

INTERPRETATION INTERDISZIPLINÄR

HERAUSGEBER

BRIGITTE BOOTHE UND PHILIPP STOELLGER

BEIRAT

PETER FRÖHLICHER, PETER-ULRICH MERZ-BENZ, EMIL ANGEHRN

BAND 15

AN DEN GRENZEN DES BILDES

ZUR VISUELLEN ANTHROPOLOGIE

HERAUSGEGEBEN VON

PHILIPP STOELLGER

MARCO GUTJAHR

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

Gedruckt mit Unterstützung
der Interdisziplinären Fakultät (INF) der Universität Rostock

Umschlagabbildung:

Jan Claas, Heilige Gebeine Nr. 10

Computertomographische Daten von 2 Reliquien aus den Bentlager Reliquiengärten (15. Jh.) wurden künstlerisch weiter verarbeitet. Grundlegende Ideen sind u.a. das Verhältnis von Materialität und Transzendenz, die Wechselbeziehung Sichtbarkeit-Unsichtbarkeit sowie das Bild als Reflexionsmedium.

Vgl. www.janclaas.de

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.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2014

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Bindung: Zinn – Die Buchbinder GmbH, Kleinlöder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5340-5

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Vorwort

„Der Mensch“ ist ein Medienwesen, ein *animal mediale*, das um seine intrinsische Medialität weiß und sie nicht nicht gestalten kann. Die *conditio humana* ist die mediale Kondition menschlichen Lebens und seiner Lebensführung. Daher sind gegenwärtig Bild- wie Medienwissenschaften mit verschiedenen Projekten zur medialen Anthropologie befasst – wozu die folgenden Studien einen kleinen Beitrag leisten. Die Pointe dabei ist die Beschränkung auf den perzeptiven, genauer: den visuellen Aspekt des Medienwesens Mensch. Dass der Mensch sichtbar ist, war der Grundsatz von Hans Blumenbergs phänomenologischer Anthropologie (*Beschreibung des Menschen*). Sofern dem so wäre, ist der Mensch, was von ihm sichtbar ist. Daher konnte Jean-Luc Nancy (*Corpus*) die Seele des Menschen nicht nur als „Form“ des Körpers begreifen, sondern der Körper ist die Seele, die sich als Körper zeigt.

Der Mensch ist, was sich zeigt, was er zeigt – und was nicht. Denn zum Glück ist der Mensch nicht nur sichtbar und Sichtbarkeit nicht alles, was er ist. Was sich nicht zeigt und nicht zeigen kann, wäre auch eine *pièce de résistance* gegen die Auflösung des Menschen in seine Sichtbarkeiten. Würde doch jeder wohl darauf bestehen, dass er nicht in dem aufgeht, was sich von ihm zeigt. Auch Datenschutz und Persönlichkeitsrechte des Menschen suchen bestimmte Unsichtbarkeiten zu wahren und zu schützen – hoffen wir zumindest. Es gibt ein Recht auf Unsichtbarkeit, das zu verletzen an die Grundrechte und Menschenwürde rührt.

Die Beiträge des Bandes gehen zurück auf zwei Tagungen des Instituts für Bildtheorie (institute for iconicity/ifi) der Universität Rostock im Rahmen des vom Herausgeber verantworteten Moduls „Theorie und Beobachtung: Theoriebeladenheit, Interpretation und Grenzen des Beobachtbaren“ des Landesexzellenzprojektes „Transformation wissenschaftlichen Wissens in den Lebenswissenschaften: Das Verständnis der lebenden Zelle im Wandel“. Dem Projektträger sowie der Projektleitung des ZLWWG Rostock sei hiermit gedankt. Des Weiteren ist den Beitragenden zu danken, auch für die Einholung der Bildrechte ihrer Beiträge, dem Verlag Königshausen und Neumann für die Aufnahme in das Verlagsprogramm und die Reihe „Interpretation Interdisziplinär“, ferner der Interdisziplinären Fakultät der Universität Rostock für einen Druckkostenzuschuss, Dr. Günter Klaß für die Bereitstellung des Titelbildes und nicht zuletzt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Lehrstuhls für Systematische Theologie und Religionsphilosophie sowie des Instituts für Bildtheorie der

Universität Rostock: Marco Gutjahr, Maria Jarmer, Caroline Geißler und Frank Hamburger für das Layout und die Gestaltung des Bandes.

Philipp Stoellger, Rostock

Inhalt

PHILIPP STOELLGER/MARCO GUTJAHR	
Einleitung: Theologie der Verkörperung	
Erkundungen an den Grenzen des Bildes	1
A Bildpolitiken	
HEINER HASTEDT	
Vom Nutzen und Nachteil der Bilder für das Leben	45
CHRISTIAN SPIES	
Bilder von leeren Bildern	
Strategien des leeren Bildes im 16. Jahrhundert	57
ARNE KLAWITTER	
Sichtbarkeiten jenseits des Blicks	
Das visuelle Dispositiv in der modernen französischen Literatur	81
NISAAR ULAMA	
Zwischen den Fronten der Moderne	
Bruno Latours Kritik unserer Bilderkriege	99
B Figurationen des Entzogenen	
MARTINA SAUER	
Kunst als ästhetische Strategie	
Differenz von Hingabe und Distanz als Bruch	
und Voraussetzung für eine neue Form des Dialogs	115
TONI HILDEBRANDT	
„Punctum caecum“	
Zum Topos der zeichnerischen Blindheit	
bei Clouzot, Derrida und Twombly	131

OLGA MOSKATOVA

Figuren der Absenz

In/visibilisierung in Thomas Köners *Banlieu du Vide* 163

THOMAS ABEL

Jenseits der Abbildung

(Visuelle) Leerstellen digitaler Fotografien 179

C Bild und Tod: Visuelle Anthropologie

PHILIPP STOELLGER

Stark wie der Tod ist das Bild?

Zum Tod als Ursprung des Bildes 201

SILKE SEGLER-MEBNER

Die fragile Gemeinschaft

Das „Antlitz“ als Spur des Anderen in Emmanuel Finkiels *Voyages* (1999) 227

MARCO GUTJAHR

Das Imaginäre und der Tod

Ricoeur und der Exorzismus der Schreckensbilder 247

WOLFRAM BERGANDE

Das *fading* des Subjekts

Oder: über den Blick, der töten könnte 285

Autorenhinweise 299

Namensregister 305

Das *fading* des Subjekts

Oder: über den Blick, der töten könnte

von

WOLFRAM BERGANDE

Das englische *fading*, wörtlich „nachlassen“, „schwinden“, „ausblenden“ oder „abblenden“, auch „verklingen“, ist ein Ausdruck, den Jacques Lacan in seinem Seminar Nummer XI über *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* benutzt. Lacan beschreibt damit die Art und Weise, auf die uns ein menschliches Gegenüber, das heißt ein sprechendes Subjekt, gegenwärtig ist. Mit dem Ausdruck „*fading* des Subjekts“¹ meint Lacan die phänomenologische Qualität des Sich-Entziehens, des Verschwindens, die wir in der Stimme oder im Blick unseres Gegenübers wahrnehmen. Der andere sieht uns in die Augen, er spricht zu uns, aber etwas in der audio-visuellen Präsenz seines Ichs übt eine sogartige Anziehung auf seine Worte und Blicke aus, wie eine zentripetale Kraft, die von innen heraus die Phänomene in sich hineinzieht wie in einen unsichtbaren Strudel. Dieses Etwas scheint die Worte und Blicke noch in demselben Moment, in dem sie manifest werden, wieder in ihren Ursprungspunkt zurückzuziehen. Dieses Etwas ist für Lacan das Unbewusste des Subjekts. Es ist dafür verantwortlich, dass die scheinbar individuelle Präsenz des anderen in Stimme und Blick kein eigentliches Gegenwärtigsein ist, sondern vielmehr eine Entzugs-Erscheinung. In ihr wird etwas, das an sich undarstellbar ist, im Moment seines Verschwindens und durch dieses Verschwinden hindurch sichtbar, sozusagen als negative Größe. Wir bemerken es als das Woher eines Blicks, das wir im Blick nicht ausfindig machen können, oder als das Woher eines Sprechens, das uns entgleitet, wenn wir es in der gesprochenen Rede verorten wollen. In beiden Fällen wird nachträglich, anhand der Blicke und Worte, auf ein blickendes und sprechendes Subjekt zurück geschlossen, das sie stillschweigend unterträgt.

Im Folgenden möchte ich diesen Begriff des *fading* des Subjekts als die Erscheinungsform des Unbewussten näher erläutern. Dazu stelle ich seine systematischen Kontexte in der psychoanalytischen Anthropologie und Ästhetik vor. Das Ergebnis wird sein, dass das, was aus psychoanalytischer Sicht am Subjekt

¹ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le séminaire de Jacques Lacan, Livre 11, Paris 1990, S. 232. Lacan bezieht sich dabei kritisch auf den Begriff *aphanisis* von Ernest Jones (vgl. Elisabeth Roudinesco/Michel Plon, *Dictionnaire de la psychoanalyse*, Paris 2006, Lemma: „APHANISIS“, 56f).

und an seiner Eigen- und Fremdwahrnehmung unsichtbar ist, was regelmäßig nicht zur Darstellung kommt, ein konstitutiver Moment gewaltsamer Triebunterdrückung ist, durch den Wahrnehmung überhaupt erst möglich wird, Wahrnehmung verstanden als sprachlich strukturierte Wahrnehmung, das heißt als Repräsentation. Aus der Sicht der Psychoanalyse ist es eine Urverdrängung der Triebe, an erster Stelle des Sexualtriebs, durch die sich das Subjekt aus sich selbst löst und zu dem wird, was es ist. Indem es die Perspektive des sozialen Anderen auf sich als Selbstverhältnis verinnerlicht, wird es zur Repräsentation seiner selbst und der Welt fähig. Es wird subjektiviert. Also erst durch die Verdrängung einer ursprünglichen Präsenz wird Re-Präsentation möglich. Doch diese Repräsentation ist ein Vorstellen, das den Moment seines Ursprungs auf der Ebene des Vorgestellten nicht einholen kann, weil es ihn immer schon voraussetzen muss. Deshalb ist diese voraussetzende Subjektivierung, das heißt Disziplinierung der Triebe, dieser Urmoment von Gewalt, der an der Wurzel der Repräsentation liegt, der konstitutive blinde Fleck, der alle Repräsentationen notwendiger Weise begleitet, ohne in ihnen thematisch zu werden. Der Ausdruck ‚Moment von Gewalt‘ verweist dabei auf zweierlei: einerseits auf *das* Moment der Gewalt, womit die traumatische Wucht dieses Vorgangs betont wird, oder aber auf *den* Moment der Gewalt, womit ein strukturlogischer Entwicklungsschritt gemeint ist, der als Vergangener immer schon vorausgesetzt ist. Diese für Subjektivität konstitutive Gewalt wird regelmäßig in den Blick des anderen verlegt und als Gewalt eines absoluten Anderen beschworen, in den patriarchalischen Monotheismen als Gewalt des göttlich überhöhten Vaters, zum Beispiel des eifernden alttestamentarischen Gottes.

Genauer verständlich wird dieses beziehungsweise dieser Moment, wenn wir dabei mit Freud zwischen Vorstellung und Affekt unterscheiden. Freud nennt diese unverdrängte Vorstellung, mittels derer der Trieb immer schon subjektiviert ist: „(Vorstellungs-)repräsentanz“². Lacan verdolmetscht diesen Begriff in seinem Seminar XI dahingehend, dass diese „Vorstellungsrepräsentanz“ eben als „Repräsentanz der Vorstellung“ zu verstehen ist: In ihr würde, wenn es denn möglich wäre, die Rückbeugung des repräsentierenden Subjekts auf sich selbst zur Anschauung kommen, die, da sie unmöglich ist, nur ex negativo durch die Vorstellungsrepräsentanz repräsentiert wird. Die „*Vorstellungsrepräsentanz*“³ ist, wie Lacan in Seminar XVII *Die Kehrseite der Psychoanalyse* sagt, „dieses Ding, das die Tatsache repräsentiert, dass es Nicht-Repräsentierbares gibt“⁴. Diese fehlende Vorstellung, die konstitutiv verdrängt ist, und die Lacan im Anschluss an Saussure als konstitutiv verdrängten Signifikanten (\$) interpretiert, fehlt deshalb,

² Sigmund Freud, *Die Verdrängung*. In: ders., *Gesammelte Werke* 10, Frankfurt am Main 1999, S. 248–261, 250.

³ Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XVI: D'un Autre à l'autre* (1968–69), Bregenz o. J., 23.04.1969 (* im Original deutsch; Übersetzung W. B.): „la pensée est justement ce *Vorstellungsrepräsentanz*, cette chose qui représente le fait qu'il y ait du non représentable parce que barré par l'interdit de la jouissance. A quel niveau ? Au plus simple, au niveau organique. Le principe du plaisir, c'est cette barrière à la jouissance et rien d'autre.“

weil mit ihrer Verdrängung die Triebbefriedigung, das Genießen, unterdrückt wurde. Der konstitutiv verdrängte Signifikant ist „durchgestrichen [*barré*] durch das Verbot des Genießens. Auf welchem Niveau? Auf dem einfachsten, auf dem organischen Niveau. Das Lustprinzip, das ist diese Barriere gegen das Genießen und nichts anderes“⁴. Das Lacansche Subjekt des Unbewussten \$ ist genau an diesem stets entgleitenden Durchgangsort zu lokalisieren, an dem das Fehlen einer konstitutiv unverdrängten Vorstellung das bedeutungserzeugende Spiel aller anderen Vorstellungen möglich macht. Zitat Lacan aus dem Seminar XIII *Das Objekt der Psychoanalyse*: „das Subjekt, in eben dem Maße, in dem es unbewusst sein kann, ist nicht Repräsentation, es ist der Repräsentant, *Représentanz**, der *Vorstellung**; es ist auf dem Platz der *Vorstellung**, die fehlt.“⁵ Dass das Vorstellen seine eigenen Möglichkeitsbedingungen nicht auf der Ebene des Vorgestellten einholen kann, heißt also einerseits, dass die Vorstellung, die die Tatsache, *dass* vorgestellt wird, vorstellen würde, also eine gleichsam absolute Vorstellung – dass diese konkrete Vorstellung unverdrängt ist und radikal unanschaulich. Soweit zur Vorstellung als der einen Seite der Freudschen Unterscheidung zwischen der Vorstellung und dem ihr zugeordneten Affekt.

Das, was diese Urverdrängung unbeschadet übersteht und dabei nicht verdrängt wird, ist der Affekt dieser Vorstellungsrepräsentanz. So beschreibt es Freud in seinem Text *Die Verdrängung* aus dem Jahr 1915.⁶ Verdrängt wird die Vorstellung, durch die der Trieb, der als solcher somatisch ist, bewusstseinsfähig würde. Nicht verdrängt aber wird der Affekt, der der Vorstellung anhaftet. Beim Affekt unterscheidet Freud zwischen dem Affektbetrag einerseits, der Quantität des Triebes, und andererseits der jeweiligen affektiven Qualität, in der sich diese psychisch gewordene somatische Energie äußert. Nach Freud kann der Affekt nach der Verdrängung der Vorstellung verschiedene Verwandlungen erfahren, zum Beispiel kann er sich in ein psychosomatisches Symptom umwandeln oder auf einen nicht-verdrängten Vorstellungskomplex verschoben werden. Sofern er nicht „ganz unterdrückt“⁷ oder aber sublimiert wird, bleibt er jedenfalls auf die eine oder andere Weise fühlbar präsent.⁸

Auf der Basis dieser Unterscheidungen verschiebt sich die Problematik des Unsichtbaren: Nicht die Tatsache, dass es etwas radikal Undarstellbares in der Vorstellung gibt, erscheint nun problematisch – denn das setze ich mit der Psychoanalyse nun voraus – sondern die Frage, ob diese radikale Undarstellbarkeit und der Affekt, der möglicher Weise von ihr noch zeugt, auf irgendeine

⁴ Ebd.

⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XII: Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964–65), Bregenz o. J., 19.05.1965 (* im Original deutsch; Übersetzung W. B.): „Mais il s'agit du sujet, et pour nous le sujet, dans la mesure justement où il peut être inconscient, n'est pas représentation, il est le représentant, *Représentanz*, de la *Vorstellung*; il est là à la place de la *Vorstellung* qui manque. C'est le sens du terme freudien de *Vorstellungsrepräsentanz*.“

⁶ Vgl. S. Freud, *Die Verdrängung*, s. Anm. 2, 254ff.

⁷ Ebd., S. 255.

⁸ Vgl. Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1973, Lemma: „Affekt“, S. 37f.

Weise erfahrbar gemacht oder aber dissimuliert werden. Von dieser neuen Fragestellung aus könnte dann behauptet werden, dass das Erfahrbarmachen von Undarstellbarkeit nicht nur ein Merkmal der erhabenen Kunst der Moderne ist, sondern ein notwendiges Definitionsmerkmal jeder genuin künstlerischen Repräsentation: Kunst im emphatischen Sinne würde diejenigen Repräsentationen umfassen, denen es gelingt, auf die Undarstellbarkeit an ihrer Wurzel hinzuweisen – und sei es, indem sie sie dialektisch aufheben. Schlechte Kunst oder Nicht-Kunst würde dies nicht fertig bringen beziehungsweise die Undarstellbarkeit dissimulieren, und dadurch fiel sie in eine Klasse mit unserem alltäglichen Wachbewusstsein genauso wie mit unseren Träumen, wo regelmäßig das Moment fehlt, das unseren naiven, im Lacanschen Sinne ‚imaginären‘ Realismus durchbrechen würde.

1. Die Dissimulierung der Unsichtbarkeit

Diese eigentliche Problematik der Dissimulierung der Unsichtbarkeit, der Dissimulierung des abwesenden Ursprungs, lässt sich mit einer Sequenz aus David Lynchs Film *Mulholland Drive* aus dem Jahr 2001 veranschaulichen.⁹ Als Filmzuschauer begleiten wir in dieser Sequenz die beiden Protagonistinnen Diane und Camilla bei ihrem nächtlichen Ausflug in ein Showtheater namens *Silencio* (Abb. 1).



Abb. 1: Nach einer nächtlichen Taxifahrt durch Los Angeles betreten Diane (gespielt von Naomi Watts, rechts mit rotem Oberteil) und Camilla (Laura Elena Harring, links) das Variété-Theater „Silencio“.

Wir werden Zeuge einer auf den ersten Blick ganz klassischen Aufführung, klassisch im Sinne des aristotelischen Katharsis-Theorems ist, denn die bei-

⁹ *Mulholland Drive – Straße der Finsternis* (141 Min., 2001 USA/Frankreich), Copyright der Concorde Home Entertainment GmbH München (2002).

den Hauptfiguren, Diane, gespielt von Naomi Watts, und Camilla, gespielt von Laura Harring, durchlaufen beim Zuschauen auf überdeutliche Weise die Gefühlszustände des Schreckens und des Mitleidens, die Aristoteles in seiner *Poetik* genannt hatte. Im ersten Teil der Show sehen wir einen Conférencier, dessen Performance darin besteht, auf den abwesenden Ursprung der Musik hinzuweisen, die das Publikum hört (Abb. 2 und 3).



Abb. 2



Abb. 3 – Abb. 2 und 3: Der anonyme Conférencier beginnt seine Performance (Abb. 2). Sie hat ihren Höhepunkt in einem diabolisch anmutenden Moment stummen Innehaltens (Abb. 3), der mit blauweißen Lichtblitzen und Theaterdonner in Szene gesetzt wird.

Die Tonspur der Show wird nicht live gespielt, sondern sie wurde vorher aufgenommen und wird nun als Playback eingespielt. „¡No hay banda!“, „Es gibt keine Band!“, wie er es zum Publikum ausruft. Diane wird mit einem extremen

Zustand des Zitterns und Schlotterns reagieren (Abb. 4 und 5): Phobos, wie es bei Aristoteles heißt, Schrecken beziehungsweise Furcht.



Abb. 4



Abb. 5 – Abb. 4 und 5: Camilla (links) und Diane (rechts) im Zuschauer-
raum des „Silencio“ im Moment des Höhepunkts der Performance des
Conférenciers.

Im zweiten Teil tritt anschließend eine spanischsprachige Solosängerin namens Rebekka del Rio auf (Abb. 6), die ein trauriges Liebeslied a capella singt oder vielmehr zu singen scheint, denn plötzlich sackt sie unter ihrer eigenen Playback-Stimme weg und muss von der Bühne geschleppt werden (Abb. 7). Diane und Camilla werden empathisch reagieren und darüber Tränen vergießen (Abb. 8): Eleos, Mitleiden, nach Aristoteles.



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8 – Abb. 6, 7 und 8: Die als Rebekka del Rio angekündigte
Sängerin während ihres Auftritts (Abb. 6) und nachdem sie plötzlich
zusammengebrochen ist, sodass ein Bühnenhelfer (im Bildhinter-
grund) und ein Ansager (rechts im Bild mit rotem Anzug) zu Hilfe
eilen; Rebekkas Playback-Stimme läuft unterdessen weiter (Abb. 7).
Camilla (links im Bild) und Diane (rechts) betrachten die Szene
weinend (Abb. 8).

Schließlich endet der Theaterbesuch – und nach der klassischen Auffassung des Aristoteles wäre damit alles in Ordnung: Schrecken und Mitleiden, wie sie laut Aristoteles klassischer Definition in der Tragödie durch die Nachahmung von Handelnden hervorgerufen würden, wären nämlich im selben Moment, nämlich gerade durch dieses Hervorrufen, auch aus der Welt geschafft worden: Die Tragödie hätte beim Zuschauer laut Aristoteles „hierdurch“, das heißt gerade durch das Hervorrufen, „eine Reinigung [*katharsin*] von derartigen Erregungszuständen“¹⁰ bewirkt. Ob wir wirklich mit einer klassischen Interpretation zufrieden sein können, diese Frage möchte ich im Anschluss diskutieren. Folgen wir Freud, dann würde es jedenfalls nicht ausreichen, auf der Ebene des Dargestellten auf das Moment der Urverdrängung hinzuweisen, wie Lynch es hier auf den ersten Blick tut. Denn damit käme zwar auch die Urverdrängung in unserer eigenen Vorstellung als Betrachter von *Mulholland Drive* in den Blick. Was bliebe, wäre aber unser Affekt, der sich in Angst verwandeln oder als körperliches Symptom äußern oder sich in einen ganz anderen Kontext verschieben kann.

Mit dieser Sequenz lassen sich auch einige Merkmale der Subjekttheorie Lacans metaphorisch veranschaulichen, die für meine Diskussion wichtig sind. Da ist zunächst die Stimme, speziell die Gesangsstimme, als Organ, das in der abendländischen Tradition paradigmatisch ist für die Verkörperung individueller Selbstverfügbarkeit. Den Topos der Stimme als Sitz des sich selbst denkenden Subjekts hat zum Beispiel Derrida in seiner Husserl-Kritik in *Die Stimme und das Phänomen*¹¹ dekonstruiert. Unter den Prämissen des *linguistic turn* behauptet Derrida, dass das Subjekt von sich selbst getrennt, dass es gespalten ist wie das Subjekt der Subjekttheorie Lacans. Selbst in der Stimme, dem vermeintlich unveräußerlichen Binnenraum bewusster Selbstpräsenz, kommt mir meine Präsenz vom Diskurs des sozialen Anderen her, in den ich eingeschrieben bin und der mich unbewusst bestimmt. Meine bewusste Performance wäre in diesem Sinne in gewisser Weise vorher aufgezeichnet, vorgezeichnet, vorproduziert, sie spult sich nur noch ab. Ein anderer Moment ist das Wegsacken der Sängerin Rebekka del Rio unter ihrer eigenen Stimme (Abb. 7). Sie ruft den Moment der Urverdrängung auf, in dem laut Lacan das Genießen vom dadurch mortifizierten Körper getrennt wird.¹² Vorher illustrierte der Conférencier – in diabolischer Gestalt – die Gewalt der Unterdrückung, mit der das Subjekt zum Subjekt wird. Auf der Ebene des Dargestellten repräsentiert er die Gewalt, die für das Darstellen konstitutiv ist. In seine Augen verlegt unsere Zuschauerphan-

¹⁰ Aristoteles, *Poetik*, Ditzingen 1994, Abschnitt 6: „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache [...] – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Mitleid [*eleou*] und Schauern [*phobou*] hervorruft und hierdurch eine Reinigung [*katharsin*] von derartigen Erregungszuständen bewirkt“.

¹¹ Vgl. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris 1998.

¹² Vgl. Wolfram Bergande, *Lyp-syn jouissance* – weibliche Subjektivität in David Lynchs *Mulholland Drive*. In: Annette Geiger/u. a. (Hg.), *Wie der Film den Körper schuf*, Weimar 2006, S. 193–215, 198f.

tasie die subjektkonstitutive Gewalt des anderen, den Blick, der töten könnte (Abb. 3).

2. Das notwendige Mitgenießen und der Schirm des Phantasmas

Die Hauptfrage, die dieser Filmausschnitt aufwirft, ist aber folgende: Ob nämlich bei der Vorstellung, der Aufführung im Theater ein unterschwelliger Affekt mitkommuniziert wird, und ebenso bei den anderen Arten des Repräsentierens? Ein Affekt, der nicht in der ästhetischen Form der Aufführung aufgehoben und dadurch, wie Aristoteles meinte, genießbar und kathartisch abführbar wäre – eben weil er auf einen radikalen, ursprünglich tragischen Moment verweist? Vielleicht mag der Versuch, Aristoteles mit der über zweitausend Jahre späteren Psychoanalyse Freuds auszuhebeln, anachronistisch und dubios erscheinen. Freuds These vom unbewältigten Affekt, der sich mitkommuniziert, hat allerdings einen prominenten historischen Vorläufer, und zwar Aristoteles' Lehrer Platon. Platon hat nämlich in seiner Dichterkritik im zehnten Buch der *Politeia* ein Argument gegen eine mögliche Katharsis-Theorie gebracht, wie sie Aristoteles 35 Jahre später in der *Poetik* formuliert. Platons Argument kann meiner Ansicht nach an den Anfang einer Tradition gestellt werden kann, die in die Psychoanalyse mündet. Platons berühmte Dichterkritik wurde vielfach kommentiert und beinahe genauso oft mit Unverständnis quittiert: Platon scheint in der *Politeia* das Kind mit dem Bade auszuschütten, nämlich die Künste mit den Leidenschaften, in denen die Künste baden und in denen dann auch die Zuschauer versinken, sodass sie keine vernunftbeherrschten Polisbürger mehr sein können. Dennoch hat meines Wissens kein Kommentar das Argument an der Stelle *Politeia* 606a–c, von der ich spreche, in seiner Radikalität gewürdigt.¹³

Platon behauptet an dieser Stelle sinngemäß, dass das Genießen tragischen Leids oder komischer Lust immer auch, also notwendig, ein Mitgenießen echter Leidenschaften impliziert. Lassen Sie mich Platons Behauptung an einem modernen Beispiel verdeutlichen: Wenn wir einen Film von David Lynch sehen, fühlen wir laut Platon den bei Lynch speziellen Thrill, die Angstlust, nicht nur als ein ästhetisches Gefühl, in das wir uns lustvoll hineinbegeben, weil wir abgesichert sind durch unser nie ganz verschwundenes Wissen, dass es ja bloß eine filmische Fiktion ist. Nein, wir erleben auch echte Angst, und das, so Platon, notwendiger Weise, das behauptet jedenfalls Sokrates gegenüber Glaukon, wenn wir ihm an der Stelle *Politeia* 606b ganz genau zuhören: „Denn, so glaube

¹³ Max Pohlenz ist einer der wenigen Kommentatoren, der das Moment von Notwendigkeit, von dem Platons Sokrates spricht, deutlich macht: Max Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik*. In: ders./Heinrich Dörrie (Hg.), *Kleine Schriften Band II*, Hildesheim 1965, S. 436–472, 471. Vgl. zu Platons anti-kathartischem Argument in *Politeia* 606a–c: Wolfram Bergande, *Die unerinnerte Gegenwart des Schönen*. Hegels Kunstphilosophie, Platons Kritik der Kunst und die Theorie des Unbewussten (unveröffentlichtes Manuskript, erscheint voraussichtlich 2013 in der Reihe *Hegel-Forschungen*, herausgegeben von Andreas Arndt/u. a.).

ich, pflegen nur wenige zu rechnen, dass man doch von dem Fremden notwendig etwas zu genießen bekommt für das Eigene [...]“¹⁴. Im Griechischen Original: *apolauein anankè apo tôn allotriòn eis ta oikeia*, das heißt wörtlich: „notwendig genießen von dem Fremden zu dem Eigenen“. Platons Text sagt hier also eindeutig, dass die ästhetisch erlebte Angst nicht etwa bloß möglicherweise, sondern notwendig von einem echten Angstgefühl begleitet wird. Im Kontext der *Politeia* geht es Platon mit diesem Argument freilich darum, dass sich die Vernunft gegen jede Form von Leidenschaften abzugrenzen hat, auch gegen das sublimierte Pathos der bildenden und darstellenden Künste.

Aus der Perspektive der psychoanalytischen Subjekttheorie ist Platon hier interessant, weil er offensichtlich ein Moment an der tragischen und komischen Lust denunziert, das sich der ästhetischen Reflexion, der Aufhebung in einen bloßen Schein, widersetzt, und zwar nicht zufällig oder bloß manchmal, sondern notwendig, immer, grundsätzlich – diese ganze Konsequenz müssen wir aus dem Wort „notwendig“ im Text ziehen. In dieser Perspektive kann Platons unaufhebbare, irreduzible reale Leidenschaft als Vorläufer des Freud'schen Affekts erscheinen, der aus der Urverdrängung eines Triebrepräsentanten und eines Quantums von Triebenergie hervorgegangen ist und den das Subjekt mitgenießen muss, um überhaupt repräsentieren und erkennen zu können. Dieser Affekt ist der Preis, den das Subjekt für seine Erkenntnisse und auch für seine ästhetischen Genüsse zahlt. Platon hätte somit nicht ganz Unrecht gehabt, wenn er die Leidenschaften dadurch aus der vernünftigen Seele ausschließen wollte, dass er nicht nur die Träume verbannt, wie er es im IX. Buch der *Politeia* im Kontext seiner Kritik des tyrannischen Menschen tut, sondern auch die Fiktionen der darstellenden Künste, die für ihn ja Traumcharakter haben. Denn Traum und Kunst sind zwei verschiedene Arten sich mit einem – in Lacans Verständnis – anästhetischen Realen auseinanderzusetzen, das radikal nicht-darstellbar ist und doch in den Erscheinungen, die die Dinge für uns annehmen, insistiert. Unrecht hat Platon allerdings darin, dass er glaubt, dieses Reale durch den Ausschluss der Künste und der Träume erledigen zu können. Ob Traum, Tagtraum, Wahrnehmungsbewusstsein oder künstlerisches Werk wie Film oder Schauspiel: Sie alle sind somit in einer grundlegenden Hinsicht verschiedene Arten der Repräsentation eines radikal Nicht-Darstellbaren. Im Ergebnis können wir deswegen mit Lacan die Repräsentation, insofern sie in der Freud'schen Urverdrängung begründet ist, einen „Schirm“ („écran“¹⁵) nennen, Schirm im zweifachen Sinne: einerseits einen Bild-Schirm, eine mediale Projektionsfläche, auf der etwas Nicht-Anwesendes vorstellig, prä-sentierbar wird – andererseits einen Schutz-Schirm im Sinne einer Membran, die abschirmt, auf Abstand hält, neutralisiert und ab-sentiert.

Mit Blick auf das notwendige Mitgenießen echter Affekte bei Platon gibt es bei Lacan außer der oben genannten Schirm-Metapher noch ein weiteres

interessantes Theorem. Es findet sich in einer eher beiläufigen Bemerkung zur Funktion des Chors in der klassischen griechischen Komödie, einer Bemerkung, die durch die aufschlussreiche aber auch eigenwillige Deutung seitens der so genannten Interpassivitätstheorie einem breiteren Publikum bekannt geworden ist.¹⁶ Lacan scheint in dieser Randbemerkung aus Seminar VII *Die Ethik der Psychoanalyse* nahe zu legen, dass der kathartische Effekt, von dem Aristoteles spricht, auch dann beim Zuschauer erzielt wird, wenn dieser sich gar nicht so stark in die ästhetische Identifizierung mit den Handelnden hinein begibt, wenn er also gar nicht so sehr den Schrecken und das Mitleiden auf sich nimmt. Den Grund dafür sieht Lacan darin, dass es auf der Ebene des Dargestellten eine Vermittlerinstanz gibt, die dem Zuschauer quasi den Schrecken und das Mitleiden abnimmt. Diese Vermittlerinstanz, so Lacan, ist in der griechischen Tragödie der Chor. Zitat Lacan:

„Auch wenn Sie nichts fühlen, der Chor wird an Ihrer Stelle gefühlt haben! Und warum, schließlich und endlich, sich nicht sogar vorstellen, dass der Effekt auf Sie selbst, der tatsächlich da ist, die kleine Dosis, erzielt werden kann, wenn Sie gar nicht so sehr gezittert haben? Um ehrlich zu sein, ich bin nicht so sicher, ob der Zuschauer so sehr Anteil nimmt, zittert.“¹⁷

Der Chor begleitet kommentierend das Handeln der Protagonisten auf der Bühne. Damit scheint er den Akt der Repräsentation, den Akt des Zuschauens, zu übernehmen und damit zumindest teilweise die Rolle, die eigentlich der Zuschauer zu übernehmen hat.

Doch genau betrachtet übernimmt der Chor nicht die Rolle des Zuschauers, sondern er leistet für den Zuschauer etwas ganz Wesentliches: Er repräsentiert die Tatsache, dass repräsentiert wird auf der Ebene des Repräsentierten. Einerseits ist der Chor zwar selbst Teil des Vorgestellten und damit von vornherein innerhalb der Vorstellung des Zuschauers, sodass er die Möglichkeitsbedingung dieser Vorstellung auch nicht repräsentieren kann. Andererseits zielt seine Funktion genau darauf, dieses Unmögliche möglich zu machen, das Repräsentieren zu repräsentieren, das Vorstellen vorstellig zu machen. Der Chor kann das natürlich nur, insofern er auch wieder eine imaginäre Subjektposition, nämlich seine Sicht auf die Dinge, eröffnet. Und diese Position bleibt imaginär, auf der Ebene des Vorgestellten, und kann den Zuschauer deshalb allenfalls hinführen zu diesem Punkt absoluter Unmöglichkeit, mit dem ich auch meinen Beitrag begonnen hatte. Andererseits hat dieser zum Scheitern verurteilte Kunstgriff offenbar eine genuin ästhetische Funktion: nämlich die Funktion, die tragischen Affekte abzufangen, die der Zuschauer laut Platon und Freud zumindest teilweise auch ganz real erfährt (vgl. erinnern sich an das Schlottern und Zittern Dianas in *Mulholland Drive*). Der imaginäre andere, der als Mittler zwischen Dargestelltem

¹⁶ Vgl. Robert Pfalle, *Die Illusionen der anderen*, Frankfurt am Main 2002; vgl. dazu: Wolfram Bergande, *Das Blinzeln der letzten Menschen. Ein Rezensionssay zu R. Pfalle's Die Illusionen der anderen*. In: RISS – Zeitschrift für Psychoanalyse, 75 (2010), S. 100–114.

¹⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire livre VII: L'Éthique de la psychanalyse* (1959–60), Paris 1986, S. 295 (Übersetzung W. B.).

¹⁴ Platon, *Politeia*. In: ders., *Sämtliche Werke* Bd. 2, Hamburg 1994, 606b.

¹⁵ J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, s. Anm. 1, S. 70f, 110f, 121f u. a.

und Zuschauern, aber auf der Ebene des Dargestellten, also als Teil der Darstellung, zwischen beiden vermittelt, übernimmt scheinbar eine affektive Wirkung, die ansonsten schwer zu verdauen wäre. In der Tragödie ist es der Chor, der als Vermittler zu den tragischen Affekten fungiert und damit auch zu dem realen Affekt, der nach Platon und Freud notwendigerweise mitgenossen wird. In der Komödie, das heißt in der modernen *situation comedy* im Fernsehen, kann zum Beispiel das mit eingespielte Dosengelächter diese Funktion übernehmen, darauf hat die Interpassivitätstheorie im Anschluss an Lacan aufmerksam gemacht. In beiden Fällen erleben wir als Zuschauer einen imaginären, vorgestellten anderen, der auf der Ebene des Repräsentierten die Tatsache, dass repräsentiert wird, repräsentiert. Obwohl er auf der Ebene der Vorstellung bleibt, markiert seine Position doch das konstitutive Fehlen der Freudschen Vorstellungsrepräsentanz, die der Ursprung eines unbewältigten Affekts ist.

So führt uns diese Randbemerkung Lacans zu meinem abschließenden Beispiel, das wieder von David Lynch stammt. Dieses zweite Filmbeispiel besteht aus zwei geschnittenen Szenen aus Lynchs Film *INLAND EMPIRE* aus dem Jahr 2006, Szenen, die ursprünglich aus Lynchs Kurzfilmserie *Rabbits* aus dem Jahr 2002 stammen.¹⁸ In *Rabbits* gibt es nämlich ein Dosengelächter, das den notwendigen, imperativen Charakter eines derartig realen Mitgenießens ganz deutlich werden lässt. Als solches veranschaulichen die *Rabbits*-Episoden das, was nach Freud Urphantasie und bei Lacan Phantasma genannt wird, sozusagen die Urform der Repräsentation. In der filmischen Erzählung von *INLAND EMPIRE* funktionieren die Episoden als das traumatische Fantasma einer der Hauptdarstellerinnen, als Urszene, in der sich ihr der Ursprung ihrer eigenen Subjektivität in entstellter Form präsentiert. Die Szenen aus *Rabbits* führen uns so die doppelte Schirmfunktion des Phantasmas vor, die darin besteht, den unmöglich repräsentierbaren Moment der Urverdrängung der Triebe einerseits ästhetisch erfahrbar zu machen, andererseits von dem zugrunde liegenden Realen abzuschirmen; wobei das Reale, das darin insistiert, doch zwangsweise mitgenossen wird. Wie sich in der Psychoanalyse die Phantasmen und Urszenen der Analysanden als Familienszenen herausstellen – denn schließlich werden wir vor allem durch unsere Familienangehörigen sozialisiert, das heißt subjektiviert – so hat Lynch für das moderne Subjekt, das heißt für uns, das Setting einer Familien-Sitcom gewählt. Passend dazu sind die Darsteller der Familienangehörigen quasi totemistisch in Hasen-Pelzen verhüllt, ganz so wie wir es aus Freuds Fallgeschichten kennen, etwa denen über den Wolfsmann oder den Rattenmann.¹⁹ Das vom Band eingespielte Gelächter, das die Zuschauerin und wir hören und aus Fernseh-Sitcoms kennen, illustriert das tragikkomische Genießen der Szene aus der Position der Betrachterin heraus, und es repräsentiert auf der Ebene der Darstellung die Tatsache, dass dargestellt wird, verweist also

auf die unverdrängte Vorstellungsrepräsentanz. Die Position der Betrachterin, einer jungen Frau, die diese Szenen auf einem Bildschirm fernsieht, wird in *INLAND EMPIRE* ab und zu eingeblendet, sie wurde hier herausgeschnitten, zum einen, weil sie in der Originalfassung der *Rabbits* nicht vorkommt, vor allem aber weil nun Sie die Betrachterposition einnehmen sollen und das Phantasma so gut es geht wie Ihr eigenes Phantasma erfahren sollen.



Abb. 9: Die Plüschhasenfamilie der *Rabbits* bewegt sich im klassischen Sitcom-Setting des kleinbürgerlichen Wohnzimmerinterieurs, das auf einen virtuellen Fernseher an der Grenze zum Zuschauerraum hin ausgerichtet ist.

Das Gelächter vom Band illustriert wie gesagt sehr gut das ästhetische Genießen des Phantasmas aus der Betrachterposition, insofern es, wie Platon es betont hatte, ein gemischtes Vergnügen ist: In ihm wird nämlich nicht nur zu einer tragik-komischen Lust an der Darstellung eingeladen. Sondern es offenbart auch die abgründige, zynische, bösartige Dimension der Szene und verweist auf ein hinter den Kulissen harrendes Reales. Schließlich ist das Dosen-Gelächter ohne erkennbaren Bezug zu den rätselhaft bleibenden Dialogen und Handlungen der Darsteller, es ist ein merkwürdig fremdes Genießen. Und andererseits drängt es sich uns auf, es will uns sozusagen unseren Einsatz im Spiel geben und scheint uns eine Lust aufzwingen zu wollen. Zur Anschauung konnte der reale Moment der Urverdrängung letztlich nur indirekt, negativ, nämlich in der Auflösung der Darstellung kommen, in der Zerstörung des Medialen. Das geschieht am Ende der Sequenz oder wird zumindest symbolisch angedeutet, durch das brennende Streichholz (in der rechten oberen Bildecke), das das Medium des Films zu zerstören beginnt (Abb. 10).

¹⁸ *INLAND EMPIRE – A WOMAN IN TROUBLE* (172 Min., 2006 Frankreich/Polen/USA), Copyright der Concorde Home Entertainment GmbH München (2007).

¹⁹ Vgl. Wolfram Bergande, *Der Familienmythos und seine Komplizinnen in David Lynchs INLAND EMPIRE*. In: *RISS – Zeitschrift für Psychoanalyse*, 72/73 (2009), S. 11–32, 26.



Abb. 10: Das scheinbar sinnlose Agieren der *Rabbits* hat ebenfalls einen Moment des Höhepunkts, mit roten Lichteffekten und Krawallkulisse, in dem auch der flammende Streichholzkopf in der rechten oberen Bildfläche erscheint.

Damit komme ich zum Ende. Betonen möchte ich noch, dass das, was wir als Zuschauer gesehen haben, natürlich kein Fantasma, sondern die künstlerische Darstellung eines Fantasma war. Der Film hat nur veranschaulicht – selbst wieder auf der Ebene der künstlerischen Darstellung –, was regelmäßig in der ästhetischen Erfahrung geschieht und was die Zuschauer trotz der ästhetischen Distanzierung immer wieder mit-erfahren werden: nämlich die affektive Präsenz eines radikal unreflektierbaren Realen, dessen Genuss Zwangs-Charakter hat und das die mediale Darstellung von innen heraus auflöst. Um das wiederum wie im Film darzustellen, müsste das Medium, das heißt diese Buchseite hier, auf der die Einzelbilder gedruckt sind, selbst schaden nehmen, so wie früher bei Filmvorführungen noch Filme blockierten und dann in einem Bild durchbrannten. Wenn das nicht passiert, dann ist das Genießen des Lesers und Betrachtenden der durch die Urverdrängung freigesetzten, nomadisierenden Affekte zumindest auf eine solche Weise nicht anschaulich geworden. Wenn aber Platon und die Psychoanalyse Recht haben, dann war dieses Genießen auch in unserer ästhetischen Erfahrung dieser *INLAND EMPIRE*-Sequenz immer mit dabei, als abgekapselter, kryptischer Teil unserer ästhetischen Lust an der Vorstellung. Als Unsichtbares, Anästhetisches, das sich von selbst mitteilt, wird es auch im Feld seiner eigenen ästhetischen Repräsentation nur negativ erfahrbar, nämlich insofern, als es sich auch noch ihr widersetzt. Es – das \$ des Subjekts des Unbewussten – ist deshalb eine Erfahrung, die gemacht werden muss.