

**Zusammenfassung:**

Statt die Handlung und die Figuren von Filmen psychoanalytisch zu deuten, ist es fruchtbarer in der Technik des Films nach Überschneidungen mit der Psychoanalyse zu suchen. Insbesondere der filmische Umgang mit dem Raum außerhalb des Bildausschnittes weist Verwandtschaften auf mit Freuds und Lacans Überlegungen zur Position des Analytikers und zum Ort der Analyse. Gerade in dem, was der Film nicht beziehungsweise nur als Grenze seiner Bilder zeigt, gelingt es ihm, die sperrige Wahrheit der Psychoanalyse wahrnehmbar zu machen. Die beiden hier untersuchten Meister solchen Grenzgängertums sind Michelangelo Antonioni und Douglas Sirk.

Schlüsselwörter: Setting, Feld, Rahmen, Objekt a, Reales, Spiegel.

**Summary:**

Whereas it were mostly the stories and characters of movies that are interpreted from a psychoanalytical point of view the much more interesting intersections between film and psychoanalysis are to be found in the technical aspects of moviemaking. Especially in its treatment of the non-visible Off-Space some movies are surprisingly akin to Freudian and Lacanian theory about the position of the analyst and the place of analysis. Exactly by not or only marginally showing a certain space, some movies make the eluding truth of analysis all the more perceptible. Two masters in such a staging of the invisible here to be examined are Michelangelo Antonioni and Douglas Sirk.

Key words: setting, field, frame, object a, real, mirror.

Sigmund Freuds reservierte Haltung gegenüber dem filmischen Medium ist berüchtigt und scheint jeden Versuch, Film und Psychoanalyse zu assoziieren zum Vornherein und grundlegend in Frage zu stellen: Die Aussicht, dass mit *Geheimnisse einer Seele* von Georg Wilhelm Pabst aus dem Jahr 1926 ein Film gemacht werden sollte, der das Unterfangen einer Psychoanalyse auf der Leinwand darstellt, hat Freud alles anders als begeistert.<sup>1</sup> In seiner Antwort auf einen Brief Karl Abrahams, in dem dieser vorschlug, an dem Filmprojekt mitzuarbeiten, um so die filmische Vulgarisierung der Psychoanalyse wenigstens unter fachlicher Kontrolle zu behalten, äußert sich Freud denn auch kaum ermutigend. Vielmehr hält der Begründer der Psychoanalyse fest, dass es ihm ganz grundsätzlich unmöglich erscheine, die »Abstraktionen« des analytischen Prozesses »plastisch« darzustellen.<sup>2</sup> In

seiner Korrespondenz mit Sándor Ferenczi, dem er von Abrahams Plänen berichtet, findet Freud ungleich markigere Worte für seine Skepsis gegenüber dem Kino: »In Filmsachen gehen dumme Dinge vor [...]. Die Verfilmung lässt sich so wenig vermeiden wie, scheint es, der Bubikopf. Aber ich lasse mir selbst keinen schneiden und will auch mit keinem Film in persönliche Verbindung gebracht werden.«<sup>3</sup>

Besonders letztere, viel zitierte Stelle legt den Schluss nahe, Freuds Abneigung gegen den Film habe auf einem konservativen Bildungsdunkel gegründet, aufgrund dessen Freud eine technische Innovation nur als verachtenswürdige Modeerscheinung habe wahrnehmen können. Tatsächlich aber hat Freud selbst überraschende Vergleiche zwischen analytischer Technik und den noch kaum bewährten Kommunikationsmedien seiner Zeit angestellt.<sup>4</sup> In seinem Aufsatz *Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung* beschreibt Freud die Haltung des zuhörenden Analytikers zu seinem Patienten als analog zur Technik eines Telefons:

»er [der Analytiker, JB] soll dem gebenden Unbewussten des Kranken sein eigenes Unbewusstes als empfangendes Organ zuwenden, sich auf den Analytierten einstellen wie der Receiver des Telefons zum Teller eingestellt ist. Wie der Receiver die von Schallwellen angeregten elektrischen Schwankungen der Leitung wieder in Schallwellen verwandelt, so ist das Unbewusste des Arztes befähigt, aus den ihm mitgeteilten Abkömmlingen des Unbewussten dieses Unbewusste, welches die Einfälle des Kranken determiniert hat, wiederherzustellen.«<sup>5</sup>

Diese erstaunliche Stelle ist darum so instruktiv, weil sie jeder romantischen Vorstellung vom analytischen Prozess eine Absage erteilt. Stattdessen ähnelt das analytische Setting einer Kopplung von Maschinen, die Informationen austauschen, codieren und decodieren. Und die sonst so obskure »gleichschwebenden Aufmerksamkeit«<sup>6</sup> welche der Analytiker seinem Analysanden entgegenzubringen hat, entpuppt sich in obigem Vergleich als ganz handfeste elektrische Spannung. Dieses Bild von der Analyse als einem Telefon verweist einen auf die Paradoxie, dass die vermeintliche Intimität unbewusster Vorgänge gerade in externen Apparaten und Machinationen (wie etwa der Sprache nach Ferdinand de Saussure) prozessiert wird. Eine Paradoxie, auf die dann der frühe Lacan, insbesondere mit seinen Verweisen auf die Kybernetik vehement aufmerksam machen wird.<sup>7</sup>

Ausgerechnet in der kühlen Technik des Telefonhörers liegt für Freud die Analogie zur Psychoanalyse und so dürfte auch seine Skepsis gegenüber dem Kino weniger darauf gegründet haben, dass er das neue Medium für die Vermittlung der eigenen Entdeckung als zu technisch-abstrakt empfand, sondern im Gegenteil – wie es seinem Brief an Karl Abraham zu entnehmen ist – als zu plastisch.

Eben daran krankt indes bis heute das Gros der psychoanalytischen Filmtheorie: Indem sie sich auf die Untersuchung des Filminhalts konzentriert und fiktive Charaktere gleichsam auf die Couch legt,<sup>8</sup> reduziert sie den Film aufs bloß Illustrative. Damit betreibt man eben jenen von Freud angeprangerten Versuch, die Abstraktionen der Psychoanalyse plastisch darstellen zu wollen. Daran ändert sich auch wenig, wenn man diese Inhaltsanalysen statt allein mit den Freudschen, auch mit den elaborierten Lacan'schen Theoremen betreibt. Dass indes weniger im Inhalt, sondern vielmehr in der spezifischen Technik des Films (wie in der Technik des Telefons) erhellende und wechselseitig wirkende Vergleiche mit der Psychoanalyse zu suchen wären, scheint vielen Interpreten nach wie vor zu entgehen – wohl aus mangelndem Interesse für oder Wissen um die Filmtechnik.<sup>9</sup>

Aber auch die meisten der sogenannten »formalen Filminterpretationen«<sup>10</sup> aus psychoanalytischer Warte, welche die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten des Mediums bedenken, bleiben allzu sehr beim Plastischen. Darin folgen sie jener, von Hans Sachs bereits in den späten Zwanziger Jahren formulierten Ansicht, wonach der Film »psychologische Zusammenhänge sichtbar macht, also innere Vorgänge durch äußerlich wahrnehmbare ersetzt«<sup>10</sup>. Was dabei vergessen geht, ist indes all jenes, was der Film und seine Bilder *nicht* zeigen, was aber gerade durch diese Auslassung vom Film akzentuiert werden kann. In Sachs Diktum werden »sichtbar« und »wahrnehmbar« als Synonyme verwendet. Tatsächlich aber gilt es zu zeigen, dass die Affinität des Films zur Psychoanalyse auch und gerade dort liegt, wo er etwas erst wahrnehmbar macht, indem er es aus dem Bereich des Sichtbaren ausgrenzt.

#### (DAS) NICHTS ZEIGEN

Freud verkannte die Möglichkeiten des jungen Mediums Film in dem Masse, wie er sich um dessen Technik foutierte. Denn dem ersten Anschein zum Trotz ist das Nicht-plastische, das Abstrakte, mithin gar das Unsichtbare zentraler Bestandteil des visuellen Mediums Film, und dessen Technik immer schon mit eingeschrieben. Nicht nur, dass die bewegten Bilder auf der Leinwand zwangsläufig Simulationen eines Abwesenden sind. Auch die scheinbar realistische Bewegung des Bildes ist selbst keine Ab-Bildung tatsächlicher Bewegungen in der Natur, als vielmehr deren Simulation. Der Eindruck von Bewegtheit ist eine optische Täuschung, die auf der Trägheit des menschlichen Auges basiert, der sogenannte Stroboskopeffekt: Damit auf der Leinwand kontinuierliche Bewegungen sichtbar werden, muss ein im Kino projizierter Film diskontinuierlich durch den Projektor bewegt

werden. Zuständig dafür ist die Mechanik des Malteserkreuzes, welches kontinuierliche Bewegungen in intermittierende übersetzt. Auch darf der Transport des Filmstreifens von einem Einzelbild zum nächsten nicht auf der Leinwand sichtbar sein; stattdessen muss die *tatsächliche* Bewegung des Filmstreifens durch den Projektor von einer Blende kaschiert werden, damit auf der Leinwand die Illusion einer Bewegung erscheint. Jedes Einzelbild wird von dieser Blende skandiert und so zeigt uns der Film nicht nur 24 Bilder pro Sekunde, sondern in der gleichen Zeit auch 24-mal eine schwarze Leinwand. Tatsächlich sitzen wir also, wenn wir ins Kino gehen und uns einen zweistündigen Film anschauen, eine ganze Stunde im Dunkeln.<sup>11</sup>

Was in dieser Dunkelheit unterhalb unserer Wahrnehmungsschwelle geschieht, ist bereits ein Fort-Da-Spiel: Das eben gesehene Bild wirkt noch nach und das nächste wird bereits antizipiert. Die Illusion des Plastischen kann also erst als solche auf der Leinwand erscheinen, wenn sie von der abstrahierenden Technik, von Blende und Malteserkreuz zerhackt wird. Vom Understellbaren zerschnitten zu werden – das konstituiert erst die Darstellung auf der Leinwand. Der Film führt damit bereits in seiner technischen Verfasstheit vor, was Jacques Lacan am Zusammenspiel der drei Register, dem Symbolischen, dem Imaginären und dem Symbolischen hervorhebt: das Gewebe aus Symbolischem und Imaginärem erhält Konsistenz, wenn es vom inkonsistenten Realen, diesem unmöglich zu Integrierenden durchlöchert wird.<sup>12</sup> Der Schnitt, die »tyche« des Realen<sup>13</sup> – so könnte man sagen – ist im Kinoautomaten immer schon mit eingebaut.

Doch während diese konstituierende Skandierung des Bilderstreifens nur vermittelt wahrgenommen werden kann (etwa indem sie sich auf der Ebene der Montage, im wahrnehmbaren Filmschnitt reproduziert), umlagert dieses Reale auch in anderer Hinsicht die Bilder und Geschichten des Kinos – als jener filmische Raum nämlich, den wir nicht zu sehen bekommen und der doch immer da ist. Diesen Raum nennt man in der Filmsprache das »Off« oder - weitaus vielsagender - »hors-champ«.

Der Blickwinkel eines Kameraobjektivs ist (wie auch derjenige des Auges) beschränkt. Die Kamera zeigt somit die Räume, die sie filmt, immer nur in Ausschnitten. Dieser Ausschnitt ist manchmal umfassender (etwa in einer Total-Ansicht), manchmal extrem klein (etwa bei der Grossaufnahme eines Details). In jedem Fall aber sehen wir den Raum nur durch ein Passepartout, welches unsere Sicht beschneidet. Immer bleibt ein Rest, der ausgespart, der ausserhalb (hors) des Bild- oder Sicht-*Feldes* (champ) verbleibt. Und doch ist dieses unsichtbare Ausserhalb – wie Gilles Deleuze in seinen Überlegungen zum Kino festgehalten hat – keine schlichte Negation. Vielmehr verweist das »hors champ« auf einen Bereich, der, obwohl nicht sichtbar »trotzdem völlig gegenwärtig ist.«<sup>14</sup>

Gegenwärtig ist dieser Raum des »hors-champ« zunächst in einem platten Sinne als jener potentielle Handlungsraum, der im Moment zwar nicht gezeigt wird, schon in der nächsten Szene aber ins Bild gesetzt werden kann. Neben dieser banalen Bedeutung meint »hors-champ« aber auch einen unmöglichen Raum, der sich niemals konkretisieren kann.

»Zum einen bezeichnet Hors-champ das, was woanders, nebenan oder im Umfeld, existiert; zum andern zeugt es von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz, von der nicht einmal gesagt werden kann, dass sie existiert, sondern eher, dass sie insistiert oder verharrt, ein radikales Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit. Sicher vermischen sich diese beiden Aspekte des hors-champ ständig.«<sup>15</sup>

Der Nachsatz von Deleuze, dass sich die Unterscheidung dieser beiden Formen des »hors-champ« mitunter verwischt, ist dem Medium des Films wesentlich. Zwar haben wir auch in der Malerei und der Fotografie immer mit einem begrenzten Bildfeld und somit einem Raum außerhalb des Bildes zu tun, doch kann dieses Außerhalb nie aktualisiert werden, weil der Rahmen des gemalten oder fotografierten Bildes ein fester ist. Die bewegliche Kamera des Films indes verschiebt sein Passepartout fortlaufend. Es braucht nur einen Schwenk der Kamera, nur einen Schnitt – schon müssen wir damit rechnen, dem obskuren Raum des »hors-champ«, den wir uns vorher nur vage vorstellen konnten, plötzlich zu begegnen. Und erst durch diese Möglichkeit wird die Deleuze'sche Unterscheidung zwischen dem »Nebenan« und dem »radikalen Anderswo« virulent. Denn die Veränderung des Bildausschnitts bringt nur immer den Raum in der mehr oder weniger entfernten Nachbarschaft ins Bild. Die absolute Uneinsehbarkeit jenes anderen, radikaleren »hors-champ« aber wird dadurch nur noch deutlicher spürbar. Der ständige Wechsel der Kameraperspektive behauptet nur, *Alles* zu zeigen. Die verschiedenen Einstellungen und Kameraperspektiven versuchen dabei die Lücke eines understellbaren Außerhalb zuzunähen. Doch ist es die Paradoxie der Naht (Suture), dass sie zwar eine Lücke schließt, diese Lücke aber zugleich durch die Naht selbst markiert und hervorgehoben bleibt – zumindest bis man die Fäden zieht.<sup>16</sup>

#### DIE ABSENZ DES ANALYTIKERS

Was im Film das »hors-champ« genannt wird, jener Raum außerhalb, schwankend zwischen Banalität und Geheimnis, dem begegnet man auch in der Psychoanalyse. Und wie im Film, hängt auch in der Psychoanalyse das »hors-champ« mit der Technik zusammen, jener des analytischen Settings.

1904, in seinem Aufsatz *Die Freudsche psychoanalytische Technik* stellt Freud die räumlichen Umstände seiner Behandlungsmethode folgendermaßen dar: »Er [Freud selbst, JB] behandelt gegenwärtig seine Kranken, indem er sie ohne andersartige Beeinflussung eine bequeme Rückenlage auf einem Ruhebett einnehmen lässt, während er selbst, ihrem Anblick entzogen, auf einem Stuhle hinter ihnen sitzt. Auch den Verschluss der Augen fordert er von ihnen nicht und vermeidet jede Berührung sowie jede andere Prozedur, die an Hypnose mahnen könnte.«<sup>17</sup>

Mit der Positionierung des Analytikers außerhalb des Blickfelds seines Patienten, welche hier erstmals von Freud beschrieben und damit zum wesentlichen Bestandteil des psychoanalytischen Settings erhoben wird,<sup>18</sup> kommt das »hors-champ« mit seiner ganzen Ambivalenz ins Spiel: Zum einen befindet sich der Analytiker (vom Analysanden aus gesehen) in einem Teil des Behandlungsraums, der zwar nicht sichtbar ist, sich aber gerade nebenan befindet. Die Wendung des Kopfes allein würde genügen, um den Analytiker in den Blick zu nehmen. Doch verbindet sich mit dieser banalen Bedeutung des »hors-champ« auch die radikale: Denn die momentane Nicht-Sichtbarkeit des Analytikers steht für die grundsätzliche Unsichtbarkeit jenes (Übertragungs-)Objekts, als das der Analytiker fungiert.

Lacans Formel für den Diskurs der Analyse, wie er ihn in seinem Seminar von 1969/1970 *L'envers de la psychanalyse* entwickelt, stellt diese exklusive Positionierung des Analytikers in knapper Form dar:

$$\begin{array}{c} a \leftarrow \$ \\ S_2 \rightarrow S_1 \end{array}$$

Während das  $\$$  für den Analysanden steht, übernimmt der Analytiker die Funktion des  $a$ , jenes ominösen Objekts des Begehrrens, welches man eigentlich gar nicht Objekt nennen dürfte, weil es so gar nichts gemein hat mit all dem, was man sonst Objekte nennt. Denn das »*objet a*« ist ein Ding, welches niemals einfach zu- und vorhanden ist, sondern das sich im Gegenteil andauernd entzieht, das buchstäblich aus dem Rahmen fällt. Die Worte von Gilles Deleuze für den radikalen Aspekt des filmischen »hors-champ« als einem Bereich, von dem man gar nicht sagen könne, dass er existiere, sondern einzige, dass er insistiere – dasselbe ließe sich wohl auch für jenes  $a$  sagen. Dieses  $a$ , die extime<sup>19</sup> Ursache des Begehrrens kann nicht anvisiert werden, weil es als Ursache immer schon hinter einem, im Nacken und damit außerhalb des Blickfeldes des Analysanden sitzt. Und auch sonst unterläuft es die Unterscheidung von An- und Abwesenheit, indem es sich gerade dann bemerkbar macht, wenn es sich entzieht. Selbst noch in seinen

Inkarnationen, entschlüpft es einem: Der Blick als »*objet a*« zeigt sich als blinder Fleck, die Stimme als  $a$  macht sich besonders im Schweigen hörbar.<sup>20</sup> Die Brust erweist sich als jenes  $a$  insofern, als sie entweder vom Körper der Mutter abgelöst, dem Vater verweigert oder dem Kind entwöhnt wird und auch der Kot wird zum  $a$  in dem Masse, wie man ihn gegen etwas eintauscht oder ihn zum Verschwinden zu bringen sucht. Doch vor allem entzieht sich dieses  $a$  als Begriff, als Term nämlich, der sich im Verlauf der Lacan'schen Lehre andauernd verwandelt.<sup>21</sup>

So wie das analytische Setting dieses sich fortwährend entziehende  $a$  auftreten lässt, so ist auch das Schlachtfeld<sup>22</sup> der Analyse, in welchem dies geschieht und das durch Lacans Formel kartographiert wird, ein sich entziehendes: »Paradoxalement, la différence qui assure la plus sûre subsistance du champ de Freud, c'est que le champ freudien est un champ qui, de sa nature, se perd. - Paradoxerweise besteht der Unterschied der letztlich dem Freudschen Feld Dauer verleiht, darin, dass es die Natur des Freudschen Felds ist, sich zu verlieren.«<sup>23</sup> Das »champ freudien« ist zwangsläufig ein »hors-champ«.<sup>24</sup>

Entsprechend ist auch die »Präsenz des Analytikers«<sup>25</sup> in der Analyse einerätselhafte, fragwürdige, gleichsam eine Präsenz außerhalb – selbst dann noch, wenn der Analytiker (im Gegensatz zum klassischen Setting) darauf verzichtet, sich auch konkret außerhalb des Blickfeldes seines Patienten zu setzen.<sup>26</sup> In diesem Sinne muss denn auch die gängige Übersetzung von Lacans Terminus »*sujet supposé de savoir*« kritisiert werden: Der Analytiker ist nicht »das Subjekt, dem Wissen unterstellt wird« sondern vielmehr ist dieses Subjekt selbst eine bloße Unterstellung.<sup>27</sup>

Man ist versucht, den unteren und oberen Teil von Lacans Formel des analytischen Diskurses zu den beiden Aspekten des »hors-champ« (der Raum nebenan vs. das radikale Anderswo) in ein analoges Verhältnis setzen.  $S_2 \leftarrow S_1$ : So wie jeder Signifikant ( $S_1$ ) in einer endlosen Metonymie die ganze »Batterie der Signifikanten« ( $S_2$ ) in seiner Nachbarschaft aufruft, so verweist jeder Ausschnitt eines Raums auf dessen (noch) nicht sichtbare Verlängerung, sowie all die (potentiell unendlich) vielen weiteren Räume der Filmhandlung. Zugleich aber nimmt der Zuschauer dabei auch einen Raum wahr, der niemals wirklich aufgesucht werden kann – so wie sich das Subjekt in der Analyse mit der Objektursache seines Begehrrens konfrontiert sieht, die insistiert, gerade indem sie sich entzieht:  $a \rightarrow \$$ .

## VON ANTONIONI...

Aufgrund seiner technischen Verfasstheit kann mithin kein Film anders, als neben den sichtbaren Handlungsräumen immer auch ein »hors-champ« zu konstruieren. Doch nicht alle Filme vermögen es gleichermaßen, jenes radikale Außerhalb, um das es auch im analytischen Diskurs geht, aufzuscheinen zu lassen.

In Michelangelo Antonionis *L'avventura* von 1960 verschwindet eine junge Frau auf einer kleinen Felseninsel, von der unbemerkt zu fliehen eigentlich unmöglich ist. Wenn sie für den ganzen Rest des Films nicht mehr auftaucht, dann ist sie in genau jenem mysteriösen, radikalen Anderswo verschwunden, das nie ins Bild gesetzt werden kann. Gleichwohl streifen der Verlobte und die Freundin der Verschwundenen und mit ihr die Filmkamera durch die Welt auf der Suche nach diesem Aufenthaltsort. Immer neue Räume außerhalb des Bildkaders werden aufgesucht (darin besteht das »Abenteuer« von dem der Titel spricht); das Gefühl für ein absolutes Außerhalb, dass zu sehen einem gar nie gelingen kann, wird dadurch nicht zerstreut, sondern nur noch geschräft. Nicht zufällig filmt Antonioni seine Figuren immer wieder in Einrahmungen, die zwar etwas zeigen, zugleich aber etwas anderes verdecken.

In Antonionis *L'eclisse*, zwei Jahre später, gibt es eine Szene, in welcher wir eine leeren Bilderrahmen auf einem Tisch stehen und durch ihn hindurch einige Objekte auf dem Tisch sehen. Die von Monika Vitti gespielte Protagonistin Vittoria greift nun durch diesen Rahmen, um die Objekte im Bezug auf den Rahmen zu arrangieren und eines (ein voller Aschenbecher) aus dem Bildrahmen herauszunehmen (Abb. 1 & 2). Natürlich spielt Antonioni mit dieser kurzen Sequenz auf die eigene Praxis der filmischen Inszenierung an: Wie Vittoria arrangiert auch der Regisseur die Gegenstände in einem Raum im Bezug auf das Kader des Bildausschnitts. Die Gegenstände erhalten ihre Bedeutung erst durch ihre Positionierung innerhalb des Rahmens. Der Aschenbecher hingegen erhält sein Gewicht dadurch, dass wir sehen, wie er aus dem Bildausschnitt ins »hors-champ« getragen wird. Diese kleine selbstreflexive Vorführung der filmischen Technik von räumlicher Aus- und Einschließung findet mit dem berühmten Schluss von Antonionis *L'eclisse* ihr ins Absolute gewendetes Äquivalent: Während der letzten zehn Minuten des Films zeigt die Kamera den leeren Platz auf welchem sich die beiden Protagonisten jeweils zum Stelldichein treffen. Doch die beiden kommen nicht. Je länger diese Sequenz andauert umso überzeugter ist man, dass sie gar nicht mehr auftauchen können, dass sie verschwunden sind im radikalen Anderswo eines absoluten »hors-champ«. Die titelgebende Eklipse betrifft die Figuren selbst; sie sind ver-

schwunden in jenes Außerhalb des Bildfeldes, das mit keinem Schnitt, keinem Kamerablick aufgesucht werden kann. Zugleich aber scheint es Antonioni mit diesem schockierenden Schluss, der mit allen Regeln des Erzählkinos bricht, beinahe zu gelingen, dieses radikale Anderswo doch zu zeigen. Das unsichtbare »hors-champ« entpuppt sich als jener Platz (champ), auf dem die Filmhandlung stattgefunden hatte, den man dabei aber immer übersehen hat. Dass Antonioni die psychische Verfassung und Verfasstheit seiner Figuren so eindrücklich zu zeigen vermag, liegt nicht an tiefschürfenden Dialogen, in denen sich die Charaktere erklären. Vielmehr kommt Antonioni der Intimität unbewusster Vorgänge gerade in der vollkommen äußerlichen Technik der Bildkadrierung besonders nahe.



Abb. 1: Standbild aus *L'ECLISSE*

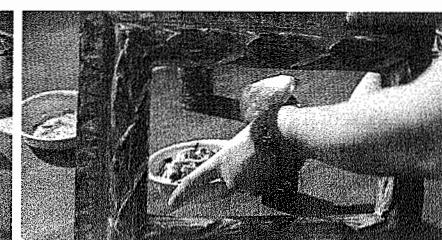


Abb. 2: Standbild aus *L'ECLISSE*

Ähnliches konstatiert auch Roland Barthes, wenn er über Antonioni schreibt:

»Das Schwanken des Sinns – genauer würde ich sagen: diese Synkope des Sinns – folgt technischen, rein filmischen Wegen (Dekor, Einstellung, Schnitt). (...) Kunst, die immer versucht, die Leere zu malen, oder vielmehr, die den darzustellenden Gegenstand in dem seltenen Moment erfasst, in dem die Fülle seiner Identität plötzlich in einen neuen Raum fällt, einen Zwischenraum. In dieser Hinsicht ist Ihr Werk auch eine Kunst der Zwischenräume.«<sup>28</sup>

## ... ZURÜCK ZU SIRK

Doch täuscht sich, wer glaubt, die Thematisierung des »hors-champ« in all seiner Komplexität sei erst mit den filmgeschichtlichen Umbrüchen der Sechziger Jahre möglich geworden. Tatsächlich haben Filmemacher lange vorher, wenn auch in weniger plakativer Weise als Antonioni das Außerbildliche zum integralen Bestandteil ihrer Filme gemacht. In Fritz Langs *M* von 1931 und dem darauf folgenden *Testament des Dr. Mabuse* von 1933 wird die noch junge technische Neuerung des Film-Tons gerade nicht natu-

ralistisch verwendet, sondern fungiert als Marke eines radikalen, irritierenden »hors-champ«: Das Pfeifen des Kindermörders in *M* oder die flüsternde Kopf-Stimme des eigentlich stummen Dr. Mabuse erweisen sich dabei – wie Michel Chion stupend gezeigt hat – als Stimme im Lacan'schen Sinne, als »*objet a*«, welches aus dem Rahmen der Realität herausfällt.<sup>29</sup> Ähnliches gilt auch für die verschlossenen Türen, welche Ernst Lubitsch in seinen frivolen Komödien der Dreißiger und Vierziger Jahre mit Vorliebe filmt. Sie verbergen nicht nur das banale, gleich nebenan liegende Schlafzimmer, sondern zugleich immer auch jenes radikale Außerhalb eines unmöglichen Genießens.<sup>30</sup>

Besonders eindrücklich ist die Analyse des komplexen »hors-champ« ausgerechnet im vermeintlich naiven Hollywoodmelodrama der Fünfziger Jahre gelungen, insbesondere in den Filmen, die der deutsche Emigrant Detlef Sierck unter dem Namen Douglas Sirk für die Universal-Studios gemacht hat. Auch dem wenig aufmerksamen Betrachter dieser hochsentimentalen Geschichten wird auffallen, in welch stilisierter und codifizierter Form sie inszeniert werden. So geben sich etwa die Schauplätze offensichtlich als artifizielle zu erkennen: Die Natur, die man durch die Zimmer- und Autofenster in *Magnificent Obsession* (1954) sieht, sind unzweifelhaft Projektionen auf eine Leinwand, und der idyllische See, an dem man sich in *Written on the Wind* (1956) zum Picknick trifft, scheint bloß ein Teich im Studio zu sein. Auch die extreme Kolorierung in Sirk's Farffilmen, ist keine natürliche, sondern reine Chemie.<sup>31</sup> So gerinnen denn auch die Einstellungen dieser Filme zu künstlichen, streng durchkomponierten Tableaus, zur Postkarte: In einer Szene von *Magnificent Obsession* zeigt die Kamera eine Ansichtspostkarte in Grossaufnahme, und plötzlich beginnt sich die eingefrorene Idylle in Bewegung zu setzen. Die Wirkung einer Kitsch-Postkarte behalten Sirk's Bilder auch in bewegtem Zustand. Eine Wirkung freilich, die – wie diese Szene klar macht – bewusst gesucht ist, zur Irritation. Gerade die Postkarte in *Magnificent Obsession* stellt dabei jene Möglichkeit des »nachdenklichen Zuschauens« bereit, wie sie Raymond Bellour für jene Situation beschrieben hat, in der in einem Film eine starre Fotografie gezeigt wird: »Indem sie Distanz und eine andere Zeit schafft, erlaubt mir die Fotografie im Kino zu denken. Sie erlaubt mir, sowohl den Film zu denken wie die Tatsache zu denken, im Kino zu sein.«<sup>32</sup> Die Fotografie verweist auf die starren Einzelbilder des Filmstreifens, aus denen die Illusion des bewegten Bildes in Wahrheit gemacht ist. Eine Fotografie im Film bringt damit gleichsam die Technik des Kinos auf die Leinwand und erlaubt so, diese Technik des Kinos und ihre Implikationen zu bedenken. Sirk's Bilder sind mit Bedacht so hermetisch und perfekt, um auf etwas jenseits des Perfekten, etwas außerhalb des Hermetischen hinzuweisen. Die Bilder sind so glatt poliert, dass der

Zuschauer unweigerlich ins Grübeln gerät und an ihnen abgleitet hin zum Rand und zu dem, was jenseits dieses Randes, im Off-Side des »hors-champ« lauert. Und das nicht nur im übertragenen, sondern auch konkreten Sinne. Dass die ausgestellte Künstlichkeit von Sirk's Filmbildern als Ironie-Signal und Verfremdungseffekt im Brecht'schen Sinn zu lesen ist, darauf hatte Sirk selber hingewiesen. Dieser Exzess des Sichtbaren und dessen Potential für die Darstellung eines Unsichtbaren bei Sirk ist denn auch schon verschiedentlich analysiert worden.<sup>33</sup> Dass Sirk indes auch ein Meister des »hors-champ« und darin ein Vorläufer von Antonioni ist, wurde bislang kaum bemerkt.

#### DER RAHMEN DES SPIEGELS

Die Bedeutung des Rands und damit auch des »hors-champs«, welches dieser Rand ausgrenzt, wird bei Sirk immer wieder ins Zentrum seiner Bilder gestellt, besonders in der exzessiven Verwendung von Spiegeln: Immer wieder sieht man wie Figuren seiner Filme sich im Spiegel oder in spiegelnden Oberflächen betrachten. Teile des Handlungsräums werden gespiegelt, und dieser ist selbst durchsetzt von spiegelnden Oberflächen (vgl. Abb. 3 & 4).



Abb. 3: Standbild aus  
*WRITTEN ON THE WIND*

Abb. 4: Standbild aus  
*IMITATION OF LIFE*

In Anlehnung an Bellour lässt sich von Sirk's Spiegeln sagen: Indem er ein zweites bewegtes Bild im Filmbild schafft, erlaubt mir der Spiegel im Kino über die Bilder des Films nachzudenken. Das verschobene, buchstäblich verkehrte Spiegelbild weist darauf hin, dass auch die Filmbilder Sirk's keine getreuen Abbilder, sondern selber Verschiebungen, Imitationen sind. Nicht umsonst heißt Sirk's letzter Spielfilm *Imitation of Life*, bringt dieser Titel doch Sirk's ganzes Oeuvre auf eine Formel.<sup>34</sup> »*Imitation of Life* ist mehr als ein guter, das ist ein wundervoller Titel: Allein schon des Titels wegen hätte

ich den Film gemacht, denn da ist ja schon alles – der Spiegel, die Nachahmung...«<sup>35</sup> Doch nicht nur in der Verkehrung und Verschiebung liegt, was am Spiegel zum Nachdenken anregt, sondern vor allem auch, dass er ein begrenztes Bild zeigt, ja dass er die Grenze, den Rahmen von bewegten Bildern betont.

Die Spiegelfunktion des Filmbildes – so hat die psychoanalytisch inspirierte Filmtheorie im Rückgriff auf Lacans *Spiegelstadium*<sup>36</sup> behauptet – liege darin, dem Zuschauer ein idealisiertes Bild zur Identifikation anzubieten.<sup>37</sup> Nicht nur, dass man Lacans frühen Aufsatz damit simplifiziert; man hat damit auch die weitere Beschäftigung Lacans mit dem Phänomen des Spiegels und dessen Signifikanz für die Filmtheorie sträflich übersehen. Denn während Lacan in seinem Aufsatz über das »Spiegelstadium« das Bild im Spiegel als (notwendig täuschende und entfremdende) Imitation des Ich-Ideals allenfalls zu betonen scheint, setzt er spätestens im Seminar über die Ethik der Psychoanalyse von 1959/60 einen ganz anderen Akzent: Statt Schauplatz von Idealisierungen ist die Funktion des Spiegels hier jene der Grenze. »Er [der Spiegel, JB] ist das, was man nicht überschreiten kann.«<sup>38</sup> Statt an der imaginären Organisierung eines desorganisierten (zerstückelten) Körpers ist der Spiegel nun beteiligt an der »Organisation der Unerreichbarkeit des Objekts.«<sup>39</sup> Der Spiegel als Grenz- oder Schwellenphänomen lässt das obskure Objekt erscheinen, indem er dieses in die Unerreichbarkeit entrückt.

In seinem Seminar über die Angst weist Lacan darauf hin, dass der Spiegel einerseits etwas zu zeigen vermag, was direkt nicht wahrnehmbar wäre und beschreibt zugleich, wie dem Spiegel dies gerade durch Ausschließung gelingt.

»Ich sehe mich nicht unbedingt selbst oder mein Auge im Spiegel, auch wenn der Spiegel mir hilft, etwas wahrzunehmen, das ich anders nicht sehen könnte (...). Was Sie immer vernachlässigen in Ihren Beobachtungen, weil Sie fasziniert sind vom Inhalt (contenu) des Spiegels und dabei dessen Begrenzungen vergessen, ist, dass die Angst eingerahmt ist (l'angoisse est encadrée).«<sup>40</sup>

Die Begegnung mit dem *a*, diesem Stück des Realen ist es, was nach Lacan die Angst definiert<sup>41</sup>, und doch tritt dieses beängstigende *a* nicht einfach *innerhalb* eines Rahmens auf (was wieder hieße, sich zu sehr vom Inhalt des Spiegels faszinieren zu lassen) sondern im Rahmen *selbst*. Das *a* zeigt und versteckt sich erst in der Einrahmung, die selber zugleich Teil und nicht Teil des Spiegelbildes ist. In diesem eigentümlichen Schwanken zwischen Ent- und Verbergung, An- und Abwesenheit besteht denn auch die Bedeutung von Lacans Formulierung »Die Angst ist nicht ohne Objekt.« (elle n'est pas sans l'objet).<sup>42</sup> Positiv lässt sich von *dem* Objekt der Angst nicht sprechen,

sondern einzig im Schwebezustand einer doppelten Verneinung: »Il n'est pas là sans l'avoir, mais ailleurs, là où il est, ça ne se voit pas.« - »Es ist nicht da, ohne es zu haben, aber andererseits, da wo es ist, wird es nicht gesehen.«<sup>43</sup>

Die Spiegel in den Filmen Douglas Sirks weisen auf eben diese Aporie hin: Niemals zeigen sie, was die Filmcharaktere und auch der Kinozuschauer in ihnen suchen und zeigen es gerade durch diese Auslassung. Statt des Bildinhalts, wird der Rahmen, das Gerahm-Sein des Spiegelbildes wahrgenommen und damit auch jenes ausgesparte »hors-champ«, welches der eigentliche, wenn auch unsichtbare Schauplatz des Films, wie auch des Unbewussten ist. Dieses »hors-champ« ist gar nicht außen, aber auch nicht innen – sondern besteht in nichts anderem als dem bloßen Rand, der sowohl zum Bild gehört, als auch dessen Ende markiert. Das Feld des »hors-champ« ist eine jener nicht-orientierbaren Flächen der Topologie, wie jene des Möbiusbandes, ein Feld des Realen, das sich – wie Lacan hervorgehoben hat – auf einen Schnitt, einen bloßen Rand reduziert.<sup>44</sup> Nur eine Grenze und doch ist sie der eigentliche Schauplatz – sowohl dieser Filme, wie auch der Psychoanalyse: »Il s'agit de la limite où s'instaure la place du manque.« – »Es geht um die Grenze, auf der sich der Platz des Mangels einrichtet.«<sup>45</sup>

#### THE WHOLE IS THE HOLE

Sirks Filmtechnik voller Spiegelszenen und Einrahmungen erzählt damit gleichsam die Handlung dieser Filme noch einmal und radikaler. Immer wieder drehen sich die Stories von Sirks Melodramen um Gefangene: Die Witwe in *All That Heaven Allows* (1955), die sich in ihren Gärtner verliebt, was von ihrer Umgebung, insbesondere ihren beiden Kindern nicht akzeptiert wird, droht in gesellschaftlichen Zwängen zu ersticken; der alkoholkranke und impotente Millionärsohn in *Written on the Wind* (1955/56) wird erdrückt von den Ansprüchen seines toten, aber trotzdem (oder gerade dadurch) übermächtigen Vaters und dem Liebesbedürfnis seiner jungen Braut; die Amerikanerin zu Besuch in München im Film *Interlude* (1956) erhofft sich von der Affäre mit einem Dirigenten eine Ausflucht aus der eigenen biederer und allzu vorgezeichneten Biographie des »all american girl«. Die Hauptfiguren, aber auch alle, die sie umgeben, sind gefangen in den Bildern, die sie von sich selbst haben und welche sich die andern von ihnen machen. Jeder Versuch, auszubrechen und das zu kriegen, was ihnen fehlt, führt nur zu der bitteren Erkenntnis, welche die Schauspielerin Lora Meredith aus *Imitation of Life* vor dem Spiegel in ihrer Garderobe aus-

spricht: »You make it ... then you find out it doesn't seem worth it ... something's missing.«

Immer fehlt etwas. Die Story mag zwar behaupten, dass dieses Fehlen mit dem jeweiligen Filmende gefüllt wird: Die Witwe kriegt ihren Gärtner, der Millionärssohn den erlösenden Tod, seine Braut einen besseren, potenteren Mann und das »all american girl« den »all american boy«. Doch gerade in diesem Verbleiben innerhalb des Genre-Rahmens wird klar, dass nach wie vor etwas fehlt, dass etwas »hors-champ« geblieben ist. Doch wollte man die Wahrheit erzählen und die Lüge des Happy-Ends aufdecken, gerade dann würde man ins Unwahre kippen. Der Filmemacher Todd Haynes hat mit seiner Sirk-Hommage *Far from Heaven* von 2002 genau das versucht. Schon der Titel dient dabei als Korrektiv zu Sirk's *All That Heaven Allows* und auch Haynes tragisches Ende versucht all das, was bei Sirk verschwiegen geblieben ist, auszusprechen. Es ist gerade dieser Anspruch, der die Hommage gegenüber ihrem Vorbild so schal, ja verlogen erscheinen lässt. Ungleich wahrhaftiger ist demgegenüber, wie sich Sirk in seinem *There's Always Tomorrow* von 1955 in den einengenden Rahmen des Melodramas fügt und diesen dadurch thematisiert: Der Spielzeugfabrikant Clifford Groves wird ob seiner Bescheidenheit und Beständigkeit von der eigenen Familie schon längst nicht mehr wahrgenommen. Erst der Besuch einer Freundin aus alten Tagen führt ihm vor, wie anders sein Leben hätte verlaufen können. Doch die Kinder – konservativ und engherzig – vermuten und verhindern die Affäre noch ehe es zu ihr kommen konnte. Am Ende bleibt der gebrochene und endgültig desillusionierte Clifford in seiner Fabrik zurück – auf dem Werkstisch wackelt seine jüngste Spielzeug-Innovation »Rex – the walkie-talkie-robot« – ein alter ego – aus dem Bild, offenbar der Tischkante entgegen. Sirk hatte eine Einstellung gedreht, in welcher man den Spielzeugroboter abstürzen sieht; diesen »passage à l'acte« in Miniaturausführung hatte der Regisseur als Schlussbild vorgesehen.<sup>46</sup>

Dass Sirk dann doch auf dieses Schlussbild verzichtete, ist indes nur scheinbar ein Kompromiss. Tatsächlich ist das Ende weitaus radikaler. Denn nun stakst der Roboter statt in ein banales Ende, hinaus aus dem Bildfeld und damit hinein ins »hors-champ« (Abb. 3) – was dort lauert, kriegen wir nicht gezeigt. Und Clifford geht nach Hause zurück in sein Gefängnis, wo er aus dem Fenster schaut (Abb. 4), hinaus in jenes Außerhalb, in welches der Spielzeugroboter verschwunden ist. Was er dort erblickt – wir sehen es auf seinem Gesicht gespiegelt – ist Alles und Nichts.

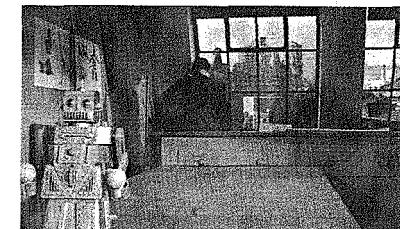


Abb. 5: Standbild aus  
*THERE'S ALWAYS TOMORROW*

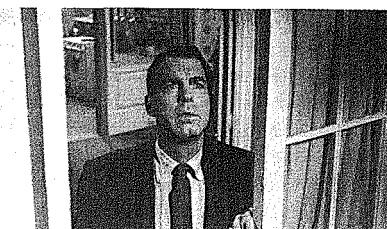


Abb. 6: Standbild aus  
*THERE'S ALWAYS TOMORROW*

Sirk widersteht der Versuchung zu zeigen, was jenseits des Bildrahmens geschieht; erst dadurch wird er diesem »hors-champ« gerecht, in dem er es wahrnehmbar macht, als bloßen Rand, als Schnitt oder Loch des Realen. Indem er dieses Loch (Hole) offen lässt, kommt Sirk dem Ganzen (Whole) näher als all jene Filmemacher nach ihm, deren Bilder scheinbar mehr zeigen. Es fällt auf, dass der Begriff des Ganzen gleich dreimal in Sirk's Titeln, die dem Regisseur immer sehr wichtig waren, auftaucht: *All I Desire* (1953), *All That Heaven Allows* (1955), *There's Always Tomorrow* (1956). Natürlich ist das »All« in diesen Titeln ironisch gemeint, worauf Sirk selber hingewiesen hat. Und gleichwohl sind die Titel zutreffend: Diese Filme sagen die ganze Wahrheit, indem sie sie nicht ganz sagen, indem sie ein »hors-champ« zu- und das heißt eigentlich: offen lassen.

»Je dis toujours la vérité: pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement: les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel.« – »Ich sage immer die Wahrheit: nicht die ganze, denn die ganze zu sagen, das schafft man nicht. Sie ganz zu sagen, ist schlicht unmöglich: es fehlen die Wörter dazu. Es ist genau in diesem Unmöglichen, wo die Wahrheit mit dem Realen zusammenhängt.«<sup>47</sup> Mit diesen Worten eröffnet Lacan in *Télévision* seinen eigenen Auftritt vor der Filmkamera. Er fasst damit zusammen, was dieser Filmkamera gelingen kann und was ein Regisseur wie Douglas Sirk vorgeführt hat: Man sagt nur die Wahrheit, wenn man sie nicht ganz sagt. Das – und nicht ein lückenloses Ins-Bild-Setzen des Unbewussten – macht dieses Kino affin für die Psychoanalyse und für deren abseitigen Schauplatz einer unmöglichen Wahrheit. Sirk selbst hat diesen Balanceakt, sich am Rand der Wahrheit zu halten, ohne nach innen oder nach außen, ohne in die eine oder andere Lüge zu fallen, in Worte gefasst, die auch der Psychoanalyse als Motto dienen könnten: »Man zielt auf die Wahrheit, aber man will sie nicht treffen. Man lässt sie am Leben.«<sup>48</sup>

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Zur Entstehungsgeschichte dieses Filmprojekts, die Mitarbeit, wie auch die Kritik der zeitgenössischen Psychoanalytiker daran siehe: Patrick Lacoste: *L'étrange cas du Professeur M.: Psychanalyse à l'écran*. Paris: Gallimard 1990.

<sup>2</sup> Ebd. 34.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, Sándor Ferenczi: *Briefwechsel. Bd. III/2 1925-1933*. Hrsg. von E. Falzeder u. Eva Brabant. Wien: Böhlau 2005. S. 49.

<sup>4</sup> Für diesen Hinweis danke ich Mladen Dolar.

<sup>5</sup> Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. Bd. VIII*. Frankfurt a. M.: Fischer 1973. S. 381-382.

<sup>6</sup> Ebd. 377.

<sup>7</sup> Vgl. Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Seuil 1977. Insb. S. 39-53 und 339-354. (Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Übers. von Hans-Joachim Metzger. Weinheim: Quadriga 1991. Insb. S. 39-54 u. S. 373-390.)

<sup>8</sup> Siehe dazu: Mechthild Zeul: »Bilder des Unbewussten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie«, in: *PSYCHE*, 48. Jahrgang, 1994, 11. S. 987-993.

<sup>9</sup> Ebd. 993-994.

<sup>10</sup> Zitiert nach ebd. S. 994

<sup>11</sup> Zur Technik von Blende und Malteserkreuz siehe: James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Kinos*. Übers. Von H.-M. Bock & U. B. Westermeier. Hamburg: Rowohlt 1990. S. 83-93.

<sup>12</sup> Siehe dazu auch: Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose 1986. S. 187. In seinen Seminaren über den borromäischen Knoten ab 1974 führt Lacan aus, dass nicht allein dem Realen die Funktion des Schnitts zukommt, sondern dass vielmehr die Register von Symbolischem, Imaginärem und Realem sich immer gegenseitig löchern und sich zugleich auf diese Weise gegenseitig Konsistenz geben. So fungiert das Reale nicht nur als Lücke im Symbolischen und Imaginären, sondern umgekehrt auch das Symbolische als Löcherung des Realen. Vgl. Jacques Lacan: *Le séminaire. Livre XXIII: Le sinthome*. Paris: Seuil 2005. S. 27-43.

<sup>13</sup> Vgl. Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil 1973. S. 51-62 (Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übers. von Norbert Haas. Olten: Walter 1978. S. 58-70.)

<sup>14</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997. S. 31-32.

<sup>15</sup> Ebd. 34.

<sup>16</sup> Zum Begriff der Naht siehe: Jacques-Alain Miller: »Suture. Elements pur une logique du signifiant« in: *Cahiers pour l'analyse*, 1, 1966. S. 37-49. Zur Anwendung dieses Begriffs in der Filmtheorie siehe: Jean-Pierre Oudart: »La Suture« in: *Cahiers du cinéma*, 211, 1969. S. 36-39. Dazu auch: Slavoj Zizek: *Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieslowski und die Nahtstelle*. Berlin: Volk und Welt 2001. S. 11-42.

<sup>17</sup> Freud GW V, S. 4-5.

<sup>18</sup> Zur hochinteressanten Entwicklungsgeschichte des psychoanalytischen Settings siehe: Andreas Mayer: *Mikroskopie der Psyche. Die Anfänge der Psychoanalyse im Hypnose-Labor*. Göttingen: Wallstein 2002. Insbesondere S. 221-244.

<sup>19</sup> Im Seminar VII über die *Ethik der Psychoanalyse* führt Lacan im Zusammenhang mit

dem »Ding« den Begriff der »Extimität« ein. Als Neologismus gebildet aus den französischen Wörtern *extérieur* und *intimité* ist damit die Nicht-Verortbarkeit des Dinges beschrieben: es ist zugleich aussen und innen. Vgl. Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil 1986. S. 167. (Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse*. Übers. von Norbert Haas. Weinheim: Quadriga 1996. S. 171.) Siehe dazu auch: Jacques-Alain Miller: »Extimité« In: Mark Bracher u.a. (Hrsg.): *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure and Society*. New York: NYU Press 1994. S. 74-87.

<sup>20</sup> Vgl. Mladen Dolar: *His Masters Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007. Insbesondere S. 50-58.

<sup>21</sup> Als Versuch, die Metamorphosen des »Objekt a« kompakt nachzuzeichnen siehe: Bruce Fink: *Das Lacansche Subjekt. Zwischen Sprache und Subjekt*. Übers. von Tim Caspar Boehme. Wien: Turia + Kant 2006. S. 112-130.

<sup>22</sup> »Nous en sommes pour l'instant à cette barrière au-delà de laquelle est la Chose analytique. Cette Chose qui fait le centre de ce que je développe devant vous cette année, à cette barrière où se produisent les freinages, cette organisation de l'inaccessibilité de l'objet pour laquelle j'essaie de vous rappeler où se situe en somme *le champ de bataille* de notre expérience.« Jacques Lacan: *L'éthique de la psychanalyse - Séminaire 1959-1960. Sitzung vom 27. April 1960*. Version AFI (Association freudienne internationale). S. 323.

<sup>23</sup> Lacan (1973). S. 116.

<sup>24</sup> Zu den weitreichenden Konsequenzen dieses Feld-Begriffs siehe: Max Kleiner: »Der borromäische Knoten und andere Figuren des Realen« in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse Freud - Lacan*, 17. Jg., 2002, 53. S. 87-105. Insb. S. 87-93.

<sup>25</sup> Das obige Zitat Lacans über das sich verlierende Freudsche Feld stammt aus jener Seminar-Sitzung vom 15. April 1964, die sich um die Präsenz des Analytikers dreht. Vgl. Lacan (1978). S. 129-141.

<sup>26</sup> Man erlaube mir hier die von Jean Allouch erzählte Anekdote zu erwähnen, wonach Lacan während einer Analyse-Sitzung ans Telefon gerufen wurde, worauf er beim Verlassen des Zimmers zu seinem Analysanden gesagt haben soll: »Das soll sie nicht davon abhalten, während meiner Abwesenheit mit der Sitzung weiterzufahren.« Vgl. Jean Allouch: *- Allô, Lacan? - Certainement pas*. Paris: EPEL 1998. S. 35.

<sup>27</sup> Entsprechend hat Stuart Schneiderman – nach Rücksprache mit Lacan – bereits die englische Übersetzung kritisiert: »the concept of *sujet supposé de savoir* has been wrongly translated by [Alain] Sheridan as *the subject who is supposed to know*. This is erroneous because Lacan means by his concept that the subject is supposed and not the knowing. Thus I have opted for the expression *supposed subject of knowing*.« Stuart Schneiderman (ed. & transl.): *Returning to Freud: Clinical Psychoanalysis in the School of Lacan*. New Haven: Yale University Press 1980. S. vii.

<sup>28</sup> Roland Barthes: »Die Weisheit des Künstlers« Übers. von Nicola Volland. in: Peter W. Jansen u. Wolfgang Schütte (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni. Reihe Film 31*. München: Hanser 1984. S. 67-68.

<sup>29</sup> Vgl. Michel Chion: *The Voice in Cinema*. Übers. von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. 1999. S. 1-47.

<sup>30</sup> Darum kann die Subversivität von Lubitschs Komödien von späteren Filmen, die unter weniger strengen Zensurbedingungen entstanden sind, nicht überboten werden: denn das Reale zu filmen, was hinter der verschlossenen Tür geschieht, ist nicht möglich und wer es trotzdem versucht, vermag immer nur eine Banalität (etwa den Koitus) zu zeigen.

<sup>31</sup> Zur Farbe in den Filmen von Douglas Sirk siehe: Frieda Grafé: »Befreende Farbe« in: Dies.: *Filmfarben. Schriften Bd. 1*. Berlin: Brinkmann & Bose 2002. S. 69-84.

<sup>32</sup> Raymond Bellour: »Le spectateur pensif« in: *L'Entre-Images. Photo Cinéma Video*. Paris: La Différence 1990. S. 77.

<sup>33</sup> Vgl. Christine Gledhill: »The Melodramatic Field: An Investigation« In: Dies. (Ed.): *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing 1987. S. 5-39. Und unlängst: Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 2004. S. 156-172.

<sup>34</sup> Zur Analyse dieses Schlüsselfilms halte man sich an: Elisabeth Bronfen: *Home in Hollywood. The Imaginary Geography of Cinema*. New York: Columbia University Press 2004. S. 197-229.

<sup>35</sup> Douglas Sirk: *Imitation of life. Ein Gespräch mit Jon Halliday*. Übers. von Robert Wohlleben. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1997. S. 173.

<sup>36</sup> Jacques Lacan: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion.« in: Ders.: *Schriften I*. Weinheim: Quadriga 1986. S. 61-70.

<sup>37</sup> Laura Mulvey hat in ihrem einflussreichen Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von 1975 Lacans Spiegelstadium als Analyseinstrument für die Wirkungen des Kinos verwendet. Ihr zufolge besteht der Reiz des Films darin, Idealisierungen auf der Leinwand zu zeigen, mit welchen der Zuschauer sich identifiziert und sich so zugleich verkennt – so wie das Kleinkind, welches den Anblick des eigenen Spiegelbilds mit einer »jubilatorischen« Reaktion begrüßt. Vgl. Laura Mulvey: »Visual Pleasure and Narrative Cinema« in: *Screen*, 16.3, 1975. S. 6-18. Zur Kritik an einer solchen Anwendung Lacans in der Filmtheorie siehe: Joan Copjec: *Read my Desire. Lacan against the Historicists*. Cambridge: MIT Press 1994. S. 15-38.

<sup>38</sup> Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil 1986. S. 181 (Ders.: *Das Seminar. Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse*. Übers. von Norbert Haas. Weinheim: Quadriga 1996. S. 186.)

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre X: L'angoisse*. Paris: Seuil 2004. S. 89.

<sup>41</sup> Ebd. S. 102-105.

<sup>42</sup> Ebd. 105.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Vgl. dazu Lacans ausführliche Fussnote zum »Schema R« in seinem Aufsatz *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*. In: Jacques Lacan: *Écrits II*. (Nouvelle édition) Paris: Seuil 1999. S. 31-32 (Jacques Lacan: *Schriften II*. Weinheim: Quadriga 1991. S. 86-87.)

<sup>45</sup> Lacan: *L'angoisse*. a.a.O. S. 171. Die klinischen Dimensionen dieser Grenze hat Christoph Keul in einem Aufsatz mit diesem Zitat als Titel eindrücklich dargelegt. Vgl. Christoph Keul: »Es geht um die Grenze, auf der sich der Platz des Mangels einrichtet.« Wie Lacan einen Borderline-Fall kommentiert«, in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse Freud - Lacan*. 18. Jg., 2003, 56. S. 39-68.

<sup>46</sup> Vgl. Jane Stern: »Two Weeks in Another Town. Interview with Douglas Sirk« in: *Bright Lights*, 1977/78, 6.

<sup>47</sup> Jacques Lacan: *Télévision*. Paris: Seuil 1973. S. 9.

<sup>48</sup> Heinz-Gerd Rasner, Reinhard Wulf: »Begegnung mit Douglas Sirk« in: Sirk (1997) S. 220.

## BIBLIOGRAPHIE

Jean Allouch: – *Allô, Lacan? – Certainement pas*. Paris: EPEL 1998.

Roland Barthes: »Die Weisheit des Künstlers« Übers. von Nicola Volland. in: Peter W. Jansen u. Wolfgang Schütte (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni. Reihe Film 31*. München: Hanser 1984. S. 65-70.

Raymond Bellour: *L'Entre-Images. Photo Cinéma Video*. Paris: La Différence 1990.

Elisabeth Bronfen: *Home in Hollywood. The Imaginary Geography of Cinema*. New York: Columbia University Press 2004.

Michel Chion: *The Voice in Cinema*. Übers. von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. 1999.

Joan Copjec: *Read my Desire. Lacan against the Historicists*. Cambridge: MIT Press 1994.

Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

Mladen Dolar: *His Masters Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

Sigmund Freud: »Die Freudsche psychoanalytische Technik«, in: *Gesammelte Werke. Bd. V*. Frankfurt a. M.: Fischer 1961. S. 3-10.

Sigmund Freud: »Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung«, in: *Gesammelte Werke. Bd. VIII*. Frankfurt a. M.: Fischer 1955. S. 376-387.

Christine Gledhill: »The Melodramatic Field: An Investigation« In: Dies. (Ed.): *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing 1987. S. 5-39.

Frieda Grafe: »Befreende Farbe« in: Dies.: *Filmfarben. Schriften Bd. 1*. Berlin: Brinkmann & Bose 2002.

Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 2004.

Christoph Keul: »Es geht um die Grenze, auf der sich der Platz des Mangels einrichtet.« Wie Lacan einen Borderline-Fall kommentiert«, in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud - Lacan*. 18. Jg., 2003, 56. S. 39-68.

Max Kleiner: »Der borromäische Knoten und andere Figuren des Realen.« in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud - Lacan*. 17. Jg., 2002, 53. S. 87-105.

Jacques Lacan: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«, in: Ders.: *Schriften I*. Weinheim: Quadriga 1986. S.

Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Seuil 1977.

Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Übers. von Hans-Joachim Metzger. Weinheim: Quadriga 1991.

Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil 1986.

Jacques Lacan: *L'éthique de la psychanalyse - Séminaire 1959-1960*. Version AFI (Association freudienne internationale).

Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse*. Übers. von Norbert Haas. Weinheim: Quadriga 1996.

Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre X: L'angoisse*. Paris: Seuil 2004.

Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil 1973.

Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übers. von Norbert Haas. Olten: Walter 1978.

Jacques Lacan: *Le séminaire. Livre XXIII: Le sinthome*. Paris: Seuil 2005.

- Jacques Lacan: *Télévision*. Paris: Seuil 1973.
- Patrick Lacoste: *L'étrange cas du Professeur M.: Psychanalyse à l'écran*. Paris: Gallimard 1990.
- Andreas Mayer: *Mikroskopie der Psyche. Die Anfänge der Psychoanalyse im Hypnose-Labor*. Göttingen: Wallstein 2002.
- Jacques-Alain Miller: »Suture. Elements pur une logique du signifiant«, in: *Cahiers pour l'analyse*, 1, 1966. S. 37-49.
- Jacques-Alain Miller: »Extimité« In: Mark Bracher u.a. (Hrsg.): *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure and Society*. New York: NYU Press 1994. S. 74-87.
- Laura Mulvey: »Visual Pleasure and Narrative Cinema« in: *Screen*, 16.3, 1975. S. 6-18.
- Jean-Pierre Oudart: »La Suture« in: *Cahiers du cinéma*, 211, 1969. S. 36-39.
- Stuart Schneiderman (ed. & transl.): *Returning to Freud: Clinical Psychoanalysis in the School of Lacan*. New Haven: Yale University Press 1980.
- Douglas Sirk: *Imitation of life. Ein Gespräch mit Jon Halliday*. Übers. Von Robert Wohlleben. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1997.
- Jane Stern: »Two Weeks in Another Town. Interview with Douglas Sirk«, in: *Bright Lights*, 1977/78, 6.
- Mechthild Zeul: »Bilder des Unbewussten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie«, in: *PSYCHE*, 48. Jahrgang, 1994, 11.
- Slavoj Zizek: *Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieslowski und die Nahtstelle*. Berlin: Volk und Welt 2001.