

in: Ute Holl, Matthias Wittmann (Hg.): *Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung*. Zürich-Berlin: Diaphanes 2014, S. 181-198.

JOHANNES BINOTTO

THERE ARE NO SUBBASEMENTS

ZUR OBERFLÄCHLICHKEIT VON FILM,
ERINNERUNG UND UNBEWUSSTEM

Das Psychoanalysieren mag auf Seiten der Filmkritiker in Verruf gekommen sein, die Filmemacher aber scheint das nicht zu beirren. So hat erst vor kurzem Christopher Nolan mit seinem SciFi-Thriller *INCEPTION* die menschliche Psyche dezidiert zur *shooting location* deklariert. Der Film erzählt von einer Terroristenzelle, die sich in die Gehirnwindungen ihrer Opfer einschleust, um dort verdrängte Geheimnisse auszugraben oder umgekehrt ihren Probanden unbewusste Erinnerungen einzupflanzen, die diese eigentlich gar nie hatten. So wird im postmodernen Actionkino fingiertes psychisches Material zur Kofferbombe der Zukunft. Doch der Anführer dieser Neo- und Neuro-Guerilleros durchforstet dabei nicht nur fremde, sondern mit Vorliebe auch seine eigenen mentalen Erinnerungsräume und dies vorzugsweise per Lift. Und selbstverständlich gibt es in diesem Aufzug, der die verschiedenen Schichten seines psychischen Apparats verbindet, auch jenen obligaten verbotenen Knopf, der direkt in die traumatischsten Tiefen des Seelengehäuses führen soll. B wie *Basement* steht da auf dem Knopf – das Kellergeschoss der Psyche.

Spätestens hier aber entpuppt sich der von der Kritik so euphorisch für seine Intelligenz gelobte Film als schockierend simplistisch. So aufwändig die filmische Inszenierung der Psyche als Wohnhaus, in dessen untersten Etagen besonders heikles Erinnerungsmaterial eingekellert ist, auch ausfällt: Sie erweist sich als Banalisierung. Mit der Freud'schen Psychoanalyse jedenfalls hat diese Art der Verräumlichung von Psychischem wenig zu tun. Dass es denn hier nur scheinbar um Psychoanalyse geht, zeigt allein schon die inflationäre Nennung

und aufdringliche Visualisierung des Begriffs *subconscious*. Spätestens mit diesem Begriff hat der Film seinen psychoanalytischen Kredit verspielt, funktioniert der Ausdruck des Unterbewusstseins doch seit jeher als Schibboleth, an dessen Verwendung man die bloßen Pseudo-Freudianer erkennt. Oder in den Worten des Historikers Peter Gay formuliert: »when [the term subconscious] is employed to say something ›Freudian‹, it is proof that the writer has not read his Freud.«¹ Tatsächlich wird Freud diesen Begriff – nachdem er ihn in seinen frühesten Arbeiten mitunter noch selber benutzt – in seinen Schriften verschiedentlich kritisieren. Besonders deutlich geschieht dies etwa in seinem Aufsatz ›Die Frage der Laienanalyse‹ von 1926:

»Wenn jemand vom Unterbewusstsein spricht, weiß ich nicht, meint er es topisch, etwas, das in der Seele unterhalb des Bewusstseins liegt, oder qualitativ, ein anderes Bewusstsein, ein unterirdisches gleichsam. Wahrscheinlich macht er sich überhaupt nichts klar. Der einzig zulässige Gegensatz ist der zwischen bewusst und unbewusst.«²

Das Unbewusste der Psychoanalyse, so wird zu zeigen sein, befindet sich nicht in einem sauber abgetrennten Reservoir *unterhalb* des Bewusstseins. Vielmehr schwappt das Unbewusste unentwegt ins Bewusstsein hinein, überschwemmt und verdrängt dieses mitunter. Genau das impliziert denn auch Freuds, im selben Aufsatz und nur wenige Zeilen zuvor benutztes Bild von der Psyche als einem Kriegsschauplatz, wo es heißt:

»[...] es gelten im Ich andere Regeln für den Ablauf seelischer Akte als im Es [...] Denken Sie an den Unterschied zwischen der Front und dem Hinterland, wie er sich während des Krieges herausgebildet hatte. Wir haben uns damals nicht gewundert, dass an der Front manches anders vorging als im Hinterland, und dass im Hinterland vieles gestattet war, was an der Front verboten werden musste.«³

1 Gay, Peter (Hg.): *The Freud Reader*, New York 1995, S. 576.

2 Freud, Sigmund: »Eine Frage der Laienanalyse«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931*, Frankfurt/Main 1976, S. 225.

3 Ebd., S. 223.

Schon das hier angesprochene psychische Modell mit Es und Ich beinhaltet eine Ausweitung des Unbewussten. Denn im Gegensatz zu Freuds früherer Topik und deren Unterscheidung zwischen Bewusstem, Vorbewusstem und Unbewusstem beschränkt sich in diesem zweiten Modell das Unbewusste nicht mehr auf einen Ort allein, sondern zeitigt überall, wenn auch in unterschiedlichem Maße seine Wirkung: Während das Es vollständig dem Unbewussten unterstellt ist, sind auch dem Ich (wie auch dem hier nicht erwähnten dritten Term des Über-Ich) unbewusste Anteile eigen.

Doch abgesehen davon, vermischen sich in obigem Beispiel auch noch zusätzlich die Instanzen des unbewussten Es und des größtenteils bewussten Ich. So sehr Freud sie als distinkte Regionen voneinander abzusetzen scheint, so verunsichernd ist doch in Wahrheit seine Analogie. Denn die Kriegslandschaft ist ja eine, die in konstanter Transformation begriffen ist: Im Krieg kann Land sich rasch in Front verwandeln so wie umgekehrt die Front dereinst wieder friedliches Land werden wird.⁴ Nimmt man Freuds Analogie ernst, so hieße das mithin, dass auch Bewusstsein und Unbewusstes direkt aneinander stoßen, ineinander übergehen, sich gleichsam auf derselben Ebene befinden.

In eben diese Richtung geht denn auch Jacques Lacan mit seiner Re-Lektüre der Freud'schen Theorie: Statt im Innern des Subjektes vergraben zu sein, nistet das Unbewusste im Bewusstsein selbst und dessen Prozessen, macht sich erst als Fehler, als Riss, Bruch und Lücke mitten in diesem drin bemerkbar, genau so, wie die Versprecher, die sich nicht jenseits der Sprache ereignen, sondern in ihr und durch sie hindurch. So meint denn auch Lacans ebenso berühmte wie kryptische Formel, das Unbewusste sei der Diskurs des Anderen, nichts anderes:⁵ Statt im Inneren des Subjekts vergraben zu sein, kommt das Unbewusste vom Anderen her. Das Unbewusste ist nie bei einem selber, sondern begegnet und bezwingt uns in Form jener Phänomene und Diskurse, die uns umgeben. »Das Unbewusste [...] ist draußen.«⁶

Dasselbe lässt sich samt und sonders auch für den Diskurs der Ästhetik und deren Phänomene behaupten. Auch sie fungieren als jene Äußerlichkeiten in

4 Siehe dazu auch: Lewin, Kurt: »Kriegslandschaft«, in: Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2006, S. 129–139.

5 Lacan, Jacques: »Das Seminar über E. A. Poes ›Der entwendete Brief‹«, in: ders.: *Schriften I*, Weinheim 1991, S. 14.

6 Lacan, Jacques: *Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten 1978, S. 137.

denen und durch die man dem Unbewussten erst begegnet. Die Psychoanalyse Freuds und Lacans sieht somit das Kunstwerk nicht als bloßen Ausfluss einer ominösen inneren psychischen Konstellation. Wenn schon, dann ist vielmehr umgekehrt die Strukturierung der Psyche als deren sekundärer Effekt zu verstehen. Ästhetische Phänomene dienen der Psychoanalyse nicht als bloße Analogie, vielmehr buchstabiert die Psychoanalyse nur nach, was die Kunstwerke ohnehin schon machen. Somit wäre denn auch jener immer wieder behauptete Gegensatz zwischen einer nah am filmischen Material operierenden und einer von der psychoanalytischen Theorie inspirierten Filmanalyse in Wahrheit gar keiner. Die von Seiten des Neoformalismus vorgebrachte Kritik, die psychoanalytische Filmtheorie unterschläge die Komplexität eines Films und degradiere ihn zum bloßen Demonstrationsgegenstand einer vorgefassten Theorie, ist nicht das Problem jener, die es mit der Psychoanalyse zu ernst, sondern zu wenig ernst meint.⁷ Eine psychoanalytische Filmtheorie, welche diesen Namen tatsächlich verdient, kann mithin nicht anders als materialorientiert zu sein. Denn die Kunstwerke – so hat etwa Jacques Rancière überzeugend argumentiert – werden bei Freud nicht den Theoremen der Psychoanalyse unterworfen, vielmehr ist umgekehrt das Denkregeime der Psychoanalyse erst möglich, in Anlehnung und Nachbildung eines Denkens, welches bereits dem Kunstwerk innewohnt.⁸ So kann es denn auch einer psychoanalytischen Filmlektüre nicht darum gehen, ihr Wissen dem Kino aufzupropfen, sondern hat vielmehr zu zeigen, wie klug das Kino selber schon immer war.

So wusste auch der amerikanische Film schon längst um die Äußerlichkeit, ja Oberflächlichkeit des Unbewussten. Zwar mag das im derart so auf seine eigene Intellektualität bedachten Werk eines Christopher Nolan vergessen gegangen sein. Das angeblich so naive Genrekino etwa eines Edward Dmytryk aber war da viel hellichtiger.

Dessen wenig bekannter Thriller *MIRAGE* von 1965 erzählt die Geschichte des von Gregory Peck gespielten David Stillwell, der – offenbar in Reaktion auf ein traumatisches Erlebnis – von merkwürdigen Reminiszenzen heimgesucht wird, was ihn schließlich dazu zwingt, die eigene verdrängte Erinnerung zu entbergen.

7 Vgl. Thompson, Kirstin: »Neoformalistische Filmanalyse«, in: *montage a/v* 1995, insb. S. 24–25.

8 Vgl. Rancière, Jacques: *Das ästhetische Unbewusste*, Zürich 2006.

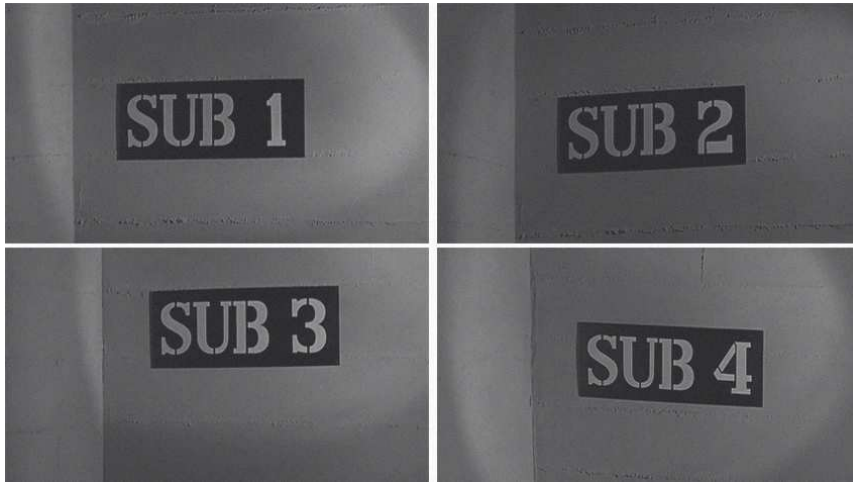


Abb. 1: MIRAGE (USA 1965, R: Edward Dmytryk)

Zu Beginn des Filmes ahnen indes weder die Zuschauer noch der Protagonist etwas von der psychischen Destabilisierung, mit der unser Held für den Rest der Erzählung zu kämpfen haben wird. Vielmehr sehen wir, wie er sich während eines Stromausfalls in einem Bürohochhaus in Manhattan zu orientieren versucht. Mit einer Taschenlampe in der Hand geht Stillwell das dunkle Treppenhaus hinunter und begegnet dort einer Frau, die ihn zu kennen vorgibt. Im Erdgeschoss angekommen, rennt die Frau davon, weitere Treppen hinunter, der Mann ihr hinterher. Und im Schein der Taschenlampe sehen wir an der Wand die Etagenbezeichnungen vorüberziehen: SUB 1, SUB 2, SUB 3, SUB 4 ... so lange, bis der Mann seine Verfolgungsjagd aufgibt. (Abb. 1) Doch als unsere Hauptfigur nur wenige Augenblicke in das Bürohaus zurückkehrt um sich erneut auf die Suche nach der rätselhaften Frau zu machen, sind diese Kellerstockwerke plötzlich nicht mehr zu finden. Unversehens ist die Treppe zu Ende. (Abb. 2) Nichts ist zu finden außer dem Heizungsraum des Hochhauses und in diesem ein finster dreinblickender Hauswart, der zum verblüfften Stillwell meint, es gebe in diesem Gebäude weder weitere Treppen noch zusätzliche Untergeschosse. Natürlich spricht der Mann die Wahrheit, auch im übertragenen Sinne: Die vermeintlichen Kelleretagen des ›Unterbewusstseins‹ erweisen sich nur als Trick der Psyche, als Illusion, die das Subjekt abschirmen soll vor der ungleich verstörenderen Einsicht, dass es einen geschützten Lagerraum für



Abb. 2: MIRAGE (USA 1965, R: Edward Dmytryk)

verdrängte Erinnerungen nicht gibt. Das Separee des Archivs existiert nicht. »This is it!«, sagt der Hauswart kurz angebunden, was sich auch psychoanalytisch lesen lässt. Der unbewusste Bereich des Es ist nicht woanders, ist nicht einige Etagen unter dem Bewusstsein, sondern immer schon da: This is IT.

Der Überraschungseffekt dieses Filmanfangs gründet offensichtlich darin, dass Stillwells erster Gang in den Keller sich erst später, in der versuchten Wiederholung als bloße Imagination ausweist. Das ist ebenso dramaturgisch geschickt wie psychoanalytisch instruktiv, hilft es doch Freuds Überlegungen zum Trauma zu verstehen, wie er sie bereits in seinem frühen, an seinen Freund Wilhelm Fließ adressierten ›Entwurf einer Psychologie‹ von 1895 anstellt.⁹ Im ›Entwurf‹ beschreibt Freud anhand einer seiner Patientinnen, wie ein sexueller Übergriff im Kindesalter erst rückblickend – »nachträglich« wie er schreibt – als traumatisches Erlebnis erkannt wird. Erst die veränderte Wiederholung des früheren Erlebnisses in einem neuen Kontext und zu einem späteren Zeitpunkt macht klar, was damals eigentlich passiert ist. Damit aber wird das Trauma, im selben Moment da es erinnert wird, zugleich auch verpasst, da es immer nur als

9 Dazu wie auch zum Folgenden vgl.: Verhaeghe, Paul: »Trauma and Hysteria Within Freud and Lacan«, in: *THE LETTER. Lacanian Perspectives on Psychoanalysis* 1998, S. 87–105.

Wiederholung, als veränderte Repetition zu Bewusstsein kommen kann. In der Wiederholung *entstellt* sich das Trauma demnach in doppeltem Sinne: Es kann nur in erinnerten und das heißt: veränderter, in entstellter Form wiederkommen. Zugleich aber ent-stellt es sich dadurch, wird jetzt erst als traumatisch freigelegt, frei-gestellt.

Erinnerung ist immer nur Deck-Erinnerung – eine, die das Trauma verdeckt, es nur als verdecktes zum Vorschein bringt. Zugleich aber ist diese verdeckende Erinnerung das eigentlich Wesentliche, wird die Szene doch erst durch sie zu einer traumatischen. Dies ist denn auch der entscheidende Schritt Freuds, wenn er im »Entwurf« betont, dass die Wiederholung nicht allein die traumatische Qualität des ersten Ereignisses aufdecke, sondern das Trauma damit überhaupt erst retroaktiv erschaffe. Das frühere Erlebnis war demzufolge gar nicht traumatisch, sondern wurde es erst nachträglich, durch Wiederholung.¹⁰ Mehr noch: Die frühere Szene – so schreibt Freud – sei auch »durch nichts bewiesen«.¹¹ Nicht nur, dass diese eigentliche Ur-Szene anfänglich gar nicht traumatisch war, sie hat vielleicht gar nie stattgefunden. »Ich glaube an meine Hysterica nicht mehr«, wird Freud im September 1897 an Fließ schreiben und damit seinen Zweifel an der Ätiologie der hysterischen Symptome in Worte fassen:¹² Ob ein erinnertes Erlebnis tatsächlich stattgefunden hat oder nur fantasiert wurde, lässt sich nicht klären. Doch wäre es fatal anzunehmen, diese Zweifelhafteit der traumatisierenden Ur-Szene würde das Trauma relativieren. Vielmehr ist exakt das Gegenteil der Fall: Gerade weil ein fixierbarer zeitlicher Ort fehlt, an dem sich das Trauma deponieren ließe, kann es nicht zur Ruhe kommen. Dazu passt denn auch Freuds Erfahrung in der Analyse, wonach die Patienten immer frühere Traumata zu erinnern beginnen, ad infinitum. Damit erweist sich paradoxerweise die Wiederholung des Traumas als das eigentlich Primäre: Traumatisch ist erst, was wiederholt wird. So wie es kein *Unter*-Bewusstsein gibt, so ist auch das Trauma nicht *unter* der Decke der Erinnerung verborgen, sondern erwächst erst aus ihr. Das gibt denn auch Freuds berühmter Formulierung,

10 Exakt dieser Zusammenhang zwischen Traum und Wiederholung ist dann natürlich das Thema von Freuds »Jenseits des Lustprinzips« und dem dort vorgebrachten Postulat eines Wiederholungszwangs.

11 Vgl. Freud, Sigmund: »Entwurf einer Psychologie«, in: ders.: *Gesammelte Werke. Nachtragsband: Texte aus den Jahren 1885–1938*, Frankfurt/Main 2004, S. 373–486, hier: S. 445.

12 Freud, Sigmund an Fließ, Wilhelm: »21.9.1897«, in: ders.: *Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904. Ungekürzte Ausgabe*, hg.v. Jeffrey Moussaieff Masson, Frankfurt/Main 1986, S. 283.



Abb. 3: MIRAGE (USA 1965, R: Edward Dmytryk)

»der Hysterische leide größtenteils an Reminiszenzen«¹³ eine radikale Volte: Die Reminiszenzen verwiesen nicht bloß auf ein früheres Trauma, sie selbst sind das Trauma, an denen die Patienten leiden.¹⁴

MIRAGE ist da nicht minder radikal, denn auch er präsentiert das Trauma, welches die ganze Filmhandlung in Bewegung setzt, als ein nie einholbarer, letztlich gar nicht vorhandener Anfang. Der Film setzt nämlich erst unmittelbar nach jenem schrecklichen Ereignis ein, das Stillwell so verunsichert hat. Erst am Ende des Films wird man dessen genauen Ablauf sehen, wird man sehen, wie der Vorgesetzte Stillwells im Streit aus dem Fenster und auf die Straße stürzt. Doch auch dann mag man dem, was man sieht, nicht glauben. Allzu artifiziell ist dieser *flashback*, zu offensichtlich die Verwendung von Rückprojektion bei der Ansicht des fallenden Körpers. (Abb. 3)

So liegt in ihrem scheinbaren Defizit die Pointe dieser Szene: Die fadenscheinige Trick-Technik weist das Gesehene als bloße Illusion aus. Erinnerung ist

¹³ Freud, Sigmund: »Studien über Hysterie«, in ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Werke aus den Jahren 1892–1899*, London 1952, S. 86.

¹⁴ Eine solche Lesart dieser Freud-Stelle scheinen auch Laplanche und Pontalis in ihrem Eintrag zum Trauma-Begriff zumindest nahezulegen. Vgl. Laplanche, Jean und Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1972, S. 516.



Abb. 4: MIRAGE (USA 1965, R: Edward Dmytryk)

wieder nur Deck-Erinnerung, als solche ent-stellt durch den Trick der Rückprojektion. Was diese Szene zusätzlich ihrer Authentizität beraubt, ist die Tatsache, dass wir sie bereits früher im Film gesehen haben. Dort konnte man sie noch als bloße Imagination lesen. Warum sollte man ihr jetzt, beim zweiten Mal, mehr Glauben schenken? Wieder haben wir anstelle einer traumatischen Urszene nur die Wiederholung einer zweifelhaften Erinnerung.

Das eigentliche Ereignis aber sehen wir nicht, findet es doch noch während des Filmvorspanns statt, der uns nur den Schauplatz von außen zeigt: die Skyline von Manhattan mit dem Hochhaus, in welchem unser Protagonist arbeitet und das – wegen eines Stromausfalls – plötzlich im Dunkeln versinkt. Indes ist sinnig, dass die traumatische Urszene mit dem Blackout zusammenfällt. (Abb. 4)

So wie das Hochhaus plötzlich zu einer schwarzen Leerstelle im Filmbild wird, so ist auch das Trauma der Psychoanalyse nichts als eine reine Absenz. Das Trauma ist – wie es Lacan in seinem Seminar von 1964 formuliert – wesentlich eine »verfehlte Begegnung« (*rencontre manquée*)¹⁵ was sich indes auch lesen ließe als eine ›Begegnung mit dem Mangel‹ (*manque*). Das Trauma ist das, was

¹⁵ Lacan: *Das Seminar XI*, a.a.O., S. 61.