen berühmter Gemälde etwa von John Everett Millais, Giorgio de Chirico oder René Magritte.²⁹ Wie sich der Zuschauer in diesem unheimlichen Museum verirrt, so verläuft sich auch die Hauptfigur in Bildern. Buchstäblich geschieht dies in einer Szene, in der die verwirrte Polizistin über den Bilderrahmen in ein Gemälde hineintritt und sich darin bewegt (siehe Abb. 5).

Inspiziert wurde Argentos Film von den Arbeiten der italienischen Psychiaterin Graziella Magherini, die zu psychischen Zusammenbrüchen von Touristen beim Anblick großer Kunstwerke geforscht hat.³⁰ Offenbar gibt es immer wieder Besucher der Kunststätten in Florenz, welche vor den Bildern der alten Meister in wahn-ähnliche Zustände geraten. In Anlehnung an den Schriftsteller Stendhal, der solche Symptome in seinem Reisetagebuch beschreibt, nannte Magherini dieses Phänomen Stendhal-Syndrom.

28 Siehe dazu: Jean-Baptiste Thoret: Dario Argento. Magicien de la peur, Paris: Cahiers du cinéma 2002, S. 70–77.

29 Zum (für Argento auch sonst so bedeutsamen) Werk de Chiricos im Verhältnis zu Lacans Bildtheorie siehe Annette Runte: „Dinge sehen dich an“, in: Claudia Blümle/Anne von der Heiden (Hg.), Blickzähmung und Augentäuschung, Zürich: diaphanes 2005, S. 393–424.

30 Graziella Magherini: La sindrome di Stendhal, Florenz: Ponte Alle Grazie 1989.

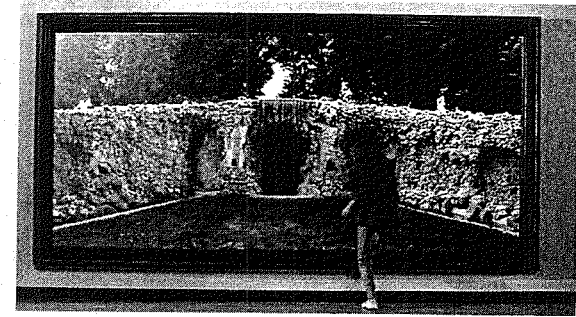


Abb. 5: Standbild aus „La sindrome di Stendhal“ (I 1996)

Doch Argento, der nach eigenen Angaben als Kind selbst Opfer des Syndroms geworden war,³¹ nimmt die Beobachtungen Magherinis nur als Ausgangspunkt für seine eigene Inszenierung des Stendhal-Syndroms. Er führt vor, wie das schützende Bild buchstäblich durchlässig wird und den Blick freigibt auf das, was es abschirmen sollte. Doch diese unheimliche Verräumlichung der Bilder ist mit ihrem Gegenstück eng gekoppelt: der Plättung des Raums und der Figuren zum flachen Bild. Wenn zum Ende des Films die wahnsinnig gewordene Protagonistin von Polizisten davongetragen wird, erscheint die Szene wie ein Heiligenbild. Was bleibt, sind Bilder.

Das unheimliche Kino Dario Argentos durchläuft immer wieder denselben Prozess: Das Bild wird verräumlicht – der Raum verschlingt die Körper – der Raum verflacht zum Bild. Was der finalen Verflachung der Räume und Körper zur planen Ebene geopfert wird, ist nichts weniger als die filmische Illusion an sich. Indem Argento die Filmbilder zu starren Tableaus gerinnen lässt, zeigt er, worauf die Illusion des bewegten Films basiert: lauter regungslosen, toten Einzelbildern. Doch sieht man Einzelbilder eines Films bekanntlich nur, wenn man den Filmstreifen anhält. Wer die Illusion des bewegten Bildes entlarvt, kann das nur, indem er die Bewegung, die doch das Wesen der ‚Motion Pictures‘ ist, anhält. Wenn Argento das Geheimnis des Films aufdeckt, jenen blinden Fleck des Mediums füllt, vollendet er es, macht es kaputt. Und damit ist das letzte Mordopfer in Argentos Filmen letztlich das filmische Medium selbst.

Rücksicht auf Darstellbarkeit

Gewiss: Filmbilder, so radikal sie auch gestaltet sind, bleiben als Bilder immer noch jener Sichtschutz im Fensterrahmen, von dem

31 Vgl. Jérôme Larcher/Nicolas Saada: „Les nerfs à vif. Entretien avec Dario Argento“, in: Cahiers du cinéma 532 (1999), S. 57.

Lacan spricht. Auch die Zeichnungen des Wolfsmannes oder der anonymen Psychotikerin bleiben Schutzdichtungen vor einer ungleich beängstigenderen Aussicht. Sie bleiben Medien, die zwar etwas zeigen und anschaulich machen, diese beängstigende Sache aber gerade dadurch auf sicheren Abstand bringen, so wie auch der Traum die Strukturen des Unbewussten nur in entstellter und damit bereits verharmloster Form darstellen kann. Doch die „Rücksicht auf Darstellbarkeit“, welche nach Freud die Entstellungen des Unbewussten im Traum regiert, ist nicht nur Ausdruck eines Versagens vor dem Undarstellbaren. Sie besagt zugleich, dass in Ausnahmeständen (wie denen des Traums) etwas wahrnehmbar werden kann, was sonst verdrängt bleibt.³² Entsprechend hat Bernhard Siegert³³ gezeigt, wie es den Maltechniken des Manierismus gelingt, Mimesis zu überschreiten.³⁴ Eine Technik, wie jene des *trompe l'oeil* „enthüllt innerhalb der Repräsentation das Geheimnis der Repräsentation, indem es diese gegen sich selbst kehrt.“³⁵ Eine Fliege, die so gemalt ist, dass sie nicht *im* Bild, sondern *auf* dem Bild zu sitzen scheint, kann so stellvertretend jenes unheimliche Ding zeigen, das sich nicht im Bild, sondern davor (oder dahinter), dies- und jenseits des Bildes situiert. Ähnliches attestiert Lacan dem Manierismus an einer Stelle seines Seminars über die „Ethik der Psychoanalyse“:

„[I]ch glaube, dass diese barocke Rückkehr zu all den Spielen mit der Form, zu all diesen Verfahren, darunter die Anamorphose, ein Versuch ist, den wirklichen Sinn künstlerischen Suchens wiederherzustellen [...] um ein Ding auftauchen zu lassen, das genau da wäre, wo man nicht weiter kann – genau gesagt, nirgendwo.“³⁶

Bild-Techniken wie jene des Manierismus lassen momenthaft etwas auftauchen, was sich eigentlich nicht darstellen lässt und führen damit im Bild über das Bild hinaus, auf dessen Vorder- und Rückseite. Diese Form von „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ erlaubt auch die Kehrseiten eben jener Darstellbarkeit zu zeigen; sie erlaubt uns gleichsam eine Ansicht von hinten, eine *Rück-Sicht* auf Darstellbarkeit. Wie dem Rebus des Traums kann es auch dem audiovisuellen Medium gelingen, den Zusammenbruch von Bild-Schutzdichtungen zu zeigen. Mit dem ihnen eigenen Manierismus, mit ihrer spezifi-

32 S. Freud: Traumdeutung, S. 344–354.

33 Dem ich an diese Stelle für seine persönlichen Anmerkungen zu meinen Überlegungen danke.

34 Bernhard Siegert: „Der Blick als Bildstörung. Zwischen Mimesis und Mimikry“, in: Blümle/von der Heiden (Hg.), Blickzähmung und Augentäuschung, S. 103–126.

35 Ebd., S. 113.

36 J. Lacan: Die Ethik der Psychoanalyse, S. 168 (Übersetzung korrigiert).

schen „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ erlauben uns die Filme Dario Argentos, einer unheimlichen und psychotisch machenden Sache jenseits und diesseits der Bilder nah zu kommen. So nah wie nur möglich, um dabei selbst für einen Augen-Blick, für einen Blick lang, den Verstand zu verlieren.

Editorial

Medien sind nicht nur Mittel der Kommunikation und Information, sondern auch und vor allem Vermittlungen kultureller Selbst- und Fremdbilder. Sie prägen und verändern Konfigurationen des Wahrnehmens und Wissens, des Vorstellens und Darstellens. Im Spannungsfeld von Kulturgeschichte und Mediengeschichte artikuliert sich Medialität als offener Zwischenraum, in dem sich die Formen des Begehrens, Überlieferns und Gestaltens verschieben und Spuren in den jeweiligen Konstellationen von Macht und Medien, Sprache und Sprechen, Diskursen und Dispositiven hinterlassen.

Das Konzept der Reihe ist es, diese Spuren lesbar zu machen. Sie versammelt Fallanalysen und theoretische Studien – von den klassischen Bild-, Ton- und Textmedien bis zu den Formen und Formaten der zeitgenössischen Hybridkultur.

Die Reihe wird herausgegeben von Georg Christoph Tholen.

TILL A. HEILMANN, ANNE VON DER HEIDEN,
ANNA TUSCHLING (Hg.)

medias in res.

Medienkulturwissenschaftliche Positionen

[transcript]

Gedruckt mit Unterstützung der Kunstuniversität Linz und gefördert aus Mitteln der Stiftung Mercator der Mercator Forschergruppen an der Ruhr-Universität Bochum sowie aus Mitteln des Instituts für Medienwissenschaft der Universität Basel.

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

© 2011 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Alexander Partl, »Bild der Stadt«, 2009, 2-Kanal-Videoinstallation, Objekte, Foto © Anne von der Heiden
Lektorat: Till A. Heilmann, Anne von der Heiden, Anna Tuschling

Satz: Till A. Heilmann
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1181-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

Medias in res. Zur Einführung

ANNA TUSCHLING, TILL A. HEILMANN, ANNE VON DER HEIDEN
9

I MEDIALITÄT

Res medii. Von der Sache des Medialen

DIETER MERSCH
19

Die Sache des Inmitten

HANS-JOACHIM LINGER
39

Der Bote als Topos oder: Übertragung als eine medientheoretische Grundkonstellation

SYBILLE KRÄMER
53

Von der Auflösung der Medien in der Universalität der Medialität

RAINER LESCHKE
69

Kinematographie und Medialitätsphilosophie in Orson Welles' Film „Im Zeichen des Bösen“

LORENZ ENGELL
83

II ÄSTHETIK

„lo sono sempre vista“.

Das Unheimliche dies- und jenseits des Bildes

JOHANNES BINOTTO
97