



Fußtritte: *The Miracle Worker* und die Gewalt des Spracherwerbs

Johannes Binotto

Am Anfang ist nicht das Wort, sondern die Unterbrechung.

„Der Meister unterbricht die Stille mit irgendwas – einem Sarkasmus, einem Fußtritt. So geht in der Technik des *Zen* der buddhistische Meister vor auf seiner Suche nach dem Sinn. Er überträgt den Schülern selber die Antwort zu suchen auf ihre eigenen Fragen. Der Meister lehrt nicht *ex cathedra* eine bereits fertige Wissenschaft. Er gibt die Antwort, wenn die Schüler an dem Punkt sind, sie selber zu finden.“ (Lacan 1975, S. 7).

Es sind dies die Eröffnungsworte, mit denen der Psychoanalytiker Jacques Lacan im November 1953 sein erstes, den technischen Schriften Freuds gewidmetes Seminar beginnt. Die markigen Worte markieren somit nichts weniger als Anfang und Absichtserklärung des eigenen, sich über 27 Seminare erstreckenden Unterrichts und machen bündig klar, was Lacan überhaupt unter Lehre versteht: eine Technik der Unterbrechung. So wie der Zen-Meister die Stille unterbricht, versteht auch der Psychoanalytiker seinen Unterricht als Intervention im wörtlichen Sinne: Der Lehrer verteilt Zäsuren, anstelle von Zensuren. Die Lücke tritt an die Stelle des fixfertigen Wissens.

1 Differenz

Tatsächlich ist diese Methode der Unterbrechung der zentrale Kerngedanke nicht nur von Lacans Unterricht, sondern auch seiner analytischen Praxis und trifft mit-hin ins Herz seiner Auffassung von Zeitlichkeit und Sprache. Wie Nicolas Langlitz in seiner Studie zu Lacans Praxis der variablen Sitzungsdauer eindrücklich gezeigt hat, war dessen berüchtigte Methode, Analyse-Sitzungen unvermittelt abzu-brechen, wann immer es ihm angebracht schien, weit mehr als nur jene willkürliche Ausübung von Macht, als die sie von manchen Kollegen kritisiert wurde. Vielmehr ist darin der Versuch zu sehen, mittels Unterbrechungen das hervorzu-heben, was der Analysand selber gesagt hat, ohne dass dabei das Gesagte allzu schnell von den deutenden Worten des Analytikers zugedeckt und verdrängt wird. Die Unterbrechung, so despottisch sie erscheinen mag, ist zugleich eigentlich ein Akt der Zurückhaltung vonseiten des Analytikers, der seine Deutung zurück-behält. Die Unterbrechung ist zwar ein vehemente Einspruch des Analytikers, dabei aber einer, der keine fertige Antwort gibt, sondern vielmehr dem Analysanden Rätsel aufgibt und diesen auf sein eigenes Sprechen zurückverweist. So wie der Zen-Meister, der, wie es oben heißt, „den Schülern [überträgt] selber die Antwort zu suchen auf ihre eigenen Fragen“ verkündet auch der Analytiker seinem Ana-lysanden nicht *ex cathedra* die Interpretation seines Sprechens, sondern bricht die Sitzung in jenem Moment ab, wo die Analysanden „an dem Punkt sind, die Ant-wort selber zu finden“ – eine Antwort mithin, die bereits in ihrem eigenen Spre-chen enthalten ist.

„Statt sich nach der Uhr zu richten, die dem Geschehen in der Analyse äußerlich ist, orientierte sich Lacan an dem, was seine Analysanden sagten. Wenn er glaubte, ein wahres Sprechen herauszuhören, dann nahm er mit der Unterbrechung darauf Be-zug. [...] Dahinter stand der Gedanke, dass dem Analysanden die Bedeutung seiner Symptome nicht aufkotroyiert werden sollte. Obwohl er sich in der Analyse in die Position desjenigen begeben muss, der nicht weiß, sondern darauf vertraut, dass der Analytiker ihn besser versteht als er sich selbst, kann eigentlich nur er selbst um seine Wahrheit wissen. Die Kehrseite der Brutalität, mit der dem Patienten das Wort abgeschnitten wurde, war die Behutsamkeit, mit der Lacan den Sinn des in der Ana-lyse zu Tage geförderten Materials behandelte.“ (Langlitz 2005, S. 144–145.)

Indes wäre es falsch, in dieser vom Analytiker praktizierten „Zeichensetzung“, welche mittels Unterbrechung Signifikantes in der Rede des Analysanden gleich-sam wortlos zu markieren vermag, einen Gegenentwurf zur menschlichen Sprache zu sehen. Vielmehr verhält sich diese Methode der Unterbrechung zum Wesen der Sprache absolut immanent. Denn auch die Sprache selbst ist letztlich als eine Ab-

folge von Unterbrechungen bestimmt. So jedenfalls definiert sie bereits Ferdinand de Saussure, wenn er in jener berühmten Zeichnung seines *Cours de linguistique générale* die Laut- und die Sinnebene der menschlichen Sprache als zwei Nebelschwaden skizziert, als „verschwommenes Gebiet“ (*royaume flottant*), welches in Tranchen geschnitten werden muss, damit überhaupt erst sprachliche Zeichen entstehen können. Das amorphe Sprachmaterial muss also skandiert und unterbrochen werden, um die so entstehenden Teile einander gegenüberstellen zu können. Erst in dieser gegenseitigen Abgrenzung der einzelnen Zeichen entsteht deren Wert (vgl. Saussure 1979, S. 155–169). Bedeutung entpuppt sich somit als Resultat differierender Unterbrechungen. Pausen, Leerstellen, Interpunktions, Intervalle – sie sind, wie Jacques Derrida in seiner Saussure-Lektüre hinweist, der Sprache nicht äußerlich, sondern konstituieren überhaupt erst deren Bedeutung (vgl. Derrida 1983, S. 118). Als Mittel der Unterbrechung zeigt sich in ihnen genau das Wesen der Sprache, welche Saussure zufolge, ja überhaupt nur aus Verschiedenheiten besteht: „Dans la langue il n'y a que des différences“ (Ebd. S. 166).

2 \$

Es ist diese, von Unterbrechungen durchzogene, ja überhaupt nur aus Unterbrechungen bestehende Sprache, welche in den Interpunktions des Analytikers zu ihrem Recht kommen soll. Darüber hinaus aber will die Analyse auch zeigen, wie das sprechende Subjekt, insofern es sich auf diese differierenden Unterbrechungen der Sprache einlässt, sich auch selber als Unterbrochenes erfährt. „Das Ich sei nicht Herr im eigenen Haus“ heißt es bei Freud (Freud 1947, S. 11) und dasselbe gilt mithin auch für seine angebliche Heimat in der Sprache. Das Subjekt, welches sich in einer endlos differierenden Sprache ausdrücken muss, kann denn auch nicht anders, als sich dabei unweigerlich immerzu selber zu verfehlten und als mit sich selbst uneins zu erkennen. Dies ist denn auch der Grund, warum Lacan dieses sprechende Subjekt als gespaltenes Subjekt anschreibt, als „sujet barré“ (\$), wobei der das S durchkreuzende Balken für die Unterbrechung steht, für die „Spaltung, welche das Subjekt durch seine Unterwerfung unter den Signifikanten erleidet“ (Lacan 1966b, S. 816).

Die Sprache zu erlernen, bedeutet folglich, in deren Spiel der Unterbrechungen einzutreten, sich diesem zu unterwerfen und sich dabei selber unterbrechen zu lassen. Diese Erfahrung der Unterbrechung aber ist und bleibt eine gewaltsame Lehre. Nicolas Langlitz schreibt mit gutem Grund von der „Brutalität“, mit welcher Lacan seinen Analysanden die Unterbrechungen der Sprache zu spüren gibt, indem er ihnen das Wort abschneidet. Und Lacan selber ist in seiner eingangs zi-

tierten Rede sogar noch expliziter, wenn er den Zen-Meister (und mithin auch den Analytiker) als einen schildert, der die Stille des Nicht-Sinns wenn nötig auch mit körperlicher Gewalt unterbricht: Der Lehrer beginnt seinen Unterricht mit einem Fußtritt.

Freilich wird jeder Pädagoge solch ein gewalttägiges Bild von Unterricht so gleich ablehnen müssen, ist doch die Ausübung körperlicher Gewalt im Klassenzimmer aus gutem Grunde tabu. Und trotzdem täuscht sich, wer glaubt, die wohl grundlegendste Lehre, in welche sich das menschliche Subjekt begibt, der Erwerb der Sprache, sei ganz ohne Gewalt zu haben. Der Ein-Tritt in die symbolische Ordnung mit ihrer Logik der Unterbrechung, wird ganz ohne schmerzhafte Fußtritte nicht geschehen können.

3 Ein Fall von Spracherwerb

Wie gewalttätig das Lehren und Lernen der Sprache in Wahrheit ist und wie viel mehr es mit Fußtritten zu tun hat, als man sich eingestehen möchte, zeigt ein Film besonders anschaulich, der nichts weniger als den vielleicht berühmtesten Fallbericht von Spracherwerb zum Thema hat. *The Miracle Worker* von Arthur Penn aus dem Jahr 1962, nach dem Theaterstück von William Gibson, erzählt die auf ihrer Autobiografie beruhende Geschichte der 1880 in Alabama geborenen Helen Keller, die im Alter von 19 Monaten in Folge einer Hirnhautentzündung ihr Seh- und Hörfähigkeit verlor und später berühmt werden sollte als die erste Taubblinde Amerikas, die trotz ihrer Behinderung so gut Lesen und Sich-Ausdrücken lernte, dass sie auch einen Hochschulabschluss erlangte. Als Schriftstellerin und politische Aktivistin avancierte Keller zu einer der meist porträtierten Persönlichkeiten ihrer Zeit, deren außergewöhnliche Lebensgeschichte bereits zu Lebzeiten in zahlreichen Medienformaten kursierte, sei es in diversen schriftlichen Selbstzeugnissen sowie zahllosen Berichten über sie, aber auch als Stummfilm-Melodram *Deliverance* von 1919 (in dem Keller selbst auftritt), in Newsreel- und Dokumentarfilmaufnahmen, sowie, vor allem, in Form unzähliger Fotografien ihrer Person. Selbst nach ihrem Tod hört Helen Keller nicht auf, das kulturelle Imaginäre umzutreiben und unablässig weitere Texte und Bilder zu generieren, bis in die unmittelbare Gegenwart hinein. So verdichten sich an der Person Helen Kellers und ihrem kulturellen Nachleben in außergewöhnlichem Maße eine Vielzahlbrisanter Fragen zu Bildpolitik und Mediälität, zum Verhältnis von Behinderung und Darstellung oder zu Sprache und Imagination, wie dies unlängst in dem von Ulrike Bergermann herausgegebenen Sammelband *Disability Trouble: Ästhetik und Bildpolitik bei Helen Keller* schlagend vor Augen geführt wurde (vgl. Bergermann 2013).

Einen nicht unwesentlichen Anteil an dieser anhaltenden Faszination für Helen Keller dürfte mithin der Film *The Miracle Worker* gehabt haben, der neben zahlreichen anderen Filmpreisen den beiden Hauptdarstellerinnen je einen Oscar einbrachte. Penns Film, wie schon William Gibsons Theaterstück, konzentriert sich dabei auf die Schilderung jenes Zugangs zur Sprache, den die siebenjährige Helen Keller dank ihrer Hauslehrerin Anne Sullivan erlangt. Der Film inszeniert diesen Spracherwerb als ein Erweckungs drama, in dessen Folge sich das zuvor wilde, tierähnliche Kind erst zu einem zivilisierten Subjekt wandelt.¹

Dieses „Wunder“ einer Geburt in die Sprache, welches bereits der Titel verspricht, ereignet sich in Penns Film als Akt brutaler Gewalt: Die Erziehung des wilden Kindes verläuft über verschiedene gewaltsame Eingriffe, etwa wenn die Lehrerin das Kind von seinen, dem Kind keinerlei Grenzen setzenden Eltern trennt, um es einzig von sich und ihrem Unterricht abhängig zu machen.

4 Zweikampf

Gewiss am extremsten zeigt sich die Gewalt dieses Unterrichts aber in einer Szene, die in ihrer Exzessivität den Höhepunkt des Films darstellt: Beim gemeinsamen Mittagessen beobachtet die eben frisch zur Familie gestoßene Lehrerin Anne Sullivan, wie die taubblinde Helen, um den Tisch herumtastet und dabei in jeden Teller der Familienmitglieder greift, um sich daraus eine Handvoll Essen in den Mund zu stopfen, ohne dass jemand, weder Helens Vater, ihre Mutter, noch ihr Bruder sich daran stören, ja überhaupt darauf reagieren würden. Als jedoch Helen auf ihrem Rundgang um den Tisch auch beim Platz der Lehrerin ankommt und sich auch von ihrem Teller bedienen will, packt diese ihre Hand und stößt das Kind mit einer ruppigen Bewegung fort (vgl. Abb. 1).

1 Zum Topos des „wilden Kindes“, wie er in den Darstellungen Helen Kellers aufgegriffen wird, siehe Sykora 2013, insb. S. 57–64.



Abbildung 1 DVD-Still aus *The Miracle Worker* © Twentieth Century Fox 2004

Erst das lässt den Familienvater in seiner Diskussion mit dem Sohn über den Bürgerkrieg innehalten und fragen: „What's the matter?“ Und die Mutter wird so gleich der neuen Lehrerin erklären, dass das Kind halt daran gewöhnt sei, sich von den verschiedenen Tellern selbst zu bedienen. „But I am not accustomed to it!“ – „Aber ich bin daran nicht gewöhnt!“ antwortet die Lehrerin darauf und bringt schließlich die Familie dazu, sie mit Helen im Esszimmer allein zu lassen. Was sich darauf entspinnt ist ein Zweikampf den Penn und sein Kameramann Ernesto Caparrós in einer sagenhaft langen Sequenz von gut zehn Minuten exaltierter Körperaktion vorführen. Unterricht wird hier buchstäblich zur Angelegenheit von Fußtritten – und noch mehr. In einer sagenhaften Parforce-Leistung ziehen, stoßen, zwicken, kratzen und schlagen sich die beiden Darstellerinnen bis zum Zusammenbruch. Wenn die Lehrerin das Kind auf einen Stuhl zwingt, springt dieses sogleich wieder auf, versucht zu entwischen, indem es über oder unter den Tisch klettert. Die Lehrerin reißt sie zurück auf ihren Platz. Das Kind schlägt die Lehrerin, die Lehrerin schlägt zurück. So geht es hin und her. Hat Helen das Essen von ihrem eigenen Teller gegessen und soll nun einen Löffel benutzen, wirft sie diesen von sich. Anne packt das Kind, ringt es zu Boden und zwingt es, den Löffel wieder aufzuheben. Will Helen sich das Essen statt mit dem Löffel mit der Hand in den Mund stopfen, pult ihr Anne die Brocken sogleich und gewaltsam wieder aus dem Mund und steckt ihr einen weiteren Löffel in die Hand, den das Kind wiederum weg wirft. Und als es Anne mit aller Aufbietung ihrer Kraft schließlich gelingt, das

Kind dazu zu zwingen, sich einen Löffel mit Nahrung in den Mund zu stecken, tastet diese nach der Lehrerin, um sie mit allem wieder anzuspucken. In Antwort darauf nimmt die Lehrerin einen Krug voll Wasser und leert ihn dem Kind ins Gesicht. Während das Kind noch erschrocken japst, zwingt die Lehrerin erneut einen Löffel Essen in seinen Mund und schreibt mit dem Fingeralphabet (welches das Kind erst noch lernen müssen) „Good girl Helen“ in dessen Hand. Danach führt sie die Hand des Kindes an ihren nickenden Kopf, um ihr so zu verstehen zu geben, dass sie ihre Lektion gelernt habe. Das Kind hingegen wird sogleich an den Haaren der Lehrerin reißen. Der Kampf geht weiter, Körper an Körper und offenbar über Stunden (vgl. Abb. 2).



Abbildung 2 DVD-Still aus *The Miracle Worker* © Twentieth Century Fox 2004.

Als Anne Sullivan schließlich zusammen mit Helen aus dem Haus hinaus auf die Veranda tritt, kann sie der Mutter erklären, das Kind habe selber mit einem Löffel vom eigenen Teller gegessen und die Serviette gefaltet. „The room's a wreck, but her napkin is folded“.

5 Attraktion

Erschöpft sind zu diesem Zeitpunkt nicht nur die Figuren, sondern auch das Publikum, das etwas mitangesehen hat, das es in dieser körperlichen Intensität im Kino wohl noch selten erlebt hat.

Die Szene geht an den Rand des Zusammenbruchs – den Zusammenbruch von Lehrerin und Kind, den Zusammenbruch aber auch der Narration des Films. Die Filmerzählung scheint für die Dauer von atemberaubenden zehn Minuten den Atem anzuhalten. Narration wird ausgesetzt, scheint sich zu verlieren im Spektakel einer Actionsequenz, die so fesselnd ist, dass man alles andere dabei zu vergessen droht.

Die Esszimmer-Szene von *The Miracle Worker* ist eine Attraktion – im landläufigen Sinne ebenso, wie auch in jenem spezifischen, den Sergej Eisenstein in seinen frühen theater- und filmtheoretischen Texten entwickelt.

In seinem Aufsatz *Montage der Attraktionen* bringt Eisenstein die „Attraktion“ als Kampfbegriff gegen das abbildend-illusionistische Erzähltheater in Stellung. Entscheidend ist dabei für Eisenstein, dass sich die Attraktion nicht einfach nahtlos in eine Erzählhandlung einreihen lässt, sondern diese vielmehr durchbricht, auf den Zuschauer hin. Die Attraktion sei ihm zufolge jenes „aggressive Moment des Theaters [...] das den Zuschauer einer sinnlichen oder psychologischen Einwirkung aussetzt“ (Eisenstein 2006, S. 10) und welches, wie Eisenstein in seiner späteren Ausweitung der Attraktions-Montage auf den Film schreiben wird, das Publikum „in einer gewünschten Richtung“ bearbeitet (S. 15). Attraktion ist mithin „Erschütterung“, im psychischen ebenso wie im physischen Sinne: Sie ist eine Attacke, welche den gewohnten Verlauf der Erzählung unterbricht und den Zuschauer gerade dadurch in Aufruhr versetzt. Das ist durchaus auch körperlich gemeint. Nicht umsonst verweist Eisenstein in diesem Zusammenhang auf die Körperverstümmelungen im berüchtigten Grand-Guignol-Theater, mit seinen exzessiven Inszenierungen etwa des Augenausstechens oder des Abschlagens von Gliedmaßen (Ebd. S. 11) oder auf die Montage von Großaufnahmen im Film, welche „das Zudrücken einer Kehle, die stark hervortretenden Augen [...] das Andie-Wand-Spritzen von Blut, das Zubodenfallen des Opfers“ zeigen (Ebd. S. 17). Die Gewalt der Attraktion zielt auf den Körper, genau so wie der Fußtritt im Zitat Lacans, und hier wie dort geht es darum, den gewohnten Lauf der Dinge zu stören. Doch wie der unterbrechende Fußtritt, auf den Lacan hinweist, ist auch die Erschütterung der Attraktion bei Eisenstein gleichwohl nicht spektakulärer Selbstzweck, sondern buchstäblich eine Lektion, die den Zuschauer aus seiner Lethargie herausreißen, ihn zur eigenen Agitation bringen soll.

Die Esszimmer-Szene aus *The Miracle Worker* ist das Paradebeispiel einer solchen „Montage der Attraktionen“, sowohl in ihrer Grand-Guignol-haften Körper-Theatralik als auch in der Art und Weise, wie diese Szene gefilmt und montiert ist. Wie Arthur Penn im Gespräch ausführte, hatte er die besagte Szene ganz in der Art jener „frühen Kurz-Stummfilme drehen wollen, wo sie einfach die Kamera kurbeln ließen“ (Crowdus 1993, S. 6). Damit lehnt er sich stilistisch genau an jenes

frühe, nicht-narrative Kino an, welches der Filmhistoriker Tom Gunning (in Anlehnung an Eisenstein) prompt *Cinema of Attractions* genannt hat (vgl. Gunning 1986).

6 Erschütterung

Doch worauf richtet sich Penns „Kino der Attraktion“? Worin besteht in besagter Szene die „Erschütterung“, welche laut Eisenstein Ziel und Zweck der filmischen Attraktion sein muss? Die erschütternde Erfahrung, die dem Zuschauer widerfährt, ist nichts anderes als die Einsicht, wie sehr der Eintritt in die Sprache selber eine Erschütterung darstellt, bei dem, wie bei einem Erdbeben, ein früherer Zustand zusammenbrechen muss, damit sich der Sinn der Sprache, als Sinn einer Unterbrechung überhaupt erst ereignen kann.

Das taubblinde Kind, welches sich um den Tisch tastet, sich überall etwas nimmt, dabei aber von niemandem wirklich wahrgenommen wird, ist zunächst gefangen in einer gleichsam prähistorisch anmutenden Stille der Indifferenz. Erst als das Kind an den Teller der Lehrerin kommt, widerfährt dieser Monotonie des wahllosen Sich-Vollstopfens eine erste Unterbrechung: Die Lehrerin Anne Sullivan stößt Helen weg und behauptet sich damit als eine, deren Teller nicht zur freien Verfügung steht: „But I am not accustomed to it!“ Diese Zurückweisung ist brutal und paradoxe Weise zugleich auch ein Akt der Wertschätzung, zeigt sich doch gerade in der Zurückweisung eine Anerkennung von Helen als eigener Person. Indem Helen auf den Widerstand von Anne Sullivan stößt, verspürt sie über diese Grenzziehung auch sich selbst. Es geschieht eine Unterbrechung zwischen Helen und ihrer Umgebung und es braucht genau diese Trennung, damit das Ich sich vom Nicht-Ich differenzieren und so überhaupt erst konstituieren kann.

Auch die auf diese initiale Unterbrechung folgenden Schläge Helens gegen die Lehrerin sind in genau dieser Doppeldeutigkeit zu verstehen: Sie sind nicht allein auf den Gegner gerichtet, sondern dienen zugleich auch dazu, dass Helen sich ihrer selbst bewusst werden kann. Dazu passt denn auch jene Geste Helens, wenn sie sich nach dem gegenseitigen Ohrfeigen schließlich selber umarmt (vgl. Abb. 3). Genau darum geht es: Sich selber spüren, jene Grenze betasten, wo man selber aufhört und der andere beginnt.



Abbildung 3 DVD-Still aus *The Miracle Worker* © Twentieth Century Fox 2004

7 Begegnung mit dem Anderen

In dem Gespräch, welches Jean-Bertrand Pontalis mit der Kinderanalytikerin Françoise Dolto über das Theaterstück von Gibson geführt hat, weist Dolto auf das Motiv des Verschlingens hin, wie es Helen praktiziert, wenn sie um den Tisch

herumläuft: „[...] die Psychoanalytiker kennen die Tiefe dieser Angst vor dem Verschlungenenwerden. Die kleine Keller lebte vor der Ankunft von Miss Sullivan vom Verschlingen [...] Indem sie das *Objekt*, mit dem sie in körperliche Verbindung tritt, verwirft, erschafft sie sich als *Subjekt*, wird sie nicht ihrerseits von all *dem*, was sie nicht ist, verschlungen – es gibt genau genommen keinen *Anderen* für sie zu Beginn des Stücks.“ (Pontalis 1968, S. 315–316)

Helens Art, von allen Tellern etwas zu nehmen und sich in den Mund zu stopfen, ist also mithin nur die Kehrseite jener bodenlosen Angst, selber verschlungen zu werden, nichts Eigenes zu haben und auch nichts Eigenes zu sein. Anne Sullivans Verweigerung ihren Teller freizugeben, macht mit beidem Schluss: Indem sie Helen wegstößt, macht sie nicht nur klar, dass sie sich nicht vom Kind verschlingen lassen will, sondern auch umgekehrt, dass sie selber das Kind nicht verschlingen wird. Die Lehrerin tut nichts anderes als mit ihrer Geste auszudrücken: „Du bist von mir verschieden und ich von Dir.“ Damit tritt überhaupt erst die Dimension der Alterität auf, die Dimension des *Anderen*. Mit diesem *Anderen*, der laut Dolto zu Beginn von Helens Geschichte fehlt und erst mit der Lehrerin Anne Sullivan eingeführt wird, ist dabei nicht bloß der *andere* Mensch gemeint, sondern *Andersheit* schlechthin und genauer: die Andersheit der Sprache, ihre Differenz. Der *Andere* ist denn auch Lacans und mithin auch Doltos Name für das durch sinngebende Lücken konstruierte Symbolische per se. Der *Andere* sei Ort der Sprache, wie auch Ort des Mangels, heißt es dazu etwa in Lacans Vortrag mit dem sprechenden Titel „Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht“ (vgl. Lacan 1966a, S. 627). Wenn die psychoanalytische Kur also darauf „ausgerichtet“ ist, ein Bewusstsein zu erzeugen, für diesen *Anderen* als Sitz der mit Unterbrechungen operierenden Mangel-Sprache, dann ist dies exakt auch die „Ausrichtung“ von Anne Sullivans Unterricht. Und alle Gewalt, die sie dabei anwendet, hat immer nur wieder dies zum Ziel: Alterität einzuführen, die Unterbrechung des Anderen geschehen zu lassen.

Das bedeutet mithin aber auch, dass sich die Lehrerin nicht damit zufrieden geben kann, dem Kind einfach bestimmte Verhaltensmuster aufzuzwingen. Auch wenn es in der Esszimmer-Sequenz den Anschein macht, als würde es hier einzig darum gehen, den Willen des wilden Kindes zu brechen und ihm zivilisiertes Verhalten buchstäblich einzubläuen, geht es in Wahrheit gerade um etwas anderes. „Mit Miss Sullivan beginnt die Dressur; aber in Wahrheit ist das nur eine Etappe und der *Anschein* einer Dressur“ meint Françoise Dolto dazu (Pontalis 1968, S. 317).

Damit ist eigentlich die grundlegende Paradoxie des Spracherwerbs an sich bezeichnet: Man lernt die Sprache, man unterzieht sich ihrer Dressur, doch nicht um sich von ihr gefangen nehmen zu lassen, sondern um sich dank ihrer frei aus-

drücken zu können. Die Unterwerfung unter die Logik der Sprache dient zum Ausbruch.

8 Wider die Dressur

Es ist in diesem Zusammenhang denn auch signifikant, dass Helens Vater ausge rechnet der Lehrerin vorwirft, sie sei unanständig und unzivilisiert in ihrer Auf sässigkeit und ihrem Eigenwillen. So wenig die Lehrerin Anne Sullivan in diesem Film dargestellt wird als eine dressierte Frau, so wenig geht es ihr darum, aus Helen ein dressiertes Kind zu machen. Es hieße ja, die Unterbrechung, das Diffe rentielle der Sprache gerade verleugnen, wenn Spracherwerb nur auf ein Befolgen der Regeln herauslaufen würde. Demgegenüber muss die Psychoanalyse vielmehr darauf insistieren, dass Effekt der Sprache weniger die Konformität, als vielmehr die Subversion ist, nicht Eingliederung, sondern Öffnung auf anderes hin.

Als eigentlich eine revolutionäre „Praktik der Brüche“ bezeichnet Félix Guattari in seiner Korrespondenz mit Gilles Deleuze die Psychoanalyse, wobei er Lacan durchaus die Fähigkeit attestiert, all seinen „Bestrebungen zur Normalisierung“ zum Trotz, immer auch die Fähigkeit bewahrt habe, das sprachliche Zeichen „rut schen“ zu lassen und es zu „deterritorialisieren“ (vgl. Guattari 2006, S. 88–89).² Sprache ist aus Lacanianischer Perspektive (und entgegen Lacans scheinbaren Be strebungen zur Axiomatisierung der Sprache) gerade nicht als totalisierbares, ab schließbares System zu denken, sondern als Feld, in dem „immer etwas Anorma les auftaucht, etwas Unbeschreibbares, Unerklärliches: eine Aporie“ (Fink 2006, S. 54). Und so darf denn auch die Lehre der Psychoanalyse nicht auf Anpassung hinauslaufen. Entgegen verbreiteten Auffassungen, die analytische Arbeit diene dazu, den Patienten wieder *fit* für die Gesellschaft zu machen („*fit*“ hier verstanden durchaus auch im Sinne seiner ursprünglichen englischen Bedeutung von „pas sen“), hat sich die Lacan’sche Psychoanalyse gerade nicht an solchen Normen aus-

2 Der Vorwurf von Gilles Deleuze und Félix Guattari an die Adresse der institu tionali sierten Psychoanalyse, diese sei ein normatives, reduktionistisches „System der Zu rechtstutzungen“ geworden (Deleuze 1993, S. 30 und vgl. Deleuze u. Guattari 1977), trifft denn auch nur bedingt auf Lacan zu. Tatsächlich deklariert dieser selber die Psy choanalyse als anti-normativ und subversiv. Besonders explizit etwa in seinem Semi nar der Jahre 1969–70 „L’envers de la psychanalyse“, wo bereits der Titel klar macht, dass die Psychoanalyse gerade nicht als Durchsetzung von Normen, sondern vielmehr als radikalen Umsturz und buchstäbliche Umkehrung (*l’envers*) von Herrschaftsdis kursen zu verstehen sei (vgl. Lacan 1991).

zurichten, sondern ist vielmehr angehalten, bei ihren Analysanden gerade das zu unterstützen, was aus dem engen Rahmen der Norm ausbricht (Vgl. ebd. S. 189).

Von daher erklärt sich denn auch ein grundlegendes Missverständnis, dem in *The Miracle Worker* Helens Eltern aufsitzen. Die Eltern erhoffen sich von der neuen Hauslehrerin Anne Sullivan, dass diese ihr Kind zähmen und häuslicher machen möge. Sie verstehen unter Zivilisierung denn auch vor allem Disziplinierung: eine Dressur. Der Lehrerin hingegen geht es um etwas ganz anderes, wenn nicht sogar um das genaue Gegenteil von Dressur: um den Ausbruch Helens mittels Sprache.

Das wird spätestens dann klar, wenn Helen, nachdem sie vierzehn Tage lang in Isolation unterrichtet wurde, in den Kreis der Familie zurückkehrt. Während der Vater ganz begeistert ist, wie wenig aggressiv das Kind sich nun verhält und der Lehrerin überschwänglich für ihren Unterricht dankt, ist diese alles andere als zufrieden. Zwar kann Helen die Gesten des Handalphabets, welche die Lehrerin ihr vormacht, mittlerweile gut imitieren, doch die Gesten haben nicht den Wert von sprachlichen Zeichen. Es ist ein Dressur-Kunststück, welches Helen beherrscht, aber nicht Sprache. Sie habe dem Kind eine einzige Sache beigebracht, meint die Lehrerin zum Vater: „No! Don't do this, don't do that!“ Dabei habe sie ihr beibringen wollen, was Sprache sei, denn ohne diese sei der bloße Gehorsam nur ein weiteres Gefängnis: „Obedience without understanding is a blindness.“

Der Vater nickt verständnisvoll, in Tat und Wahrheit aber begreift er nicht, dass das, was sich die Lehrerin für das Kind wünscht, letztlich auch seinen eigenen polternden Despotismus infrage stellen würde. Oder pointiert formuliert: Was sich die Lehrerin wünscht, ist nicht, dass Helen das „Nein“ des Vaters einfach blind akzeptiert, sondern vielmehr, dass sie fähig wird, auch selber „Nein“ zum Vater zu sagen – genau so übrigens, wie auch die Lehrerin Anne Sullivan immer wieder „Nein“ zum Vater sagt (was ja, wie bereits erwähnt, von diesem als unzivilisiertes Verhalten der Lehrerin gewertet wird).

9 Fortsetzung des Unterrichts

Unmittelbar nach diesem Gespräch mit dem Vater zum Ende des Films kommt es erneut zu einer Esszimmerszene, die offensichtlich als Gegenstück zur ersten angelegt ist: Die vormals um den Tisch herumgehende, wahllos sich bedienende Helen ist nun soweit gezähmt, dass sie wie die anderen Familienmitglieder auf ihrem Stuhl am Tisch sitzt. Die familiäre, patriarchale Ordnung scheint endlich hergestellt. (Fast) alle sind zufrieden. Da bemerkt die Lehrerin – notabene als einzige – wie Helen langsam ihre Serviette löst und sie neben ihren Stuhl zu Boden fallen lässt.



Abbildung 4 DVD-Still aus *The Miracle Worker* © Twentieth Century Fox 2004

Die Lehrerin hebt sie auf und legt sie dem Kind wieder an. Da zieht Helen die Serviette erneut weg und lässt sie zu Boden gleiten. Erneut legt die Lehrerin sie ihr an. Und noch ein drittes Mal lässt das Kind die Serviette zu Boden fallen. Da aber nimmt Anne Sullivan dem taubblinden Kind den Teller weg, pult ihr die Bissen, die sie bereits im Mund hat, wieder gewaltsam heraus. Und wie in der früheren Esszimmerszene beginnt das Kind wild auf den Tisch zu trommeln und mit den Füßen zu stampfen.

Die frühere Szene, mit ihrem Kampf Körper an Körper scheint sich zu wiederholen. Doch droht man ob dieses Wiedererkennens die entscheidende Differenz zwischen dieser und der früheren Szene zu übersehen: In der ersten Szene war es die Lehrerin Anne Sullivan gewesen, welche mit der Weigerung, ihren Teller freizugeben, für jene Unterbrechung gesorgt hat, dank welcher der Unterricht überhaupt erst beginnen konnte. Hier nun aber ist es ihre Schülerin Helen, die mit ihrer verweigernden Geste des Serviette-Fallenlassens für eine Unterbrechung sorgt. Natürlich ist diese Geste Auflehnung gegen die Lehrerin, ein Test, wie sich diese verhalten wird. Vor allem aber ist es eine Geste, die zeigt, dass auch das Kind sich nicht zufriedengeben will mit dem blinden Gehorsam. Der Unterricht, so zeigt die Geste des Kindes an, ist noch nicht zu Ende. Nahtloses Funktionieren am Esstisch ist nicht genug. Statt das Dressurverhalten einfach beizubehalten, wird es gestört und unterbrochen. War es vorher die Stille des Verschlügens, welche unterbrochen werden musste, ist es hier nun das nicht minder klaustrophobische

Gefängnis des blinden Gehorsams, das zerbrochen werden muss. Der Unterricht soll weitergehen.

Die Eltern indes halten es für eine bloße Zwängerei der Lehrerin, dass sie diese kleine Geste der Übertretung so ernst nimmt und dem Kind gleich ihren Teller wegnehmen will. In falscher Großzügigkeit möchten sie darüber hinwegsehen, schließlich sei das heute mit der Rückkehr Helens in den Kreis der Familie ein Festtag, an dem man ruhig auch mal großzügig sein dürfe. „Seien Sie ruhig großzügig“, meint darauf die Lehrerin lakonisch. „Es geht ja auf Kosten des Kindes.“

Nur die Lehrerin versteht Helens Geste als jene signifikante Unterbrechung, als die sie wahrgenommen werden möchte: Anlass, den Unterricht fortzusetzen und nicht nachzulassen, im Versuch, dem Kind die differierende Sprache beizubringen. Und wieder geschieht die Fortsetzung gewalttätig, als Attraktion im Eisenstein'schen Sinne: Nach der Serviette wird alsbald auch der Löffel weggeworfen. Die Lehrerin wird in die Hand gebissen und diesmal ist sie es, die mit Wasser übergossen wird.

Und wieder verläuft auch die Fortsetzung des Unterrichts mit einer Trennung von der Familie, wobei es diesmal die Lehrerin mit Helen ist, welche das Esszimmer verlässt, um beim Brunnen frisches Wasser zu holen. „Don't interfere in any way. I treat her like a seeing child because I ask her to see. I expect her to see“, schreit die Lehrerin der versammelten Familie zu.

Draußen beim Brunnen kommt es endgültig zum Durchbruch, zum Moment der Einsicht ins Wesen der Sprache: Während die Lehrerin am Brunnen pumpt und mit dem Handalphabet das Wort „Water“ in Helens Hand buchstabiert, scheint das Kind plötzlich zu begreifen: Es wirft den Krug fort und hält beide Hände unters Wasser. Und dann, in einer unglaublichen körperlichen Anstrengung versucht sie etwas zu artikulieren: „Wah... Wah...“ viermal hintereinander. Erneut buchstabiert ihr die Lehrerin das Wort „Water“ mittels Handalphabet und das Kind wiederholt die Zeichen mit seinen eigenen Fingern. Sogleich stößt das Kind die Lehrerin fort, tastet selber nach der Pumpe, bringt selber weiteres Wasser hervor und macht die dazugehörigen Zeichen mit ihrer Hand. Wie in einem Dominoeffekt wird das Kind in rasender Eile den Erdboden, die Pumpe, den Baum, die Stufen zum Haus, die Glocke und schließlich Mutter und Vater und am Ende die Lehrerin ertasten, sich von der dabei die entsprechenden Namen in die Hand buchstabieren lassen und anschließend selber nachbuchstabieren. Die Dressur ist zu Ende. Die Sprache beginnt.

Der Film inszeniert diesen Erweckungsmoment recht nah an Helen Kellers autobiografischer Schilderung:

„We walked down the path to the well-house, attracted by the fragrance of the honeysuckle with which it was covered. Someone was drawing water and my teacher placed my hand under the spout. As the cool stream gushed over one hand she spelled into the other the word water, first slowly, then rapidly. I stood still, my whole attention fixed upon the motions of her fingers. Suddenly I felt a misty consciousness as of something forgotten – a thrill of returning thought; and somehow the mystery of language was revealed to me. I knew then that “w-a-t-e-r” meant the wonderful cool something that was flowing over my hand. That living word awakened my soul, gave it light, hope, joy, set it free! There were barriers still, it is true, but barriers that could in time be swept away.“ (Keller 1914, S. 23–24).

Der Film inszeniert diesen Moment, wo die Dressur einer bloßen Wiederholung von Gesten plötzlich in ein Verstehen sprachlicher Zeichen umschlägt, indes weniger sanft als dies Keller selber beschreibt, nämlich wiederum als einen Ein- und Unterbruch, eine Skandierung, die erst die Logik der Sprache klarmacht.

10 Fallenlassen

Wenn im Film das Kind den Wasserkrug und schließlich auch sich selber fallen lässt, entspricht das indes dem Bericht, wie man ihn in einem Brief von Helen Kellers Lehrerin Anne Sullivan findet: „I spelled ‚w-a-t-e-r‘ in Helen’s free hand. The word coming so close upon the sensation of cold water rushing over her hand seemed to startle her. She dropped the mug and stood as one transfixed. A new light came into her face. She spelled ‘water’ several times. Then she dropped on the ground and asked for its name and pointed to the pump and the trellis, and suddenly turning round she asked for my name. I spelled ‚Teacher‘.“ (Ebd., S. 316).

Dabei scheint dieses Detail des Fallenlassens durchaus bemerkenswert, setzt sich darin doch fort, was bereits im Esszimmer stattfand. Die Serviette wird fallen gelassen. Der Krug wird fallen gelassen. Beides sind Weigerungen, Unterbrüche – als solche aber nicht eigentlich Verweigerung der Sprache, sondern im Gegenteil genau jene Sorte von Unterbrechung, dank welcher die Sprache erst funktioniert.

Auch Françoise Dolto weist in ihrer Diskussion von *The Miracle Worker* auf diesen Aspekt, wie auch auf die Bedeutung des Wassers besonders hin: „Der Durst ist das ursprünglichste Bedürfnis des menschlichen Wesens. Ein krankes Kind, das nichts hinunterschlucken kann, braucht trotzdem Wasser; eine Mutter, die den Hunger nicht stillen kann, kann immer noch den Durst stillen. Und eben durch einen Strom von Flüssigkeit erhält das Kind zuerst Kontakt mit seiner Mutter. Und dann findet die Entdeckung [der Sprache, JB] gerade anlässlich eines *Nein* zum Wasser, einer Weigerung statt, nach dem Kampf, bei dem Miss Sullivan unbedingt

will, dass Helen das Wasser, das sie verschüttet hat, wieder in den Krug tut; man kann sagen, dass sich das Kind mit diesem Krug identifiziert: sie will nicht, dass man die Begriffe der Anderen in sie *hinein* tut.“ (Pontalis 1968, S. 323).

Damit wird erneut klar, wie in *The Miracle Worker* der Eintritt in die Sprache, gerade nicht als Akt der Dressur und Disziplinierung, sondern als Akt der Weigerung und Unterbrechung inszeniert wird. So lässt sich denn auch nicht recht nachvollziehen, warum Heike Klippel und Florian Krautkrämer in ihrer Lektüre von *The Miracle Worker* zum Schluss kommen: „Dass wahre Disziplin erst mit dem Erlernen der Wörter entsteht, und dass sie intrinsisch mit Empathie und Zuneigung verbunden ist – das ist die Aussage des Filmendes“ (Klippel, Krautkrämer 2013, S. 250). Während eine solche Formulierung nahelegt, wahre Disziplin sei Ziel des Unterrichts und das Lernen der Sprache nur Mittel zu diesem Zweck, zeigt der Film doch eigentlich das genaue Gegenteil davon. Was bei den Kämpfen zwischen Helen Keller und Anne Sullivan als Disziplinierungsmaßnahme erscheint, als Aufzwingen von Regeln, ist nur der Durchgang zu einer Sprache der Unterbrechung und Öffnung. Es geht nicht darum, ein geschlossenen Systems *ex cathedra* aufzuzwingen, sondern eine (durchaus auch gewaltsame) Unterbrechung einzuführen, in der das Subjekt seine eigenen Antworten zu formulieren vermag.

11 Abstand (um zu) lieben

So hat denn auch, wer im Happy End von *The Miracle Worker* nur eine Harmonisierung sieht, nicht wirklich genau hingeschaut und hingehört. Man übersieht etwa, dass Helen ihre Lehrerin auch und gerade in dem Moment wegstößt, wo dem Kind das Wesen der Sprache aufgeht. Es ist gerade nicht so, dass Helen die Haltung der Verweigerung aufgeben und sich einfach den ihr aufgezwungenen Regeln fügen würde, als vielmehr dass die Unterbrechung, die sie vorher einfach vonseiten der Lehrerin passiv erleiden musste, nun selber aktiv betreiben kann. Helen will selber Wasser pumpen, will selber die Dinge, um sich herum begreifen und macht sich immer wieder los, wenn die Lehrerin oder die verzückten Eltern sie umarmen wollen. Helen braucht die differierende Sprache, ebenso um sich von den andern entfernen, wie auch, um sich ihnen nähern zu können.³

3 Das ist freilich auch genau die Funktion des von Freud beobachteten Fort-Da-Spiel seines eineinhalbjährigen Enkels, wenn dieser, um die Abwesenheit der Mutter zu verkraften, eine Fadenspule fortwirft und wieder zurückholt, begleitet von den Lauten »o-o-o-o« und »Da«. Was über das Fortwerfen und Zurückholen und über die Minimaldifferenz zwischen den Lauten o und a etabliert wird, ist nichts anderes als Diffe-

Ein ungenauer Blick auf den Film sieht in ihm einen Zähmungsprozess vorgeführt, in dem ein wildes Kind diszipliniert wird. Tatsächlich aber geht es in *The Miracle Worker* um den umgekehrten Weg, den Ausweg aus dem stummen Ausgeliefertsein Helens, sowohl an ihr Leiden wie auch an ihre Familie, hin zu einer Autonomie durch Sprache und deren Methode des Unterbruchs und der Trennung.

Entsprechend sollte man sich hüten, jenen Moment zum Schluss von Helens Erweckungsszene, wenn der Vater sein Kind auf den Arm nimmt und ins Haus trägt, als glückliche Auflösung zu lesen. Die Geste, mit der er das Kind überwältigt und davonträgt, zitiert die sattsam bekannten Pathosformeln familiären Glücks. Im Lichte dessen, was der Film uns klar gemacht hat, erscheint diese Geste allerdings sehr viel problematischer, weniger als Zeichen elterlicher Liebe, sondern eher als verzweifelter Versuch, das sich befreende Kind wieder zurück in die Abhängigkeit zu zwingen.

Arthur Penns Film endet indes nur scheinbar mit jener Re-Installierung der Kernfamilie aus Vater-Mutter-Kind und somit in dem, was man mit Deleuze und Guattari als „Sackgasse der Ödipalisierung“ bezeichnen könnte (Deleuze 1993, S. 31). Tatsächlich ist der Film mit dieser Szene, die man zunächst für den Schluss halten könnte, noch nicht zu Ende. Der tatsächliche Schluss findet signifikanteweise denn auch nicht im Inneren des Hauses statt. In der allerletzten Szene sitzt die Lehrerin Anne Sullivan abends auf der Veranda vor dem Haus.

So wie sie Outsiderin bleibt und nicht wirklich Teil der Familie im Innern werden kann, besetzt sie einen liminalen Raum zwischen Innen- und Außen – Ort der Differenz.⁴ Da kommt Helen tastend zu ihr nach draußen, um sich an ihre Lehrerin zu kuscheln. Und diese buchstabiert als letzten Satz des Films in die Hand des Kindes: „I love Helen“.

renz des Symbolischen, welche es erst erlaubt An- wie auch Abwesenheit der Mutter aktiv zu erfahren und nicht nur passiv zu erleiden. Vgl. Freud 1940, S. 11–15.

4 Die Assoziation von Heike Klippel und Florian Krautkrämer dieser Veranda-Szene mit den berühmten Veranda-Szenen bei John Ford ist denn auch nicht recht überzeugend, bzw. bleibt zu ungenau. Auch bei Ford, so ließe sich zeigen, ist die Veranda nicht einfach „Symbol für die Siedler“, sondern liminaler Zwischenraum. Gerade das an dieser Stelle erwähnte Ende von Fords *The Searchers* illustriert dies: Ethan Edwards als nicht in die Familie integrierbarer Outsider kann zwar die Veranda, nicht aber das Haus betreten. Er bleibt in den liminalen Zwischen-Raum verbannt. (Vgl. Klippel, Krautkrämer 2013, S. 259). Ungleich fruchtbarer noch als Assoziation erschien mir die Veranda-Szene aus Charles Laughtons *Night of the Hunter*, in der die von Lilian Gish gespielte symbolische Mutter diesen Zwischenraum bewacht.



Abbildung 5 DVD-Still aus *The Miracle Worker* © Twentieth Century Fox 2004.

Dabei ist es entscheidend, dass Anne Sullivan nicht etwa die gebräuchlichere und viel eher zu erwartende Formulierung „I love you“ benutzt. Auf die Nuance kommt es an. Indem Anne auf den Namen Helens verweist, betont sie deren Eigenheit. Denn das Personalpronomen „you“ hat keinen festen Bezug, sondern könnte sich von Sprechakt zu Sprechakt auf jemand anderen beziehen. Oder anders gesagt: „I love you“ kann man zu jedem sagen, „I love Helen“ hingegen nur zu Helen. „It has a name“, so versucht die Lehrerin ihrer Schülerin im Laufe des Films immer wieder zu erklären und so hat auch die Schülerin einen Namen, den es anzuerkennen gilt. Das scheinbar so simple „I love Helen“ müsste man demnach umständlich übersetzen als: „Ich liebe Dich, insofern Du Helen heißt. Ich liebe Dich, insofern Du einen eigenen Namen hast, Du also teilhast an dem System der Sprache und doch nicht in diesem aufgehst, als bloß anonymisiertes, unspezifisches ‚Du‘.“

Interessant ist aber auch, dass die Lehrerin nicht etwa sagt: „Anne loves Helen“. So wichtig es ist, Helen bei ihrem eigenen Namen zu nennen und somit zugleich ihre Autonomie und ihr In-der-Sprache-sein zu unterstreichen, so wesentlich ist es aber auch, dass die Lehrerin sich selbst nur als auswechselbares „I“ anschreibt. Anne hat denn auch in der Szene am Brunnen, da Helen die Sprache begreift und sich von ihr ergreifen lässt, nicht etwa den eigenen Namen in die Hand geschrieben, sondern vielmehr das Abstraktum „teacher“. Anne zeigt damit an, dass sie für Helen nur in ihrer Funktion als Lehrerin relevant ist. In der Beziehung zwischen Anne Sullivan und Helen Keller, so betont auch Françoise Dolto, muss die

Lehrerin zur ihrer Schülerin „ein unbedingt unerotisches Verhalten“ gehabt haben (Pontalis 1968, S. 320). Es geht nicht um die erotische Beziehung zwischen den zwei Individuen Anne und Helen, sondern um die Beziehung der sprachlich individuierten Helen zu jenem anonymen *Anderen* der symbolischen Ordnung an sich. Es ist in diesem Moment Anne Sullivan, welche in Vertretung dieses Anderen fungiert, aber auch eine andere Lehrerin, ein anderer Lehrer könnte diese Aufgabe übernehmen. Auch ein anderer Lehrer wird „I love Helen“ sagen können. Wer „I“ sagt, setzt sich damit selbst als bloßen Platzhalter, als „*sujet supposé savoir*“, jenes nur „supponierte Subjekt des Wissens“, wie es bei Lacan heißt und als welches der Psychoanalytiker in der Analyse fungiert (vgl. Lacan 1973, S. 204).⁵

„Man kann nun beruhigt gehen, denn Harmonie herrscht, wo Kommunikation funktioniert“ schreiben Heike Klippel und Florian Krautkrämer ironisch über das Ende von *The Miracle Worker* (Klippel, Krautkrämer 2013, S. 259). Tatsächlich müsste man aber nach Lektüre von *The Miracle Worker* gerade umgekehrt formulieren, dass Kommunikation nur funktioniert, wo Disharmonie (im Sinne der Trennung und Unterbrechung) möglich ist. Nur wo „I“ und „Helen“ sich mittels differenzierender Sprache kategorial trennen lassen, ist zwischen den Termen, gleichsam in der Lücke zwischen „I“ und „Helen“ überhaupt erst „love“ möglich.

„I don't even love her“ erklärt die Lehrerin dem Vater als dieser ihr für die erfolgreiche Dressur Helens gratuliert. Wieder versteht er nicht, dass mit diesem Satz eigentlich auch seine eigene angebliche Liebe für das Kind in Frage gestellt ist. Im Satz „I don't even love her“ steckt nämlich die Einsicht, dass man nur lieben kann, was einem nicht hilflos ausgeliefert ist. Ein bloß dressiertes Kind, für das die Sprache nicht existiert und darum auch keine Möglichkeit hat, sich jemanden zu- oder sich von ihm loszusagen, kann die Lehrerin nicht lieben. Erst mit der Trennung der/durch Sprache ist es auch möglich „I love Helen“ zu sagen.

„Lieben heißt, in den Abstand einwilligen, den Abstand anbeten zwischen einem selber und dem, was man liebt“ heißt es bei Simone Weil (Weil 1952, S. 143). Und wie in Antwort ~~darauf~~ die Mystikerin, sagt Lacan in seinem, der Liebe gewidmeten Seminar *Encore*: „Wissen, was der Partner tun wird, ist kein Zeichen von Liebe.“ (Lacan 1975, S. 133).

Es ist dies der letzte Satz, mit dem Lacan sein zwanzigstes Seminar und damit auch eine wichtige Etappe seiner Lehre beendet. Vom Fußtritt des Lehrers zur

5 Stuart Schneidermann hat darauf hingewiesen, dass die gängige Übersetzung von Lacans Bergriff des „*sujet supposé savoir*“ als „Subjekt, dem Wissen unterstellt wird“ falsch ist: „Lacan means by his concept that the subject is supposed and not the knowing.“ (Sheridan 1980, S. vii).

Liebe des Partners: Was als Gegensatz erscheint, zehrt in Wahrheit vom Selben: der Unterbrechung. Der Unterricht endet, womit er begonnen hatte.

Film

The Miracle Worker. (United States 1962). Regie: Arthur Penn. DVD Twentieth Century Fox 2004.

Literatur

- Bergermann, U. (Hrsg.) (2013). *Disability Trouble. Ästhetik und Bildpolitik bei Helen Keller*. Berlin: b_books.
- Crowdus, G. & Porton, R. (1993). The Importance of a Singular, Guiding Vision: An Interview with Arthur Penn. In *Cinéaste* Vol. 20, Nr. 2 (S. 4–16).
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1977). *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, G. (1993). *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Derrida, J. (1983). *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Eisenstein, S. (2006). *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Freud, S. (1947). Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse (1917). In. *Gesammelte Werke. Bd. 12*, London: Imago (S. 1–12).
- Freud, S. (1940). Jenseits des Lustprinzips (1920). In. *Gesammelte Werke. Bd. 13*, London: Imago (S. 1–69).
- Guattari, F. (2006). *The Anti-Oedipus Papers. Ed. by Stéphane Nadaud*. New York: Semiotext(e).
- Gunning, T. (1986). The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In. *Wide Angle* Vol. 8, Nr. 3+4 (S. 63–70).
- Keller, H. (1914). *The Story of My Life: With Her Letters (1887–1901) and a Supplementary Account of Her Education, Including Passages from the Reports and Letters of Her Teacher, Anne Mansfield Sullivan, by John Albert Macy*. New York: Doubleday.
- Lacan, J. (1966a). La direction de la cure et les principes de son pouvoir (1958). In. *Écrits* (S. 585–645). Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1966b). Subversion du sujet de dialectique du désir dans l'inconscient freudien (1960). In. *Écrits* (S. 793–827). Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1973). *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1975). *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre I, Les Écrits Techniques de Freud, 1953–1954*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 1991. *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Langlitz, N. (2005). *Die Zeit der Psychoanalyse. Lacan und das Problem der Sitzungsdauer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Pontalis, J.-B. (1968). Analyse eines Wunders. Gespräch mit Françoise Dolto. In. *Nach Freud*, (S. S. 315–330). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Saussure, F. de (1979). *Cours de linguistique générale. Édition critique prép. par Tullio de Mauro*. Paris: Payot.

- Schneiderman, St. (Ed.) (1980). *Returning to Freud: Clinical Psychoanalysis in the School of Lacan*. New Haven, London: Yale University Press.
- Sykora, K. (2013). Mit anderen Augen sehen. In Bergermann, U. (Hrsg.), *Disability Trouble. Ästhetik und Bildpolitik bei Helen Keller* (S. 55–79). Berlin: b_books.
- Weil, S. (1952). *Schwerkraft und Gnade*. München: Kösel.