

»Ich kratz ihr die Augen aus« – Phantasmen einer Welt ohne den Anderen  
Bildungsprozess-theoretische Lektüren nach Jacques Lacan

Wissenschaftliche Hausarbeit  
zur Erlangung des akademischen Grades des Dr. phil.  
am Fachbereich Erziehungswissenschaft der Universität Hamburg

Vorgelegt von:  
Tim Schmidt  
Bierstraße 6, 49074 Osnabrück

Osnabrück, den 12. Dezember 2010

1. Gutachter: Prof. Dr. Rainer Kokemohr, Universität Hamburg
2. Gutachter: Prof. Dr. Karl Josef Pazzini, Universität Hamburg

Tag der letzten mündlichen Prüfung: 26. April 2011

## Inhaltsverzeichnis

<b>Phantasmen einer Welt ohne den ‚Anderen‘</b>	<b>5</b>
<i>Bildung als Transformationsprozess</i>	8
<i>Denkräume</i>	11
Fremdes – Waldenfels	13
Verschiedenheit der Köpfe – Humboldts Bildungsgedanke	20
Permanente Selbstüberschreitung – Nietzsche	24
Unbewusstes – Nietzsche in der Spiegelung bei Freud	41
Erzählung – Ricœur	44
<i>Filme als – implizierte – Bildungstheorie</i>	54
<i>Vorgehensweise</i>	55
<b>I</b>	<b>58</b>
Ich kratze ihr die Augen aus! – Schwester Papin	59
Die Familie	65
Das Spiegelstadium	69
Bildungstheoretische Wendung: die Schwester Papin, die Familie, das Spiegelstadium	74
1 – <i>Die Unzertrennlichen</i>	76
Gliederung des Films	81
Vorgeschichte	83
Wechselseitige Vertretung	88
Eifersucht: Beverlys Zusammenbruch	95
Der Genesende: Medizinische Apparate	99
Rollentausch: Elliots Zusammenbruch	103
<i>Die implizierte Bildungstheorie der Unzertrennlichen</i>	107
<b>S</b>	<b>113</b>
<i>Apparate des Begehrens</i>	113
Optik: Topik des Imaginären	117
Kybernetik: Einführung des großen Anderen	124
Psychose: Verwerfung des großen Anderen	130
<i>Bildungstheoretische Wendung: Optik, Kybernetik, Psychose</i>	157
<i>Phantasma, Kastration und Psychose</i>	160
2 – <i>Spider</i>	170
Der ursprüngliche Signifikant	172

Der Familienroman des Psychotikers	180
Die imaginäre Auflösung	186
Das Puzzle ist fertig	192
Die Rückkehr im Realen	193
Passage à l'acte	196
<i>Die implizierte Bildungstheorie von Spider</i>	198
<b>R</b>	<b>205</b>
<b>3 - Fight Club</b>	<b>207</b>
<i>Die psychotische Geschichte der Zeit</i>	212
<i>Angst im Film</i>	219
1. <i>Angstfigur: Die Angst als Blick der Gottesanbeterin</i>	221
Der Spiegel	221
Der Fleck im Spiegel	224
2. <i>Angstfigur: Angst als Elefantentritt des großen Anderen</i>	227
Der Elefantentritt des großen Anderen im Film <i>Fight Club</i>	228
3. <i>Angstfigur: Angst als Erscheinen des Objekts des Begehrens</i>	237
Moment des Unheimlichen im Film <i>Fight Club</i>	246
<i>Angst – Augen – Blick</i>	254
Blick bei Freud	255
Status des Objekts a	259
Seminar X, Das Auge	261
Seminar XI, Die Spaltung von Auge und Blick	265
Blick	268
<i>Der Blick im Fight Club</i>	275
<i>Die implizierte Bildungstheorie im Fight Club</i>	281
<i>Bildungen im Zusammenspiel von Imaginärem und Symbolischem an der Grenze des Realen</i>	282
<b>Verzeichnisse</b>	<b>287</b>
<i>Literatur</i>	287
<i>Abbildungsverzeichnis</i>	292
<i>Filme</i>	292

## Phantasmen einer Welt ohne den ‚Anderen‘

‚Ich kratz dir die Augen aus‘ ist eine Drohung, die wenige kalt lässt, kalt lassen kann. Einer anderen Person, dem Nebenmenschen<sup>1</sup>, wie Freud im Entwurf formuliert hat, die Augen aus dem Leib zu reißen ist nicht nur ein Angriff auf dessen Körper, auf ein Organ unter anderen, sondern nimmt diesem die visuelle Orientierung in der Welt, die seit der Neuzeit für das westlich-kartesianische Subjekt als zentraler Garant der Selbsterkenntnis gilt. Während heutzutage fast jede Form des Mord- und Totschlags im Kino oder Fernsehen gezeigt wird, so scheint mit der Zerstörung der Augen doch die Grenze des guten Geschmacks erreicht zu sein. Der mediale Blick fällt hier tendenziell aus.<sup>2</sup> Der Schnitt durch das Auge ist ein Anschlag auf die vermeintliche Autonomie des Subjekts, vielleicht sogar auf dessen unterstellten Kern und wird zumeist als ungeheuerlicher und monströser empfunden als der physische Tod. Die Analyse eines derartigen Verbrechens stand am Anfang der intellektuellen Laufbahn des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan (1901-1981). Den Fall der Schwestern Papin<sup>3</sup> hat Lacan im Jahre 1932, kurz nachdem er seine Dissertation „Über die paranoische Psychose“<sup>4</sup> fertiggestellt hatte, in einem kurzen Text für die surrealistische Zeitschrift *Minotaurus* untersucht.<sup>5</sup> Als Ergebnis dieser frühen Untersuchungen aus den 1930er und 1940er Jahren kann seine Theorie des Imaginären angesehen werden, die dann den Ausgangspunkt für die späteren Theorieentwürfe bildet, die die Sprache stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken und mit denen er im Fahrwasser des Strukturalismus über die Grenzen von Paris hinaus berühmt und in den Augen vieler auch berüchtigt wurde. Anfang der 1930er Jahre fehlt ihm noch das theoretische Rüstzeug, zentrale Unterscheidungen wie die zwischen dem großen und dem kleinen anderen begrifflich zu fassen. Unabhängig vom Stand der jeweiligen Theorieentwicklung kann aber benannt werden, was für Lacan – und letztlich auch für den Autor dieser Arbeit – auf dem Spiel steht: »*Eine Welt reziproker, spiegelbildlicher Verhaltensweisen, in der ein böser Blick den (oder des) anderen zu einem Kampf auf Leben und Tod, zur Attacke auf dessen Augen/Blick herausfordern kann*«. <sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Freud, Sigmund: Entwurf einer Psychologie. In Richards, Angela (Hg.): Gesammelte Werke. Nachtragsband. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1999, S. 426.

<sup>2</sup> Einige Ausnahmen, wie z. B. die Eröffnungsszene in „Ein andalusischer Hund“, lassen sich sicher nicht verallgemeinern.

<sup>3</sup> Lacan, Jacques: Motive des paranoischen Verbrechens: das Verbrechen der Schwester Papin. In: ders. Über die paranoische Psychose in ihrer Beziehung zur Persönlichkeit und Frühe Schriften über die Paranoia. Wien: Passagen 2002, S. 385 ff.

<sup>4</sup> Lacan, Jacques: Über die paranoische Psychose in ihrer Beziehung zur Persönlichkeit. A.a.O.: S.21-360 ff.

<sup>5</sup> Vgl. Hülk, Walburga: Jacques Lacans surrealistische Liasion/Läsion. In Maurer Queipo, Isabel; Rissler-Pipka, Roloff, Volker (Hg.): Die grausamen Spiele des ›Minotaure‹. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift. Bielefeld: transcript 2005, S.71 ff.

<sup>6</sup> Ich benutze folgende Kodierung durch die Anführungsstriche: Normale Zitate werden mit den deutschen Anführungszeichen „...“ gekennzeichnet. Kurze Zitate oder Begriffe, die häufig wiederholt werden, setze ich in einfache Anführungsstriche ‚...‘, um den Unterschied zur gewöhnlichen Verwendung zu unterscheiden. Die französischen Anführungsstriche » ... « verwende ich, um sprachliche Besonderheiten hervorzuheben.

Lacan hat keine Bildungstheorie formuliert. Trotzdem könnte es sich für eine Theorie *transformatorischer Bildungsprozesse*, die in der vorliegenden Arbeit in Ansätzen skizziert werden soll, als relevant erweisen, wie man das Stadium einer spiegelbildlichen Bezugnahme auf den anderen, der Identifikation mit ihm – welche die Andersheit oder Fremdheit des Anderen negiert – beschreiben kann und ob sich aus deren Analyse Strukturmomente ableiten lassen, mit deren Hilfe man aus dem Spiegelkabinett krampfhafter, wechselseitiger Umschlingungen herausfinden kann. Die ‚Bildung des Anderen‘ werde ich in meiner Dissertation untersuchen, wobei die Formulierung offenlässt, ob es sich hier um einen Genitivus subiectivus oder Genitivus obiectivus handelt. Ob *der, die* oder *das* Andere auf das Subjekt bildend wirkt oder ob dieser Andere vom Subjekt gebildet wird, ist zunächst nicht zu entscheiden. Mit dieser Rede deutet sich eine erste Artikulationsfigur an, die vielleicht neue Relationen zwischen Subjekt und Objekt formulierbar macht und so klassische Artikulationsfiguren von Bildung, wie sie uns in den ‚großen‘ Texten dieser Tradition vorliegt, befragbar macht.

Im Anschluss an die bildungstheoretischen Überlegungen Rainer Kokemohrs gehe ich davon aus, dass der Prozess der Bildung mit der Formel „Transformation von grundlegenden Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses“ in Worte gefasst werden kann. Diese Transformationen können sich nach Kokemohr nur *in Bezug auf* und *in Herausforderung durch* das ‚Fremde‘, das ‚Andere‘ oder das ‚Dritte‘ ereignen. Wie das ‚Fremde‘, ‚Andere‘ oder ‚Dritte‘ jeweils vorgestellt und gedacht wird, hat einen entscheidenden Einfluss auf das Verständnis von Bildung, weswegen ich in dieser Arbeit diese Theoriefiguren anhand der Denkmodelle verschiedener Autoren rekonstruieren werde. Als primäre Bezugsquelle wähle ich die psychoanalytische Theorie, die Lacan u. a. aus der Auseinandersetzung mit Sigmund Freud entwickelt hat, da sie mir geeignet erscheint, sowohl die Verwicklungen und Verstrickungen mit und in den anderen mithilfe der Theorie des Imaginären, des Spiegelstadiums und des Phantasmas zu beschreiben als auch den Ausweg aus dieser imaginären Umklammerung aufzuzeigen, die in erster Annäherung als die Sprache oder genauer als das Symbolische gefasst werden kann.

In den aktuellen westlichen Gesellschaften scheint die Bezugnahme auf Fremdes oder Anderes schwieriger geworden zu sein, auch wenn dieser Bezug wohl niemals einfach war und häufig zu Konflikten führt. Ein Indiz für den problematischen Bezug auf den Anderen, Fremden oder Dritten könnte sein, dass im aktuellen Film ‚Phantasmen einer Welt ohne den Anderen‘ ausgeheckt werden, die inszenieren, was es bedeuten könnte, ohne ‚andere‘ und ohne den ‚Anderen‘ leben zu müssen. Dem Anderen die Augen oder den Blick zu entreißen, wie im Fall der Schwestern Papin tatsächlich geschehen, verstehe ich einerseits als konkrete Handlung im Realen, andererseits als ein Bildangebot für einen Welt- und Selbstbezug, aus dem der Andere verworfen ist. Filme, die dieses Phantasma inszenieren, benutzen häufig

das bekannte Motiv des Psychotikers oder des Schizophrenen<sup>7</sup>, um dem vor das Rätsel „inkonsistenter Geschichten“<sup>8</sup> gestellten Filmzuschauer eine Erklärung anzubieten und ihn damit letztlich in die als bekannt vorausgesetzte „Realität“ zurückzuholen. Klammert man diese einfache Betrachtung ein und betrachtet die in diesen Filmen entworfene Bildungsherausforderung in ihrer Struktur, kann diese zu Einsichten über die Problematik von Bildung führen, die gerade in „neurotisch“ gefärbten Filmen immer schon als gelöst vorausgesetzt wird. Anhand der Analyse von zwei Filmen von David Cronenberg und einem Film von David Finche, die zum engeren Kreis der Regisseure dieses »Filmgenres« gehören, werde ich versuchen, die Chancen und das vermeintliche Scheitern von Bildungsprozessen in und am Film empirisch gehaltvoll zu untersuchen.

---

<sup>7</sup> Vgl. Mentzos, Stavros; Münch, Alois (Hg.): Psychose im Film. Forum der psychoanalytischen Psychotherapie. Band 14. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006

<sup>8</sup> Vgl. Orth, Dominik: Lost in Lynchworld. Unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs Lost Highway und Mulholland Drive. Stuttgart: Idicdm Verlag 2005 Vgl. auch: Mind-game movies: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/termine/id=6499&count=21&recno=16&sort=datum&order=down&epoche=148>

## Bildung als Transformationsprozess

„Bildung“ scheint ein altmodisches Wort zu sein. Haben wir es in Zeiten von PISA, IGLU und anderen groß angelegten empirischen Studien mit lustigen Namen, die traurige Wahrheiten verkünden, nicht mit Lernen als zentralem Problem zu tun? Aber Bildung? Die kann man schlecht messen, vergleichen und schon gar nicht entwickeln und sie ist zudem auf die deutsche geisteswissenschaftliche Tradition beschränkt. Wird in diesen populärwissenschaftlichen Diskursen doch noch von „Bildung“ gesprochen, dann wird damit zumeist das Wort „Bildung“ benutzt, um sich kritisch vom Zeitgeist abzugrenzen. Wenn man lediglich das Wort verwendet und nicht versucht, den Begriff in seiner Verwendung im Diskurs zu rekonstruieren, führt dies zu einem verengten, wenn nicht unangemessenen Verständnis. Der hier verwendete Begriff von Bildung weicht deutlich vom alltäglichen Gebrauch des »Bildungsworts« ab, da er mit Alfred Schäfer den „disziplinär-kategorialen Horizont“<sup>9</sup> des erziehungswissenschaftlichen und bildungstheoretischen Diskurses markiert. Dieser Begriff sollte nicht mit dem Diskurs um die Bewertung von „Bildung“ als *Gut* oder als *Ziel* verwechselt werden. Nun ist der theoretische Diskurs um Bildung selbst alles andere als einheitlich. Was bei den avancierten Bildungstheoretikern unter Bildung zu verstehen ist, hängt entscheidend von den jeweiligen Theorien ab, auf die Bezug genommen wird. So hat sich der zeitgenössische Bildungsbegriff vor allem als eine Kritik am Begriff der Bildung selbst entwickelt.<sup>10</sup>

Ich setze diese Arbeit mit einem Begriff von Bildung ein, der jeden Versuch einer Substantialisierung von Bildung als Gut oder Ziel unterläuft und damit die Bildungsherausforderung der Moderne besonders deutlich fasst. Kokemohr versteht daher unter Bildung die „Prozesse einer grundlegenden Transformation von Welt- und Selbstverhältnissen dort, wo auf neue Problemerkahrungen in schon erworbenen Orientierungen nicht mehr angemessen geantwortet werden kann [...]“.<sup>11</sup> Bildung wird in dieser Theorie nicht als ein zu erreichendes Ziel, sondern eher als ein *Verarbeitungsmodus von Welt- und Selbsterfahrungen* gedacht. Kokemohr bezieht in seinem Text *„Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Fremden“* den Bildungsbegriff auf die *Erfahrung des Fremden, kurz: die Fremderfahrung*. „Das Fremde“<sup>12</sup> lässt sich nach Kokemohr als eine Erfahrung bestimmen, die sich der „Subsumption unter Figuren

---

<sup>9</sup> Schäfer, Alfred: Bildende Fremdheit, Vortrag an der Universität Dortmund im Rahmen der Ringvorlesung „Wie ist Bildung möglich?“ (Organisation: Lothar Wigger) am 9. Mai 2005, unveröffentlichtes Manuskript.

<sup>10</sup> Vgl. Lüder, Jenny: Ambivalente Selbstpraktiken. Eine Foucault'sche Perspektive auf Bildungsprozesse in Weblogs. Bielefeld: transcript 2006, S.15 ff.

<sup>11</sup> Kokemohr, Rainer: Bildung in interkultureller Kooperation. In: Abeltdt, Sönke; Bauer, Walter (Hg.): „... was es bedeutet, verletzbarer Mensch zu sein“. Mainz: Grünewald-Verlag 2000, S. 421-436, darin: S. 421.

<sup>12</sup> Der Begriff des Fremden wird von Kokemohr unter Berufung auf Bernard Waldenfels' „Phänomenologie des Fremden“, als „Zugänglichkeit des originär Unzugänglichen“ bestimmt. Bei Waldenfels ist das Fremde auf eine Ordnung bezogen: Es kann auch als das *Außerordentliche* bezeichnet werden, das sich dem Ordnungsgeschehen entzieht.

eines gegebenen Welt- und Selbstentwurfs widersetzt.“<sup>13</sup> Durch die Betonung des Fremden als Erfahrung<sup>14</sup> wird deutlich, dass mit dem ‚Fremden‘ nicht die fremde Person, z. B. aus einer anderen Kultur gemeint ist, sondern das Fremde erfährt eine formale Bestimmung, die sich dann in den verschiedensten Bereichen (z. B. Geschlecht, Alter, soziale oder kulturelle Zugehörigkeit, Einkommensverhältnisse, Ausbildungsstand etc.) manifestieren kann. Entscheidend für die Bestimmung des Fremden ist nach Kokemohr allein das formale Kriterium, welches besagt, dass etwas in die vertrauten Welt- und Selbstverhältnisse einbricht, was sich einer Deutung im Rahmen dieser Verhältnisse entzieht und somit keine angemessenen Handlungsalternativen bietet. Das Subjekt sei angesichts der Erfahrung des Fremden herausgefordert, seine Grundfiguren des Welt- und Selbstverhältnisses zu verändern oder zu transformieren, um produktiv mit dieser Situation umzugehen. Dabei könne das Subjekt nicht intentional diese Transformation herstellen, sondern es sei eher umgekehrt, dass diese Transformationen der Welt- und Selbstbezüge das Subjekt herstellen. Eben diese Transformation bezeichnet Kokemohr als Bildungsprozess.<sup>15</sup> Im Bildungsprozess greifen für Kokemohr immer zwei Aspekte ineinander: Einerseits müsse sich die Wahrnehmung der *Welt* verändern, damit das Subjekt sich in dieser zurechtfinde. Andererseits bedinge die Veränderung der Weltsicht eine Veränderung der Sichtweise *auf sich selbst*. Dabei sei der Selbstbezug nur vermittels eines widerständigen Weltbezugs möglich, an dem sich das Subjekt „verändert“.<sup>16</sup> Beide Pole, Welt- und Selbstwahrnehmung, seien auf Engste ineinander verwoben und lassen sich nur analytisch unterscheiden. Somit ist das ‚und‘ zu betonen, und zwar nicht im Sinne einer Addition, sondern dahingehend, dass beide Pole immer gleichzeitig auftreten.<sup>17</sup> Die ‚Transformation des grundlegenden Welt- und Selbstverhältnisses‘ verweist nach Kokemohr auf die Erfahrung einer radikal gedachten „Seinsungewissheit“. Diese Theoriefigur besagt, dass es nichts und niemanden geben könne, der die Sinnhaftigkeit der Welt und des Subjekts darin im Vorhinein verbürgen könne. Dies könne nur im Welt- und Selbstentwurf des Subjekts geschehen, da alle transzendentalen oder metaphysischen Brücken fehlen, in den Fluss gestürzt sind, im Flusse sind, wie Friedrich Nietzsche formuliert. Kokemohr bindet Bildung daher nicht an eine Seinsgewissheit, sondern versucht, gerade die *Seinsungewissheit* als Ausgangspunkt – und nicht als Hemmschuh – von Bildung zu denken. Der Welt- und Selbstentwurf in die Zukunft hinein ist dabei radikal offen und kann scheitern.

---

<sup>13</sup> Kokemohr, Rainer: Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozessstheorie. In (Hg.) Koller, Hans-Christoph; Marotzki, Winfried; Sanders, Olaf: Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Bielefeld, transcript. 2007.

<sup>14</sup> Bernard Waldenfels spricht im Anschluss an Edmund Husserl von „Fremderfahrung“. Die Fremderfahrung lässt sich dadurch kennzeichnen, dass durch die „Erfahrung des Fremden“ sich ein „Fremdwerden der Erfahrung“ vollzieht.

<sup>15</sup> Ein Problem oder eine Chance dieser Herangehensweise ist, dass mit dieser formalen Bestimmung kein Telos von Bildung angegeben ist.

<sup>16</sup> Vgl. Theunissen, Michael: Sein und Schein: Die kritische Funktion der Hegelschen Logik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

<sup>17</sup> Vgl. Kokemohr, Rainer: Zukunft als Bildungsproblem. Die Bildungsreflexion des jungen Nietzsche. Ratingen: A. Henn 1973.

Diese Erfahrung der Offenheit kann verunsichern, verwirren und vielleicht sogar Angst auslösen. Andererseits werden erst durch die Offenheit neue Denk- und Artikulationsfiguren möglich. Nach Kokemohr ist keineswegs gewiss, dass die Herausforderung durch das Fremde oder der Anspruch des Fremden oder das Andere zu einem Bildungsprozess führt. So gebe es vielerlei Umgangsformen, z. B. Verdrängung oder Symptombildung sowie Formen der Abschattung, um nur einige Möglichkeiten zu nennen, die es dem Subjekt ermöglichen, die gegebenen Welt- und Selbstverhältnisse auch dann aufrechtzuerhalten, wenn diese prekär werden, da auf eine neue Problemlage nicht mehr angemessen reagiert werden kann. Angesichts einer sich steigernden Differenzierung und Pluralisierung der Gesellschaft lässt sich annehmen, dass die Erfahrung des Fremden eine zunehmende Relevanz in allen Lebensbereichen bekommt. Bildungsprozesse sind Kokemohrs Auffassung nach eine notwendige Bedingung, um auf zukünftige Herausforderungen angemessen reagieren zu können, die innerhalb einer „radikal, pluralen Gesellschaft“<sup>18</sup>, deren Lebensentwürfe zunehmend kurzlebiger werden und verändert werden müssen, gehäuft auftreten. Bildung ist daher kein hehres Ziel, sondern eine gesellschaftliche Notwendigkeit in einer radikal pluralen Gesellschaft.

---

<sup>18</sup> Koller, Hans-Christoph: Bildung und Widerstreit. Zur Struktur biographischer Bildungsprozesse in der (Post-)Moderne. München: Fink 1999.

## Denkräume

Der Einsatzpunkt mit der Bildungstheorie von Rainer Kokemohr erscheint zunächst kontingent. Andere Theorien der Bildungen wären sicherlich auch geeignet, die Herausforderung durch das Fremde, Andere oder Dritte zu beschreiben. Die Begründung, welche Eigenschaften eine Bildungstheorie aufweisen muss und wieso mir der Vorschlag von Kokemohr vielversprechend erscheint, werde ich in diesem Kapitel liefern. Anhand von vier Theorien soll in diesem Kapitel versucht werden, Denkräume zu eröffnen, die für die weitere Thematisierung der ‚Bildung des Anderen‘ von entscheidender Bedeutung sind, da sie Worte, Formulierungen, Sätze sowie Theorie- und Artikulationsfiguren beitragen können, die im Laufe der Arbeit wichtig werden. Ordnet man sie nach Autorennamen, schreibt sich die Reihe wie folgt: *Waldenfels, Humboldt, Nietzsche, Freud, Lacan, Ricoeur*. Ordnet man sie hingegen nach Motiven, erhält man folgende Reihung: *Fremde, Verschiedenheit der Köpfe und Mannigfaltigkeit der Lagen, permanente Selbstüberschreitung, Unbewusstes, Symbolische, Erzählung*. All diese Begriffe verweisen auf den prekären Status des Subjekts in der Moderne oder mit Nietzsche formuliert: „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrund. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Weg, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben“<sup>19</sup>. Mit Waldenfels: „Davon abgesehen ist das Fremde nicht ungefährlich, es droht uns von uns selbst zu entfremden.“<sup>20</sup> Mit Freud: „Das Ich ist nicht Herr im eigenen Haus“ und mit Lacans Adaption von Rimbaud: „Ich ist ein Anderer“. Bei aller Verwandtschaft im Geiste zeigen sich bei genauerer Betrachtung doch deutliche Unterschiede in den jeweiligen Theoriegebäuden. In dieser Arbeit soll keineswegs versucht werden, die jeweils sehr komplexen, eigenständigen Theorien in eine „Metatheorie“ zu überführen. Vielmehr gilt es, die Brüche zwischen den verschiedenen Herangehensweisen, z. B. im Hinblick auf das jeweilige Subjektverständnis, zu kennzeichnen und nicht durch sprachliche Figuren der Ähnlichkeiten die Differenzen zu überspielen. Zudem gibt es eine Perspektive in dieser Arbeit: Als in der Tiefenstruktur verbindlich, wird lediglich die Theorie des Subjekts von Jacques Lacan angesetzt. Die anderen Autoren werden zur Bereicherung der empirischen Analyse eingeführt, wobei bestimmte Theoriefiguren im Vordergrund stehen, ohne dass hierbei die Theorie in Gänze übernommen wird. Die genannten Autoren stehen in verschiedenen Verhältnissen zueinander und nehmen in dieser Arbeit verschiedene Funktionen ein. Mit Waldenfels werden die zentralen Begriffe des *Fremden* und der *Ordnung* eingeführt, die eine erste Herausforderung für eine Bildungstheorie formulierbar machen. In strategischer Bezugnahme auf Humboldt in der Brechung von

---

<sup>19</sup> Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. KSA 4. S. 16.

<sup>20</sup> Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 7.

Dietrich Benner und Hans-Christoph Koller wird dann die bildungstheoretisch zentrale Figur der neuhumanistischen Bildung kurz vorgestellt und in Bezug auf das im Kompromiss der Moderne gegebene Verhältnis zum Fremden diskutiert. Im Kontrast von Humboldts Bildungstheorie zu den Entwürfen von Friedrich Nietzsche, die im Anschluss diskutiert werden, kann die Verschärfung der Bildungsproblematik im Angesicht des Fremden, Anderen oder Dritten deutlicher herausgearbeitet werden. Mit Nietzsche ist eine Problematisierungsschwelle des Fremden erreicht, da es nicht mehr in ein Ganzes oder Allgemeines integriert werden kann und mit dem Fehlen des Alls auch die Kategorie des Subjekts brüchig wird. Von diesem Philosophen ziehen sich Traditionslinien des Unbewussten, die sich in der Psychoanalyse von Freud und Lacan kreuzen. Die Psychoanalyse nimmt diese Traditionslinie auf und wendet sie produktiv, indem sie die empirische Analyse einzelner Fälle in der Kur ermöglicht. Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit wird darin bestehen, die lacansche Psychoanalyse bildungstheoretisch auszudeuten. Gerade die Psychoanalyse mit dem zentralen Begriff des Unbewussten bringt die Gefahr mit sich, Personen und deren Psyche substanziiell aufzufassen und dabei zu übersehen, dass das Unbewusste nur über Erzählungen, Texte und Bilder in Träumen, Fehlleistungen und Symptomen erraten werden kann. Um einen solchen substanziiellen Kurzschluss zu vermeiden, der eine Äußerung in einem Film direkt mit der imaginierten Psyche eines Protagonisten kurzschließt, wird am Ende dieses Theoriekapitels die Erzähltheorie von Ricœur kurz dargestellt, da mit der Theorie der drei Phasen der Mimesis ein Modell vorliegt, welches das Verhältnis von konfigurierbarem Text des Autors zur Refiguration des Lesers beschreibbar macht. Beginnen wir mit der Figur des Fremden, wie sie in der Theorie von Waldenfels angelegt ist und die Kokemohr als Herausforderung für Bildungsprozesse in seiner Theorie aufgreift.

## **Fremdes – Waldenfels**

Der deutsche Philosoph Bernhard Waldenfels hat mit seinen Schriften umfangreiche Streifzüge durch die Gebiete des Fremden unternommen. Einstiegspunkt war, wie er schreibt, die Arbeit „Ordnung im Zwielficht“<sup>21</sup>, in der er unter Bezugnahme auf Michel Foucault die Vorstellungen von Ordnung in verschiedenen Epochen im Hinblick auf die Frage diskutiert, ob es darin einen Platz für das Außerordentliche geben kann. In den Untersuchungen „Der Stachel des Fremden“<sup>22</sup>, „Antwortregister“<sup>23</sup> und in den vier Bänden zur „Phänomenologie des Fremden“<sup>24</sup> wurde die Herausforderung durch den Anspruch des Fremden in den verschiedensten thematischen Feldern und unter Rückgriff auf unterschiedliche Referenztheorien ausführlich thematisiert. In den letzten Jahren sind eine Reihe weiterer Arbeiten entstanden – „Phänomenologie der Aufmerksamkeit“<sup>25</sup> und „Bruchlinien der Erfahrung“<sup>26</sup> –, die die Begriffe „Pathos“, „Diastase“ und „Aufmerksamkeit“ in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung stellen. Dem Thema des Fremden bleiben diese Arbeiten aber auch weiterhin verbunden, auch wenn das Fremde hier unter »Decknamen« in Erscheinung tritt. Um die Bedeutung der Erfahrung des Fremden als möglichen Auslöser für Bildungsprozesse in dieser Arbeit weiter konkretisieren zu können, werde ich zunächst die Grundzüge der Phänomenologie des Fremden von Waldenfels grob zusammenfassen, um die Theoriefiguren später in die Analyse des empirischen Materials einfließen lassen zu können.

### ***Fremdheit und Ordnung***

Den Begriff des Fremden geht Waldenfels über den Umweg der Problematisierung *der Ordnung* an. Das Fremde erweise sich aus dieser Perspektive als das *Außerordentliche*, das, was in einer Ordnung nicht sagbar, denkbar oder erfahrbar sei, in der Ordnung keinen Platz finde. Fremdheit sei daher immer in Relation zu einer Ordnung zu sehen. „Der Dialog zerteilt sich in Diskurse im Sinne Foucaults, die jeweils spezifischen Ordnungen unterliegen. Es gilt also der Satz: *So viele Ordnungen, so viele Fremdheiten*. Das Außer-ordentliche begleitet die Ordnung wie ein Schatten.“<sup>27</sup> Ohne fundierende Ordnung mache die Rede vom Fremden keinen Sinn, da es keinen Bezugsrahmen gebe, gegenüber dem sich etwas als fremd erweisen könne. Man könne *Ordnung* daher als einen Fundamentalbegriff ansehen, dessen Verwendung sich selber voraussetzt, da man, um über eine Ordnung reden zu können, immer

---

<sup>21</sup> Waldenfels, Bernhard: *Ordnung im Zwielficht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987

<sup>22</sup> Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998

<sup>23</sup> Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994

<sup>24</sup> Waldenfels, Bernhard: *Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Band 1-4. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

<sup>25</sup> Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

<sup>26</sup> Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung*. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

<sup>27</sup> Waldenfels, Bernhard: *Topologie des Fremden*. Studien zur Phänomenologie des Fremden I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 33.

schon eine Ordnung vorausgesetzt haben müsse, auf der die Rede beruhe. *Ordnung* bezeichnet nach Waldenfels einen „geregelten, nichtbeliebigen Zusammenhang“, in dem eine Vielzahl von Elementen nach einer Regel gruppiert werden, wobei die Ordnungsregeln wiederholbar oder repetitiv sein müssen. Laut Waldenfels lassen sich Ordnungen im Hinblick auf verschiedene Kriterien unterscheiden.<sup>28</sup> Der *Ordnungsbereich* bezeichne einen Bereich und seine Grenzen, in dem diese Ordnung gelte, also beispielsweise die Ordnung der Natur, der Gesellschaft, des Rechts oder der Sprache. Der *Ordnungstyp* beschreibe die Art der Gliederung, also z. B. räumlich oder zeitlich. Der *Ordnungsstil* bezeichne die Art und Weise, wie geordnet werde, also geschlossen oder offen, hierarchisch oder transversal. Fremdheit steigere sich gegenüber einer inter- oder intrasubjektiven Fremdheit, wenn sie als *strukturelle Fremdheit* auftritt; als *Fremdheit der Ordnung*. Die strukturelle Fremdheit bleibe dabei immer *relational* auf die ‚eigene‘ Ordnung bezogen. Ein *absolut Fremdes*<sup>29</sup> ohne Relation zur eigenen Ordnung ließe sich nicht wahrnehmen; es würde bestenfalls als Hintergrundrauschen auftreten: So müsse man eine *Fremdsprache* zumindest noch als Sprache erkennen, auch wenn man sie nicht verstehe, damit man deren Fremdheit überhaupt wahrnehmen könne. Die höchste *Steigerung von Fremdheit* ereigne sich<sup>30</sup>, wenn ein Ereignis sich nicht nur einer bestimmten Interpretation entziehe, sondern prinzipieller die *Interpretierbarkeit* als solche unterlaufe. Dies bezeichnet Waldenfels als ein *radikal Fremdes*.<sup>31</sup> Ein Moment der Willkür sei jeder Ordnung eigen, da beim Ordnen über singuläre Eigenschaften hinweggesehen werden müsse. Ordnen bedeute demnach das „Gleichsetzen des Nichtgleichen“, wie Nietzsche formuliert hat.<sup>32</sup> Deswegen begleite jede Ordnungssetzung ein Gefühl des Unbehagens – von Waldenfels poetisch als ‚Zwielicht‘ bezeichnet – über den Verlust des Singulären. Die *Gleichsetzung des Ungleichen* könne gewalttätige Formen annehmen, zur Gleichschaltung führen. Ordnungen seien von Machtstrukturen durchzogen und produzierten Hierarchien und Ausgrenzungen. „Das Zwielichtige einer jeden Ordnung besteht darin, dass jede Ordnung Erfahrungen gleichzeitig ermöglicht und verunsichert, dass sie aufbaut und abbaut, dass sie ausgrenzt, indem sie eingrenzt, ausschließt, indem sie auswählt, kurz: dass Licht und Schatten ineinander spielen.“<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. Suhrkamp: Frankfurt am Main. 3. Aufl. 1998, S. 18 ff.

<sup>29</sup> Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*. Studien zur Phänomenologie des Fremden I. Suhrkamp: Frankfurt am Main. 1997, S. 37 ff.

<sup>30</sup> Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*. Studien zur Phänomenologie des Fremden I. Suhrkamp: Frankfurt am Main. 1997, S. 35 ff.

<sup>31</sup> Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*. Studien zur Phänomenologie des Fremden I. Suhrkamp: Frankfurt am Main. 1997, S. 37 ff.

<sup>32</sup> Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. In: Colli, Giorgio/Montinari,azzino (Hg.): *Kritische Studienausgabe*. Bd. 1, München: dtv/de Gruyter 2. Aufl. 1999, S. 880.

<sup>33</sup> Waldenfels, Bernhard: *Ordnung im Zwielicht*. Suhrkamp: Frankfurt am Main. 1987, S. 173.

### ***Das Fremde im Projekt der Moderne***

Die bildungstheoretische Fragestellung nach der Herausforderung durch das Fremde verschärft sich, wenn man Ordnungstypen in ihrem historischen Verlauf betrachtet und miteinander vergleicht. Das Fremde betrat die Bühne des Weltgeschehens nach Waldenfels erst zu einem späten Zeitpunkt in der Geschichte Europas.<sup>34</sup> Der Beginn des ‚Projekts der Moderne‘ markiere diesen Zeitpunkt, da er mit einer Veränderung des Ordnungstyps einhergehe. Der Übergang einer Ordnung der Dinge, bei der die Ordnung in den Dingen selbst liegt, zu einer lediglich *gesetzten* Grundordnung wird von Waldenfels im englischen Empirismus verortet: „Ich denke dabei mit zurückhaltender Vorsicht an bestimmte Entwicklungen, die an der Schwelle der Neuzeit mit dem allmählichen Zerfall kosmischer und feudal-gesellschaftlicher Ordnungen in Gang kamen und in philosophischen Autoren wie Hobbes und Hume ihren besonders deutlichen Ausdruck finden.“<sup>35</sup> Nun sei der Begriff der Moderne alles andere als eindeutig und werde von den verschiedensten Theoretikern auf verschiedenste Weise charakterisiert.<sup>36</sup> Waldenfels charakterisiert die Moderne in Anschluss an Hans Blumenberg über einen einsetzenden „Ordnungsschwund“, der in der Bewegung von der ‚Gesamtordnung‘ zur ‚Grundordnung‘ zu fassen sei.<sup>37</sup> Die klassische Gesamtordnung sei an die Vorstellung des Kosmos gebunden, die sich dadurch auszeichne, „daß sie dem Menschen (a) vorgegeben, (b) allumfassend, daß sie (c) mehr oder weniger fest umgrenzt und (d) in ihren Grundzügen repetitiv ist.“<sup>38</sup> Dieser Ordnungstyp, mit seiner spezifischen Umgangsform mit dem Fremden oder Anderen, sei für lange Zeit selbstverständlich gewesen: „Was die Griechen Kosmos nannten, verkörpert nicht eine Ordnung unter möglichen anderen Ordnungen, es verkörpert die Ordnung schlechthin.“<sup>39</sup> Diese Ordnung besitze ‚horizontale Geflechte‘ und ‚vertikale Hierarchien‘ und es sei in diesem Ordnungstyp ‚relative Andersheit‘, aber kein Fremdes als außerordentliches denkbar: „Einfach gesagt: der Kosmos ist eine Ordnung ohne Außen, in der es nur Binnengrenzen gibt.“<sup>40</sup> Dies beruhe aber auf einer ‚uneingestandenen Voraussetzung‘, die darin bestehe, dass „der Ort, an dem sich das Ganze als Ganzes zeigt und ausspricht, selbst innerhalb des Ganzen gedacht wird.“<sup>41</sup> Auch für das christliche Mittelalter gelte dieser Ordnungstyp, erst mit der Neuzeit werde er problematisch und müsse problematisiert werden.

---

<sup>34</sup> vgl.: Waldenfels, Bernhard: Topologie des Fremden. A.a.O.: S. 10.

<sup>35</sup> Waldenfels, Bernhard: Ordnung im Zwielficht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 98-99.

<sup>36</sup> Seit den 1990er Jahren hat sich in Deutschland zudem eine breite und hitzige Diskussion um die so genannte Postmoderne entfacht. Waldenfels steht vielen dieser historischen Sortierungen kritisch gegenüber, da sie danach befragt werden müssten, von woher diese Sortierung begründet ist.

<sup>37</sup> Diese grundlegende Entwicklung habe keine einheitliche Richtung und es seien auch rückläufige Bewegungen auszumachen. (Waldenfels, Bernhard: Verfremdungen der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge. In (Hg.): Kulturwissenschaftliches Institut im Wissenszentrum. Göttingen: Wallenstein Verlag 2001, S. 11)

<sup>38</sup> Waldenfels, Bernhard: Der Stachel des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 18.

<sup>39</sup> Waldenfels, Bernhard: Verfremdungen der Moderne. A.a.O.: S. 12.

<sup>40</sup> ebd.: S. 13

<sup>41</sup> ebd.: S. 13

Mit dem Projekt der Moderne in der Neuzeit verringere sich die klassische, allumfassende Gesamtordnung zu einer Grundordnung, wobei sich die Grundordnung lediglich auf „allgemeinverbindliche Gesetze beschränkt“<sup>42</sup>, die das Zusammenleben zu regeln versuchen. Die Tendenz der Moderne, dem Fremden einen Platz einzuräumen, werde durch „*moderne Kompromisse*“, wie Waldenfels formuliert, abgeschwächt und im Zaum gehalten: „Man kann keineswegs behaupten, daß die Moderne mit den Konsequenzen einer Ordnungsbegrenzung ernst gemacht hätte. Bis heute neigt sie zu Kompromissen, und die Kontamination von Selbst und Selbem, von Anderem und Fremden spielt dabei keine unwesentliche Rolle.“<sup>43</sup> Im Essayband „*Verfremdung der Moderne*“ taucht dieser Gedanke in einer anderen Formulierung erneut auf: „Es könnte sein, daß das, was wir Neuzeit oder Moderne nennen, von Anfang an auf einen unhaltbaren Kompromiß hinausläuft. Vielleicht hat man versucht, den neuen Wein einer mächtig erwachenden Subjektivität und einer von Kontingenz gezeichneten Vernunft in die alten Schläuche einer allumfassenden Welt-, Lebens- und Geschichtsordnung zu leiten. Dies wäre ein vergebliches Unterfangen. Das so genannte Projekt der Moderne muß scheitern, solange es darauf abzielt, mit dem Eigenen zu beginnen und beim Ganzen zu enden; auch der bloße Durchgang durch das Fremde ändert daran wenig.“<sup>44</sup> Im Projekt der Moderne stehe das *Ganze* oder *All* auf dem Spiel und zudem werde der Status des Menschen im (nicht mehr voraussetzbaren) Kosmos problematisch und befragbar. „Die Selbstverkenning einer Kosmostheorie, der sich selbst dem Schauspieler zurechnet, daß er betrachtet, wird durchbrochen, und die vorgegebene Ordnung erweist sich als Ereignis einer Ordnungsstiftung. Dabei sind zwei zentrale Aspekte maßgebend: die Entdeckung eines Selbst, das ›Ich‹ sagt, bevor es als ›Subjekt‹ tituiert wird, und das in seiner Selbstbezüglichkeit das Beziehungsgefüge des Ganzen sprengt, und dazu die Entdeckung einer radikalen Kontingenz, die nicht nur die offenen Spielräume einer Ordnung nutzt, sondern die Ordnung selbst antastet.“<sup>45</sup> In diesem Zusammenhang zitiert Waldenfels mehrfach an zentraler Stelle Nietzsche, so dass dieser Autor als paradigmatisch für die Formulierung des Problems angesehen werden kann: „Es scheint mir wichtig, daß man *das All*, die Einheit los wird [...]. Man muß das All zersplittern; den Respekt vor dem All verlernen.“<sup>46</sup> Diese beiden Aspekte, die Freisetzung *des modernen Subjekts*, das seinen Platz im Kosmos erst suchen muss und nicht mehr als Statthalter der Vernunft bereits einen Platz zugewiesen bekommen hat, und *der Verlust des Ganzen* werden von Waldenfels als das ‚*Doppelmotiv*‘ bezeichnet, welches das Projekt der Moderne charakterisiert.

---

<sup>42</sup> ebd.: S. 11.

<sup>43</sup> Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. A.a.O.: S. 21

<sup>44</sup> Waldenfels, Bernhard: *Verfremdungen der Moderne*. A.a.O.: S. 7

<sup>45</sup> Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. A.a.O.: S. 19

<sup>46</sup> Nietzsche, Friedrich: KSA 12, S. 317. Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Verfremdungen der Moderne*. A.a.O.: S. 19 und ders.: Grundfiguren einer Phänomenologie des Fremden. A.a.O.: S. 21

### ***Das Fremde als „Zugänglichkeit des original Unzugänglichen“***

Aufgrund der soeben referierten Überlegungen zur historischen Entwicklung verschiedener Ordnungstypen und dem damit einhergehenden Auftreten des Fremden als Außerordentliches in der Geschichte wird die Herausforderung durch das Fremde benennbar, auf die Waldenfels in seiner „Phänomenologie des Fremden“ mit dem zentralen Begriff der *Fremderfahrung* reagiert. Fremderfahrung hat nach Waldenfels im Anschluss an die Theorie von Husserl einen präzisen Modus, der allerdings nur paradox – als „Zugänglichkeit des Unzugänglichen“<sup>47</sup> – benennbar ist. Das Fremde sei weder direkt verstehbar noch völlig unverständlich, sondern es zeige sich, indem es sich entziehe, indem die Konfrontation mit dem Fremden ein Loch in die eigene Weltinterpretation reiße. Das Fremde zeige sich in der Erfahrung dort, wo das Verstehen an seine Grenzen stoße, wo die Sprache aus dem Tritt gerate. Es sei nur passiv erfahrbar und nicht herstellbar. Es sei nicht das, worauf wir intentional zielen, sondern das, was einer Handlung vorausgehe. Das *Fremde* widerfahre einem – ein Widerfahrnis –, stelle sich in den Weg, zeige Wirkung und verletze womöglich. Nur durch seine Wirkung sei es *indirekt* erfahrbar.<sup>48</sup> „Die Erfahrung des Fremden impliziert ein Fremdwerden der eigenen Erfahrung, da diese im Zusammenstoß mit dem Fremden ihre Selbstverständlichkeit einbüßt. Die Erfahrung der ‚Fremdwelt‘ zeigt mir, dass die ‚Eigenwelt‘ auch eine andere sein kann, und die Begegnung mit dem Fremden oder einer Fremdgruppe stößt mich darauf, dass ich oder die Eigengruppe auch andere Möglichkeiten hätte.“<sup>49</sup> Das Fremdwerden des Eigenen in der Fremderfahrung bezieht sich auf eine konstitutive Fremdheit des Eigenen.<sup>50</sup> Bei Husserl, auf den sich Waldenfels immer wieder bezieht, wird das Fremde vor allem über die leibliche Erfahrung hergeleitet. Bei Waldenfels ist das Fremde aber auch im Sprachgeschehen zu verorten. Das Fremde sei das, *worauf wir antworten*. Jeder Antwort gehe die Erfahrung des „Angesprochen-Seins“ durch eine andere Person, eine Situation, ein Ereignis voraus, die in ihrem Anspruch die Forderung nach Antwort impliziere. Dem Wort „Anspruch“ liegen zwei Wortbedeutungen zugrunde: einerseits als ‚von jemandem angesprochen werden‘ und andererseits als ‚Anspruch, den man an jemanden erhebe‘. Ein Anderer werde zum Fremden, wenn ein Anspruch erhoben werde. „Angebote, die aus bloßen Möglichkeiten bestehen, kann sich der Antwortende zueigen machen. Die Differenz von Eigenem und Fremdem wäre eine vorläufige. Mehr als vorläufig ist sie dagegen, wenn das

---

<sup>47</sup> Vgl.: „In dieser Art gewählbarer Zugänglichkeit des original Unzugänglichen gründet der Charakter des seienden ‚Fremden‘. Was je original präsentierbar und ausweisbar ist, das bin ich selbst bzw. gehört zu mir selbst als Eigenes. Was dadurch in jener fundierten Weise einer primordial unerfüllbaren Erfahrung, einer nicht original selbstgebenden, aber Indiziertes konsequent bewährenden, erfahren ist, ist ‚Fremdes‘.“ Husserl, Edmund: *Cartesianische Meditationen*. Ströker, Elisabeth (Hg.): Hamburg: Meiner 1994, S. 117

<sup>48</sup> Entgegen einer konstruktivistischen Fremdheitsvorstellung wird das Fremde bei Waldenfels nicht von Eigenem konstruiert.

<sup>49</sup> Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. A.a.O.: S. 43

<sup>50</sup> Bereits hier zeigt sich, dass die Erfahrung des Fremden bei Waldenfels nicht nur als Konfrontation mit einem außerpsychischen Fremden verstanden werden kann, sondern dass es, wie vor allem die Psychoanalyse gezeigt hat, auch eine Fremdheit in der (vermeintlich) eigenen Erfahrung gibt, die sich als Unheimliches manifestiert.

Fremde nicht bloß als Angebot auftritt, sondern zugleich als Anspruch laut wird<sup>51</sup>. Bei der Fokussierung auf die *Antwortlichkeit der Rede* bleibe offen, worauf diese zu reagieren habe. „Zur minimalen Bestimmung der Antwort, welcher Art sie auch sein mag, gehört es, dass sie sich als Antwort, als Gegenäußerung, auf etwas bezieht, was nicht ihr selbst zugehört und entstammt.“<sup>52</sup> Die Antwort lebe aufgrund des Bezugs auf ein „Vorgegebenes“. „Ein Antworten, das aus dem Anhören kommt, beginnt außerhalb seiner selbst, und zwar derart, dass dieses Außen zum Antworten gehört.“<sup>53</sup> Die Beziehung von Frage und Antwort sei durch einen Hiatus gekennzeichnet, der ein direktes und unmittelbares Reagieren unmöglich mache.<sup>54</sup> Die Antwort sei nicht bloß eine Form des Sprechens, sondern sie sei in jeden Sprechakt mit gegenwärtig: „Wenn anzunehmen ist, was von den verschiedenen Sprach-, Gesprächs- und Verstehenstheorien behauptet wird, dass nämlich jede Äußerung bereits als Äußerung auf eine implizit aufgeworfene Frage antwortet, so folgt daraus, dass jedes sprachliche Eingehen auf einen Anspruch, der sich in einer sprachlichen Äußerung kundtut, eine Art von Antwort bedeutet.“<sup>55</sup> Insofern kann man von der „Antwortlichkeit“ jeder Rede sprechen. „Anderes ist nicht zu erwarten, da der Anspruch, ohne den das Antworten leer liefe, kein Erstes ist, von dem wir ausgehen, und kein Letztes, auf das wir zugehen können, sondern vielmehr ein Draußen, das alle Fragekreise sprengt und in dessen Bahn wir bereits stehen, wenn wir nach ihm fragen. Der Anspruch, auf den wir antworten, lässt sich lediglich umkreisen und in seinen Wirkungen fassen, als hätten wir einen Brief zu beantworten, dessen Absender fehlt“<sup>56</sup>.

Für eine zeitgenössische Bildungsprozessstheorie, die die ‚modernen Kompromisse‘ im Projekt der Moderne und das ‚Doppelmotiv‘, das im Brüchigwerden der Ordnung und des Subjekts besteht, in seiner Radikalität ernst nimmt, ergeben sich Herausforderungen für mögliche Artikulationsfigur von Bildungsprozessen. Das Subjekt als Grundlage oder Zugrundegelegtes des Bildungsprozesses kann nicht mehr unproblematisch vorausgesetzt werden. Nimmt man zudem die Tatsache ernst, dass sich Ordnungen aufgrund einer Ordnungsstiftung ergeben, wird die Frage nach der Kontingenz einer Ordnungssetzung und deren Gewalt deutlich. Aber diese kontingente Setzung eröffnet auch Möglichkeiten, da das Fremde erst durch diesen Ordnungstyp denk- und artikulierbar wird oder in Waldenfels Worten, „dass sie aufbaut und abbaut, dass sie ausgrenzt, indem sie eingrenzt, ausschließt, indem sie aus-

---

<sup>51</sup> Waldenfels, Bernhard: Antwortregister. A.a.O.: S. 238

<sup>52</sup> ebd.: S. 226

<sup>53</sup> ebd.: S. 251.

<sup>54</sup> So sei die Antwort auf eine rhetorische Frage nicht als Antwort im hier benutzten Sinne zu verstehen, da das Worauf der Antwort in diesem Fragetyp bereits beantwortet sei.

<sup>55</sup> ebd.: S. 321

<sup>56</sup> ebd.: S. 319

wählt<sup>57</sup>. Erproben wir diese Theoriefiguren exemplarisch an einer zentralen Bildungstheorie, um ihre Möglichkeiten zu erproben.

---

<sup>57</sup> Waldenfels, Bernhard: Ordnung im Zwielficht. A.a.O.: S. 173

## Verschiedenheit der Köpfe – Humboldts Bildungsgedanke

Die Bildungstheorie Wilhelm von Humboldts kann im deutschsprachigen Raum wohl als maßgebender und wichtigster Beitrag zu dieser Theorietradition gesehen werden. Dazu trägt bei, dass Humboldt nicht nur relevante bildungstheoretische Schriften geschrieben hat, sondern auch, dass er als Praktiker die universitäre und schulische Bildung in einer kurzen, aber entscheidenden Phase von 1809 bis 1810 als „Direktor der Sektion für Kultus und Unterricht im Ministerium des Inneren“ zentrale Reformen des Bildungssystems mitbestimmt hat. Humboldt darf als der Autor gelten, der durch seine Schul- und Universitätsreformen, aber auch durch seine Schriften als die zentrale Figur von Bildung im deutschsprachigen Raum angesehen wird.

Zum Bildungsbegriff von Humboldt liegen eine ganze Reihe hervorragender Arbeiten vor. Der Bezug auf Humboldt in dieser Arbeit versucht nicht, einen originären Beitrag zur Humboldtphilologie zu leisten, sondern er hat vor allem theoriestrategische Gründe. Im Mittelpunkt steht die Frage, ob oder wie in der Bildungstheorie Humboldts die Herausforderung durch das Fremde, Andere oder Dritte figuriert wird. Dabei ist zunächst eine begriffliche Analyse notwendig, die sich vor allem an der Sekundärliteratur orientiert. Die Herangehensweise ist von den Herausgebern des Historischen Wörterbuchs der Philosophie inspiriert, die Begriffsgeschichte als Problemgeschichte auffassen. „B.[egriffsgeschichte] ist in der Weise integraler Bestandteil der Philosophie selbst, daß diese vernünftiges Begreifen und wissenschaftliche Erkenntnis der gesellschaftlich-geschichtlichen und natürlichen Welt und Wirklichkeit in einer allgemeinen und umfassenden Theorie nur dann erfolgreich zu leisten imstande ist, wenn der jeweilige Begriffsgebrauch der verwendeten Begriffe in seiner geschichtlichen Wirksamkeit aufgearbeitet und der Begriff dadurch in eindeutig geklärten Bedeutungszusammenhängen systematisierbar wird.“<sup>58</sup> Diese Herangehensweise stellt in Rechnung, dass der Begriff der Bildung nicht nur über seinen Inhalt zu begründen ist, sondern seine Anrufung „gesellschaftliche Wirksamkeit“ entfaltet hat, mit deren Hypothek wir bis heute leben. Im Folgenden wird daher die Bildungstheorie von Humboldt in der Spiegelung bei Benner und Koller vor dem Hintergrund der Theoriefiguren der „modernen Kompromisse“ und des *Doppelmotivs* im *Projekt der Moderne* von Waldenfels zu überprüfen sein, die ich im vorherigen Kapitel der vorliegenden Arbeit entwickelt habe.

Die wohl prägnanteste Formulierung des humboldtschen Bildungsbegriffs findet sich in dem Text *Ideen zu einem Versuch, die Gänze der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen*. „Der wahre Zweck des Menschen [...] ist die höchste und proportionirlichste Bildung seiner Kräfte

---

<sup>58</sup> Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel, Schabe & Co. 1971, Band A-C, S. 788.

zu einem Ganzen.“<sup>59</sup> In dem Zitat ist eine Spannung enthalten, auf die Koller aufmerksam gemacht hat: Wie verhält sich die *höchste* zur *proportionirlichsten* Bildung der Kräfte? Sind beide Tendenzen als Gegenpole zu sehen, die sich wechselseitig ausschließen?

Hinter diesen Fragen verbirgt sich ein Problem, das sich in der Gegenüberstellung von zwei Humboldtreakonstruktionen deutlich zeigen wird. Dietrich Benner lobt Humboldt als *Vertreter neuzeitlicher Bildungstheorie*. „Es ist die Fragestellung neuzeitlicher Bildungstheorie, welche die Bestimmung des Menschen nicht unmittelbar den empirisch-historisch vorgegebenen Merkmalen menschlicher Existenz entlehnt und auch einfach theoretisch-spekulativ antizipiert, sondern als Aufgabe einer fortschreitenden Verständigung über die individuelle und gesellschaftliche Arbeit an der Bestimmung des Menschen begreift.“<sup>60</sup> Darin liegt nach Benner die Bedeutung von Humboldt für die zeitgenössische Bildungstheorie.

Folgt man der Rekonstruktion von Benner, dann lässt sich die ursprüngliche Einsicht Humboldts mit derjenigen von Fichte vergleichen. Fichtes Einsicht fasst Benner in Bezug auf die Rekonstruktion von Henrich wie folgt zusammen: „Ursprünglich nennt Henrich Fichtes Einsicht in die Unhintergebarkeit und Unableitbarkeit des Selbstbewusstseins, welche in ihrem tiefsten Kern darauf verweist, dass das Ich sich seiner selbst niemals reflexiv vollständig vergewissern kann, sondern in allem Wissen und Nicht-Wissen um sich stets als Ich voraussetzen muss. Als vorausgesetztes Ich ist es immer zugleich Subjekt und Gegenstand des Um-sich-Wissens, also nicht reflexiv erzeugtes, sondern ursprünglich tätiges Ich.“<sup>61</sup> Nach der Rekonstruktion von Henrichs finde diese ursprüngliche Einsicht bei Fichte immer neue Formulierungen und führe letztlich zu einem infiniten Regress. Dem setzt Benner die *ursprüngliche Einsicht von Humboldt* entgegen, der zwar über weite Strecke der Argumentation von Fichte folge, aber doch wichtige Veränderungen vornehme, da nicht das Verhältnis von Ich und Nicht-Ich, sondern die Wechselwirkungen von Ich und Welt bei Humboldt zentral seien. „Humboldts ursprüngliche Einsicht ist diejenige in die prinzipielle Unhaltbarkeit jedweder teleologischen Bestimmung des Menschen, sowohl einer solchen, die die Bildung von Weltinhalte her deutet, die die Bestimmung des Ich von außen festlegt, als auch einer solchen, die im ‚Ich = Ich‘, im reinen Selbstbewusstsein, Anfang und Telos des Menschen erblickt.“<sup>62</sup> Mit dieser ursprünglichen Einsicht von Humboldt sei die Herausforderung einer neuzeitlichen Bildungstheorie benannt, da Bildung nicht mehr aus überkommenen Figuren abgeleitet werden könne, so dass die durch teleologische Unbestimmtheit des Menschen erzeugte Vielheit als ursprüngliche Einsicht gesetzt werden müsse.

---

<sup>59</sup> Humboldt, Wilhelm von: Ideen zu einem Versuch, die Gänze der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen. In: Werke in fünf Bänden Bd. 1. Schriften zur Anthropologie und Geschichte. Hg.: Flitner, Andreas; Giel, Klaus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 64.

<sup>60</sup> Benner, Dietrich: Wilhelm von Humboldts Bildungstheorie. Eine problemgeschichtliche Studie zum Begründungszusammenhang neuzeitlicher Bildungsreformen. Weinheim und München: Juventa Verlag 2003, S. 14.

<sup>61</sup> ebd.: S. 31

<sup>62</sup> ebd.: S. 33

Genau an diesem Problem des Verhältnisses von Vielheit und Einheit bei Humboldt setzt die Rekonstruktion von Hans-Christoph Koller ein, die er in „Bildung und Widerstreit“<sup>63</sup> entfaltet hat, weswegen die Arbeit als Komplementärtext zu Benners Text gelesen werden kann. Die Frage nach dem Verhältnis von Vielheit und Einheit wird bei Koller vor dem Hintergrund der Philosophie Lyotards ausgetragen, der Humboldt als Vertreter einer „spekulativen Erzählung“ bezeichnet. Hintergrund der Humboldt-Rekonstruktion von Koller ist, inwieweit ein Widerstreit verschiedener Diskursformen im Sinne Lyotards in der Bildungstheorie von Humboldt einen Platz findet.

In seiner Arbeit „Bildung und Widerstreit“ hat Christoph Koller versucht, die Überlegungen von Lyotard auf die Bildungstheorie zu übertragen. Koller gliedert die Schriften von Humboldt anhand von vier Themenfeldern: Bildungstheorie, Anthropologie, Geschlechtstheorie und Sprachtheorie. Zumindest bei den ersten drei Themen kommt Koller zu einer ähnlichen Argumentationsfigur: Zunächst kann er zeigen, dass der Ausgangspunkt von Humboldt immer die „Vielheit der Kräfte“, die „Unterschiedlichkeit der Geschlechter“, die „Verschiedenheit der Individuen“ – oder Köpfe –, wie Humboldt sich ausdrückt, ist. In einer ersten Betrachtung erscheint es so, als ob die Erfahrung von Verschiedenheit oder Fremdheiten am Anfang des humboldtschen Bildungsdenkens steht. Aber diese Verschiedenheit wird nach Koller in den ersten drei Themenfeldern von Humboldt letztlich als in einer Einheit gründend gedacht, die den Raum für einen Widerstreit tendenziell verschließt.<sup>64</sup> Die Bewertung von Humboldt vor dem Hintergrund der Theorie von Lyotard bleibe somit zwiespältig, da Erfahrungen des Fremden zwar am Anfang der Bildungsherausforderung stehen könnten, aber diese am Ende doch ins Allgemeine zu überführen versucht würden.

Zunächst scheinen die Rekonstruktionen von Koller und Benner zu einem anderen Ergebnis zu kommen. Benner lobt die Reflexion des neuzeitlichen Subjektverständnisses von Humboldt, die in der *teleologischen Unbestimmtheit von Bildung* angesiedelt sei, was ihn für eine zeitgenössische Bildungstheorie interessant mache, wohingegen Kollers Rekonstruktion skeptischer ausfällt, da er die vereinheitlichenden Tendenzen der humboldtschen Theorie – vor allem der Anthropologie – herausstreicht. Bezieht man die Überlegungen von Waldenfels zur *Ambivalenz im Projekt der Moderne*, die ich oben skizziert habe, auf die beiden Rekonstruktionen, spiegeln sich darin sowohl Benners als auch Kollers Rekonstruktion. Mit Benner ist die ursprüngliche Einsicht von Humboldt so zu fassen, dass keine Legitimationsfigur für Bildungsprozesse vorausgesetzt werden kann, wofür beispielhaft die Rede von *widerstrebenden Kräften* bei Humboldt steht. Das *vermeintlich* Fremde wäre somit an den Anfang der neuzeitlichen Bildungsherausforderung gesetzt. Aber gleichzeitig lässt sich mit Koller auch festhalten, dass die „Vielheit der Kräfte“ von Humboldt, zumindest über weite Strecken, doch

---

<sup>63</sup> Koller, Hans-Christoph: *Bildung und Widerstreit*. Zur Struktur biographischer Bildungsprozesse in der (Post-)Moderne. München: Fink 1999.

<sup>64</sup> Koller weist darauf hin, dass Humboldt das Problem der Vielheit letztlich nicht loswerden kann und es bis zum Ende seiner Argumentationen mitschleifen muss.

zur „proportionirlichsten“ Einheit der Kräfte geformt werden soll und damit das Fremde als Fremdes bereits aufgehoben ist, da es in der Einheit gründend gedacht wird.

Mit Waldenfels kann man nun davon ausgehen, dass die *Unterschiedlichkeit in der Bewertung* von Koller und Benner nicht in Kategorien richtiger oder falscher Interpretation zu fassen ist, sondern dem *ambivalenten Verhältnis der Moderne zum Fremden* entspricht, bei der die Herausforderung durch das vermeintlich Fremde an den Anfang gesetzt wird oder gesetzt werden muss und trotzdem versucht wird, es am Ende wieder abzuschütteln, indem das Fremde im Allgemeinen aufgehoben wird. Humboldt wäre demnach ein exemplarischer Vertreter des Projekts der Moderne, das sich durch ein weispältiges Verhältnis zum Fremden auszeichnet.

Laut Koller gibt es ein Themenfeld, in dem die Vielheit von Humboldt anders figuriert: die Sprachphilosophie von Humboldt. In diesem Feld deutet sich nach Koller die Möglichkeit an, die Vielheit anders zu denken. „Damit eröffnet Humboldt bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts jene ‚radikale‘ Sprachkritik, die Foucault zufolge mit dem diskursiven Bruch um 1800 zwar ermöglicht, aber erst ein knappes Jahrhundert später durch Nietzsche und Saussure wirklich realisiert hat.“<sup>65</sup> Diese Sprachtheorie sei radikal, da sie eine von ihrer unmittelbaren Bindung an die Repräsentationsfigur losgelöste Reflexion über die Sprache ermögliche. Erst mit Nietzsches Radikalität zerbreche der Kosmos, der für Humboldt Koller zufolge noch eine unbefragte Voraussetzung war, die im Hintergrund der humboldtschen Lebenswelt abgedunkelt bleibt.

Interessanterweise wird dieser Hinweis von Koller bildungstheoretisch nicht mehr ausgemünzt. Dies soll in einer ersten tastenden Bewegung im folgenden Kapitel hinter Zuhilfenahme der Schriften von Kokemohr geschehen.

---

<sup>65</sup> Koller, Hans-Christoph: *Bildung und Widerstreit. Zur Struktur biographischer Bildungsprozesse in der (Post-)Moderne*. München: Fink 1999.

### **Permanente Selbstüberschreitung – Nietzsche**

Friedrich Nietzsche – Philosoph, Schriftsteller, Philologe – hat nicht nur eine radikale Kritik seiner Zeit formuliert, letztlich steht bei ihm die Philosophie als Ganzes auf dem Prüfstand. Seine teilweise polemische bis aggressive Argumentationsweise wendet sich gegen Sokrates und die Ideenlehre des Platonismus, gegen die christliche Heilslehre, den Empirismus und letztlich gegen die idealistische Philosophie, wie sie von Kant und Hegel formuliert wurde. Dabei kritisiert er jede organologische oder teleologische Fixierung, die dem sich bildenden Subjekt eine Seinsgewissheit vorgaukelt. Dieses führt ihn zu einer ‚Dynamisierung des Selbstbegriffs‘, der sich nur im ‚permanenten Selbstaufbruch‘ fassen lässt. Kein Wunder also, dass Nietzsche in der Bildungstheorie als Wunde auftritt, die weiterhin Schmerzen verursacht, schließlich hat er in den Diskurs um die Einheit oder Ganzheit des Subjekts einen Spalt geschlagen, der nicht mehr abgedichtet werden kann. Besonders in Frankreich wurde diesem „Meister des Verdachts“ nach dem Zweiten Weltkrieg und im Kontext des sogenannten Poststrukturalismus besondere Aufmerksamkeit geschenkt<sup>66</sup>, im pädagogischen Diskurs in Deutschland ist Nietzsche hingegen immer noch eine Randerscheinung geblieben.<sup>67</sup>

Die Thematisierung der Bildungsphilosophie von Nietzsche in diesem Kapitel verfolgt vor allem ein Ziel. Die Problematik, wie sich Bildungsprozesse angesichts fehlender transzendierender Maßstäbe qualifizieren lassen, findet sich in seinen Schriften deutlich formuliert. Nietzsches Texte fokussieren somit ein Problem der Gegenwart, so dass sich die Rekonstruktion der Begriffsgeschichte als Problemgeschichte des Bildungsdenkens auffassen lässt.

Nietzsche, der schwierige Denker, den man nicht recht der Philosophie oder der Poesie zurechnen kann, stand am Anfang der Entwicklung einer eigenständigen Bildungstheorie von Kokemohr. Die von Nietzsche gestellte Herausforderung, Bildung angesichts eines Ordnungsschwundes zu denken, wird von Kokemohr aufgenommen und produktiv gewendet.

Im Folgenden werde ich zunächst zentrale Motive der Dissertationsschrift von Kokemohr aus dem Jahre 1973, „Zukunft als Bildungsproblem“, rekonstruieren und mich dann auf den Text von Tobias Klass und Rainer Kokemohr aus dem Jahre 1998 beziehen, der mehr als zwanzig Jahre später anhand von Nietzsches Zarathustra dessen Bildungsbegriff erneut thematisiert.

Das Scharnier, das die Rekonstruktion der beiden Texte verbindet, ist die Frage nach der *Intersubjektivität des Selbstentwurfs*, an dem der frühe Nietzsche, Kokemohr zufolge, scheitert und der in der Lektüre des Zarathustras ‚als Suche nach Gefährten‘ erneut thematisiert

---

<sup>66</sup> Werner Hamacher (Hg.): Nietzsche aus Frankreich. Essays von Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault, Pierre Klossowski, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy und Bernard Pautrat. Philo Verlagsgesellschaft, Berlin 2003.

<sup>67</sup> Vgl. den Sammelband: Nietzsche in der Pädagogik. (Hrsg.) Niemeyer, Drerup, Oelkers, v. Pogrell. Weinheim: Beltz. 1998.

wird. Die Artikulationsfigur von Bildung bei Kokemohr reflektiert das kontingente Moment jedweden Bildungsprozesses, da Bildung – und hier folgt Kokemohr Nietzsche – keine teleologische Abstützung mehr finden könne. Zudem wird durch die Rede von *Artikulationsfiguren* der Bildungsbegriff in den Plural gesetzt, der die verschiedensten Ausprägungen haben kann. Biografische Erzählungen „gewöhnlicher“ Menschen, aber auch die im Film gezeigten und erzählten Transformationsprozesse können so als eine eigene Theorieform verstanden werden, in den je verschiedene Figuren eines Welt- und Selbstverhältnisses figuriert und möglicherweise transformiert werden.<sup>68</sup>

### **„Bildung“ versus Bildung**

Die Rekonstruktion des Bildungsbegriffs des jungen Nietzsche beginnt Kokemohr mit der Unterscheidung von Bildung und „Bildung“.<sup>69</sup> Den Gebrauch der Anführungszeichen wähle Nietzsche gezielt, er habe einen „terminologischen Sinn“.<sup>70</sup> Bildung ohne Anführungszeichen bezeichne die echte oder wahre Bildung; „Bildung“ in Anführungsstrichen kennzeichne hingegen den konventionellen Gebrauch des Wortes, gegen den Nietzsche polemisiere.<sup>71</sup> Beide Begriffe von Bildung seien vermittels des Begriffs der Kritik aufeinander bezogen, wobei Kritik ein negatives und ein positives Moment enthalte.<sup>72</sup> Die (wahre) Bildung könne lediglich aus der ‚Kritik‘ der „Bildung“ entwickelt werden: „„Bildung“ faßt die kulturellen Erscheinungen zusammen, auf die er mit seiner Bildungsreflexion reagiert.“<sup>73</sup> Wie ist nun der negative Begriff von „Bildung“ zu verstehen, gegen den Nietzsche sich absetzt? Kokemohr streicht die Metapher des „Dienens“ von Nietzsche für diese Vorstellung von „Bildung“ heraus. „Bildung“ sei lediglich die „Dienerin der Lebensnot“<sup>74</sup>. Da sie aber in ihrer Dienerschaft nicht erkannt

---

<sup>68</sup> Im Hintergrund meiner Rekonstruktion der Texte von Kokemohr und Klass/Kokemohr steht die Frage, wie die kokemohrsche Formulierung, die Bildung als „Transformation grundlegender Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses“ beschreibt, genauer bestimmt werden kann. Dieser Bildungsbegriff ist zunächst intuitiv verständlich, was einerseits den Vorteil bietet, dass man schnell mit der empirischen Analyse von Bildungsprozessen einsetzen kann, andererseits dazu verführt, die theoretischen Implikationen dieses Begriffs zu vernachlässigen. Durch den Rückgriff auf den frühen Text von Kokemohr verspreche ich mir, diese Formulierung begrifflich zu schärfen. Zwei methodologische Probleme müssen beachtet werden. Der frühe Text von Kokemohr ist eine minutiöse Rekonstruktion der Bildungstheorie des jungen Nietzsche, der aber nicht immer erkennen lässt, welche Aspekte Kokemohr lediglich referiert und welche er (zum Teil wesentlich später) aufgreift, um diese in seiner Analyse konkreter biografischer Erzählungen weiterzuentwickeln. Ich werde die analysierten Texte vor dem Hintergrund der späteren Formulierung von Bildung aus dem Jahre 2007 bei Kokemohr lesen. Durch dieses Verfahren handle ich mir das Problem ein, dass Theoriefiguren nachträglich an einen Text herangetragen werden können, der diese noch nicht enthält. Dieses Verfahren steht in der Gefahr, entweder im Alten immer schon das Neue oder im Neuen immer schon das Alte zu entdecken.

<sup>69</sup> Vgl. Kokemohr, Rainer: *Zukunft als Bildungsproblem. Die Bildungsreflexion des jungen Nietzsche*. Ratingen: A. Henn Verlag 1973. Die Unterscheidung von Bildung und „Bildung“ macht sich Kokemohr zunutze, um seiner Dissertation eine Struktur zu geben, diese zu gliedern. Das Kapitel A ist überschrieben: „Nietzsches Kritik der historischen Bildung“. Den Hauptteil – nach der Unterscheidung zwischen Bildung und „Bildung“ und der „Begrifflichen Grundlegung der Kritik“ – bildet der längere Abschnitt: „Die Kritik der historischen Bildung“. In diesem wird die Überschrift A fast wörtlich wiederholt, was das besondere Gewicht dieses Kapitels herausstreicht. Das Kapitel B „Wahre Bildung als antizipatorisch – kritische Selbstverwirklichung“ thematisiert die positiven Aspekte von Bildung. In meiner Rekonstruktion werde ich mich ausschließlich auf dieses Kapitel beziehen, um es auf Kokemohrs Bildungsprozessstheorie zu beziehen.

<sup>70</sup> Kokemohr, Rainer: *Zukunft als Bildungsproblem. Die Bildungsreflexion des jungen Nietzsche*. A.a.O.: S. 11.

<sup>71</sup> ebd.: S. 11-12

<sup>72</sup> ebd.: S. 11 und ebd.: S. 91

<sup>73</sup> ebd.: S. 11

<sup>74</sup> ebd.: S. 12

werde, könne sie mit Bildung verwechselt werden: „Bildung‘ ist jenes Verhalten, das behauptet, wahrhaft gebildet zu sein, nach Nietzsches Urteil aber nur die Indienstnahme des intellektuellen Vermögens um der Befriedigung der Lebensnot und des Erwerbsstrebens willens ist.“<sup>75</sup> Entgegen der (vermeintlichen) „Bildung“ zur Befriedigung in der Lebensnot werde die (wahre) Bildung „um ihrer selbst willen“ betrieben. Das Problem bei der Unterscheidung der beiden Begriffe von Bildung sei, dass die „Bildung“ dem Egoismus entgegenkomme. Deshalb genügt es nach Nietzsche nicht, die beiden Begriffe terminologisch zu trennen. Die Unterscheidung von Form und „Form“, Letztere wieder in Anführungsstrichen, zieht Kokemohr heran, um „Bildung“ kritisieren zu können. Form stehe für „Erscheinung“, wohingegen „Form“ für den „Schein“ stehe.<sup>76</sup> Die Kritik von Nietzsche an der „Form“ wird von Kokemohr wie folgt zusammenfasst: „Aber der ‚moderne Mensch‘, wie der ‚Gebildete‘ hier genannt wird, rekurriert nach Nietzsche auf ‚Formen‘, die er, statt sie als notwendigen Gestaltungsprozeß zu begreifen, der Konvention entnimmt, so als könne sich das Individuum ‚beliebig‘ jeder ‚Form‘ bedienen.“<sup>77</sup> Das Bildungsproblem bestehe darin, dass in der Konvention die Identität von Form und Individuum aufgegeben werde: „In der Rückwirkung des Äußerlichbleibens der ‚Form‘ auf die Individualität des Menschen liegt das Bildungsproblem.“<sup>78</sup> Diese äußerliche „Form“, die Nietzsche auch als ‚Maske‘ bezeichnet, könne auch als Konvention verstanden werden. Die Konvention werde aber von den Bildungsphilistern nicht als Konvention erkannt, da sie kein Bedürfnis hätte, sich selbst zu erkennen. Nietzsche benennt die Vorstellung der Bildungsphilister als ‚Wahn‘, der beinhalte, dass die Bildung „etwas Ganzes und Fertiges“<sup>79</sup> sei, und zudem nehme man um sich herum nur „das gleichförmige Gepräge seiner Selbst“<sup>80</sup> war. Zusammenfassend lassen sich nach Kokemohr zwei Kritikpunkte an der „Bildung“ benennen. „Bildung“ sei für die Bildungsphilister notwendig, da sie weder zum Widerstand gegen die Konventionalität des Daseins fähig seien noch sich die Präformierung ihres Lebens eingestehen könnten.

Die Verwendung von „Bildung“ als Konvention führe zu einem Kreislauf: „Wenn der Mensch ausschließlich auf den ‚Maßstab‘ der ‚Bildungs‘-Konvention rekurriert, verfällt er dem methodischen Kreislauf, innerhalb dessen sein Handeln die eigenen Voraussetzungen immer nur wiederholen und fixieren kann.“<sup>81</sup> Dieser Kreislauf werde umso unüberwindbarer, je mehr sich der Mensch mit „Bildung“ identifiziere: „Indem ‚Bildung‘ Selbstkritik verhindert, löst sie das an sich geschichtliche Leben in geschichtslose Perpetuierung einmal gegebener Kon-

---

<sup>75</sup> ebd.: S. 12

<sup>76</sup> Der Formbegriff werde von Nietzsche, so Kokemohr, im aristotelischen Sinne verwendet als: „notwendige Gestaltung des sich als sie aussagenden Selbst.“ (Kokemohr, Rainer: Zukunft als Bildungsproblem. Die Bildungsrreflexion des jungen Nietzsche. A.a.O.: S. 13).

<sup>77</sup> ebd.: S. 13

<sup>78</sup> ebd.: S. 13

<sup>79</sup> ebd.: S. 14

<sup>80</sup> ebd.: S. 14

<sup>81</sup> ebd.: S. 15

vention auf.“<sup>82</sup> Und genau hier setze die Bedeutung des Bildungsbegriffs von Nietzsche an, weswegen „Zukunft als Bildungsproblem“ verstanden werden könne, wie Kokemohr im Titel seiner Arbeit ankündigt: „Zukunft als das Zukünftige, kategorial Neue, wird zum Problem. Vor dieser Lage erklärt Nietzsche die wahre Bildung zur ‚meditatio generis futuri‘, deren Zweck er in der ‚Vorbereitung des werdenden und kommenden‘ sieht. Wo die ‚Bildung‘ Zukunft als geschichtliche Veränderung ausblendet, muß eine als ‚Bildungs‘-Kritik vollzogene Selbstkritik jene Freiheit herstellen, aus der der Mensch Zukunft leisten kann.“<sup>83</sup>

### ***Bildung als permanente Selbstüberschreitung angesichts fehlender transzendierender Maßstäbe***

Eine Erweiterung der eben skizzierten ‚Bildungs‘-Kritik nimmt Nietzsche, so Kokemohr, vor, indem er die Kritik mit dem Begriff der „Struktur des Lebens“<sup>84</sup> in Beziehung setzt. Die Struktur des Lebens besage, „daß das Selbst des Menschen nur in der dauernden Neuformulierung seiner selbst, d. h. als permanentes Fortschreiten über sich selbst hinaus sich verwirklichen kann“<sup>85</sup>. Dabei werde die „Struktur des Lebens“ wieder, wie schon die ‚Kritik‘, formal definiert als „*permanentes Fortschreiten über sich selbst hinaus*“. Mit der radikalen Kritik, die nach Nietzsche alle Lebensvorgänge befragen soll, dränge sich ein Problem auf: Worin lässt sich das Ziel von Bildung, verstanden als Selbstverwirklichung, bestimmen, wenn sie nicht aus der Konvention entnommen werden kann? Nietzsche sei hier eindeutig: „Sie kann den Sinn der Selbstverwirklichung nicht aus dem vorgegebenen herleiten.“<sup>86</sup> Jeder Bezug in einer radikalen Kritik auf einen „den Lebenshorizont transzendierenden Maßstab, nach dem sie Lebensvorgänge beurteilen könnte“<sup>87</sup>, werde verworfen. Die Kraft, die gewohnten Lebensformen zu verlassen, werde bei Nietzsche alleinig aus deren Kritik gewonnen.<sup>88</sup> Die radikale Kritik habe nach Nietzsche die Struktur der Zeit: „Kritik ist die Struktur des aus emanzipatorischem Willen lebenden Subjekts in der Zeit; sie ist die Struktur seiner Geschichtlichkeit.“<sup>89</sup> Während der ‚Objektivismus der historischen Bildung‘ diese Zeitstruktur von Bildung zu umgehen suche, sei Nietzsche nach Kokemohr genötigt, das Subjekt so zu definieren, dass es einerseits über sich selbst hinausgehen könne, andererseits die Kontinuität seiner Herkunft wahre. Dies geschieht nach Kokemohr, indem er den Begriff des *Selbst dynamisiere*. Beide Motiv zusammenfassend formuliert Kokemohr: „Aus der Negation jedes objektiven Sinns und der Dynamisierung des Selbstbegriffs ergibt sich die methodische Figur der Bildungsreflexion. Sie lässt sich als Antizipation ex negativo beschreiben, Antizipation,

---

<sup>82</sup> ebd.: S. 15

<sup>83</sup> ebd.: S. 15

<sup>84</sup> ebd.: S. 91

<sup>85</sup> ebd.: S. 91

<sup>86</sup> ebd.: S. 91

<sup>87</sup> ebd.: S. 91

<sup>88</sup> Dies würde aber auch bedeuten, dass jede normative Setzung eines Bildungsideals scheitern muss, da sie einen transzendierenden Maßstab voraussetzt, vor dem der Bildungsprozess beurteilt werden muss.

<sup>89</sup> ebd.: S. 92

insofern sie formal über das jeweils Gegebene hinausgreift, ex negativo, insofern sie das, woraufhin sie sich formuliert, inhaltlich nur als Negation des Bestehenden aussagen kann.<sup>90</sup> Die Aspekte des Fehlens eines „*transzendierenden Maßstabs*“ – und der damit einhergehenden formalen Definition von Bildung – und der Dynamisierung des Selbstbegriffs lassen sich demnach aufeinander beziehen. Nur dadurch, dass ein letzter Bezug auf einen Maßstab fehle, könne das Subjekt ex negativo über sich hinausgreifen und sein Selbst immer wieder neu erfinden.

### ***Erste und zweite Natur***

Die Dynamisierung des Selbst spanne sich zwischen den Polen Konvention und Intuition auf, wobei der Begriff der Konvention alle Elemente zusammenfasse, die den Lebensbegriff zum Stillstand brächten. Die Intuition sei demgegenüber die ‚Kraft‘, die die Veränderung der konventionalisierten Gesellschaft ermögliche. Die den Fortschritt hervorbringende Kraft situiert Nietzsche, anders als in der Aufklärung, in der Intuition. Der vernünftige Mensch sei der schwache Mensch, wie Nietzsche betont. Zukunft werde weder kraft logischer Deduktion noch empirischer Analyse der Gegenwart erschlossen, sondern im Durcheinanderwirbeln von Metaphern<sup>91</sup>: „Sie ist Produkt des schöpferischen Menschen. Die Intuition vollzieht ihre geschichtliche Wirkung, indem sie ‚mit schöpferischem Behagen‘ Metaphern durcheinander wirbelt.“<sup>92</sup> Fünf Dimensionen des Begriffs der Intuition bei Nietzsche arbeitet Kokemohr heraus: Die Intuition sei Ausdruck der Lebensstärke. Sie ist nicht unmittelbare Anschauung von Ideen, derart, dass sie im Sinne einer creatio ex nihilo Neues schafft.<sup>93</sup> Sie enthalte alogisch kombinatorische Momente, setze Lebensmöglichkeiten frei und gehe somit hinter die objektivistische Faktizität geschichtlicher Tradition zurück. Dabei schaffe sich der intuitive Mensch selbst als Initiator seiner Existenz.

Die Intuition könne leicht mit subjektiver Willkür verwechselt werden, weswegen Nietzsche ein Motiv entwickelt habe, das den Vorwurf der Willkür abwehre: *das ‚Motiv der zweiten Natur‘*. Unter ‚Natur‘ sei kein naturgegebenener, unveränderlicher Charakter zu verstehen, vielmehr betone der Begriff gerade die Veränderbarkeit des Menschen. Die erste Natur definiere Nietzsche wie folgt: „Sie [die Natur, TS] bezeichnet die völlige Identifikation des Menschen mit seiner Herkunft; sie ist sein Wesen.“<sup>94</sup> Die Rede von der zweiten Natur sei eine „*contradictio in adjectio*“, die die zeitliche Dialektik des Subjekts von Herkunft und Zukünftigkeit be-

---

<sup>90</sup> ebd.: S. 92

<sup>91</sup> Unter Metapher kann nach Nietzsche die ‚konventionellen Fixierungen intellektueller, der Lebenserhaltung dienender Einstellungen‘ verstanden werden (ebd.: S. 97).

<sup>92</sup> ebd.: S. 97

<sup>93</sup> Um den zweiten Aspekt zu präzisieren, bezieht sich Kokemohr auf Nietzsches Reflexion von Heraklit: „Dort definiert er Heraklits philosophischen Grundsatz vom ewigen Werden als Intuition.“ Im Zitat von Nietzsche sagt dieser, dass Heraklit zunächst „der Zweiheit ganz diverser Welten“ widersprochen habe. Dann macht er eine weitere Kühnheit: „er leugnet überhaupt das Sein“ (ebd.: S. 97).

<sup>94</sup> ebd.: S. 103

zeichne. „Sie bezeichnet die Geschichtlichkeit des Menschen, die ihn bestimmt, sich aus seiner Herkunft über sich selbst hinaus zu steigern und seine Identität nur in dauerhafter Selbstüberwindung verwirklichen und bewahren zu können.“<sup>95</sup> Das Motiv der zweiten Natur entwickle Nietzsche am Beispiel des Sprachvermögens. Das Verhältnis von Subjekt und Sprache sei nicht dualistisch, vielmehr werde hierin die Unterscheidung von Inhalt und Form überwunden: „Nietzsche sieht, daß Sprache Subjekt und Welt zur Einheit vermittelt und zugleich Grund ihrer Entgegensetzung ist.“<sup>96</sup> Diese Rede von der Sprache erscheine zunächst paradox: Einerseits vermittele Sprache die Einheit von Subjekt und Welt, andererseits sei die Sprache der Grund für deren Entgegensetzung. Dieses Paradox lasse sich aber »lösen«, wenn man die ‚Dynamisierung des Subjekts‘ voraussetzt, die aus dem Spiel von Verwirbelung der Konvention und erneuter Konventionsbildung besteht. „Die Figur, nach der die erste Natur irgendwann einmal eine zweite Natur war und jede zweite Natur zu einer ersten Natur wird, bezeichnet den der Lebensstruktur entsprechenden Bildungsprozess.“<sup>97</sup> Insofern ist die Selbstüberwindung kein rein psychisches Geschehen. „Der Impetus der Selbstüberwindung liegt im Subjekt, aber so, daß der als Selbstüberwindung sich realisierende Selbstwille in der Einheit von Subjektivität und Objektivität begründet ist“<sup>98</sup> Dabei sei für den Schopenhauer-Schüler Nietzsche die Gleichursprünglichkeit von Subjekt und Objekt selbstverständliche Voraussetzung.<sup>99</sup>

### ***Bildung nach dem Modell der Kunst***

Geht man von der Gleichursprünglichkeit von Subjekt und Objekt aus, liegt die Bezugnahme auf Kunst nahe, da im ästhetischen Weltentwurf des Subjekts beide Pole gleichzeitig gebildet werden. Der Bildungsprozess werde dementsprechend bei Nietzsche aus der komplementären Gegenläufigkeit von Vollbringen und Erleben von Größe gedacht, die auch das Verhältnis von Kunstschaffenden und Kunstrezeption präge. Kokemohr begründet wie folgt, wieso der Bildungsbegriff bei Nietzsche aus dem Begriff der Kunst heraus interpretiert wird: „Daß Nietzsche den Bildungsbegriff am Begriff der Kunst interpretiert, hat nichts mit einem bürgerlichen Ideal der Wohlgebildetheit zu tun, sondern den Sinn, daß Selbst und Welt identische Schemata sind, Welt also immer nur der objektive Ausdruck der sie konstituierenden Ich-Origo ist [...]“<sup>100</sup>. Angesichts eines Weltverhältnisses, das nach dem Modell der Kunstrezeption und Produktion entworfen sei, den er auf die Unterscheidung zwischen Konvention und Intuition beziehe, entwickle Nietzsche einen ‚immanenten Wahrheitsbegriff‘.<sup>101</sup> „Da ihr Kon-

---

<sup>95</sup> ebd.: S. 103

<sup>96</sup> ebd.: S. 101

<sup>97</sup> ebd.: S. 102

<sup>98</sup> ebd.: S. 103

<sup>99</sup> ebd.: S. 103

<sup>100</sup> ebd.: S. 94

<sup>101</sup> Auch hier unterscheidet er wieder zwischen Wahrheit und „Wahrheit“ in Anführungsstrichen.

ventionalität vergessen und sie zur moralisch funktionierenden Basis der Gesellschaft geworden sei, unterscheide der an die ‚Wahrheit‘ gebundene Mensch im Blick auf sie zwischen Wahrheit und Lüge.“<sup>102</sup> Nietzsche entwirft einen Wahrheitsbegriff, der dieser Unterscheidung entgegenstehe und der nicht mehr verneint werden könne. Der Wahrheitsbegriff werde in seiner Beziehung zur „Negation als Prinzip geschichtlicher Veränderung“ und zur Kunst hin interpretiert. Der „tragische Wahrheitsbegriff“ sei an der Kunst orientiert: „Es ist die Wahrheit der Kunst, den Schein als Schein zu schaffen und in seinem Scheinsein zu vergegenwärtigen. ‚Schein‘ sei im ontologischen Begriff die Aussage, die den Möglichkeitscharakter des Daseins bewahrt. Kokemohr verweist auf die Formel von Nietzsche, nach der ‚alle Weltkonstruktionen Anthropomorphismen sind‘.“<sup>103</sup> „Dieser Gedanke wird verständlich, wenn man ihn vor Nietzsches Überzeugung sieht, daß Erkenntnis ein anthropomorphisierender Prozeß ist und Dasein durch die ‚adstringierende Kraft‘, die Vereinfachung zum Typischen ‚deutsam und bedeutsam‘ wird“.<sup>104</sup> Der wahrhafte Mensch nehme diese Herausforderung an: „Er ‚selbst ist sich das erste Opfer, das er bringt‘, er selbst bekämpft in sich, als rückständige Stufe, was seiner Erkenntnis des Daseins entgegensteht. Die Einheit von Selbsterkenntnis und Daseinserkenntnis mache die Selbst-Welt-Dialektik aus.“<sup>105</sup>

### ***Überwindung von Subjektivismus und Objektivismus im höheren Selbst***

Die Orientierung von Bildung am Modell der Kunst könne zu Problemen führen, wenn die Seite des Subjektivismus einseitig betont werde. Der Begriff der „gesetzgebenden Größe“ soll laut Nietzsche den Gegensatz von Subjektivismus und Objektivismus überwinden.<sup>106</sup> Bei der „sukzessiven Ausarbeitung des Begriffs des Selbst“ ginge Nietzsche auf den Begriff der ‚gesetzgebenden Größe‘ ein“.<sup>107</sup> Um das Problem des Selbst zu lösen, beziehe sich Nietzsche auf die ‚Dialektik des Selbst‘, die in einer Spannung zwischen subjektiven und objektiven Momenten bestehe, auf die Spannung zwischen Freiheit und Notwendigkeit zu beziehen sei.<sup>108</sup> Dabei fordere er einen Widerstand gegen das Ich, „das sich in sich beruhigen will.“<sup>109</sup>

<sup>102</sup> ebd.: S. 113

<sup>103</sup> ebd.: S. 115

<sup>104</sup> ebd.: S. 115

<sup>105</sup> ebd.: S. 116. Es folgt ein längeres Zitat, welches die zentralen Aspekte der Theorie von Nietzsche noch mal zusammenfasst: „Nietzsche gewinnt die Dialektik des Selbst im Horizont seiner ästhetischen Daseinsinterpretation. Der Begriff des Ästhetischen ist nun selbst zu präzisieren. Er wird von Nietzsche auf die im Prozeß des Schaffens konstituierte Unmittelbarkeit des Verhältnisses von Selbst und Welt, auf die Überwindung der Entzweiung im Selbst und seiner Entfremdung bezogen; er ist ‚Formen‘, die zwischen der Wirklichkeit und das das Subjekt treten, entgegengesetzt. Im Willen zur Überwindung der Entzweiung ist in Nietzsches Verbindung von Philosophie und Kunst begründet. Die Unmittelbarkeit der Wahrhaftigkeit ist eine des Schaffens. Philosophie wird als in Begriffen arbeitende Kunst gesehen.“ (ebd.: S. 116)

<sup>106</sup> ebd.: Im Kapitel „Das höhere Selbst: Identität von Freiheit und Notwendigkeit“.

<sup>107</sup> ebd.: S. 118. Dabei bezieht sich Kokemohr auf die Beziehung zwischen Stirner, v. Hartmann und O. Most.

<sup>108</sup> Nietzsche stehe in einer Nähe zu Stirner, der ebenfalls die Geschichte aus dem Selbst und nicht das Selbst aus der Geschichte ableiten wolle. Diese gebe Nietzsche die Möglichkeit, die „objektivistische Geschichtstheologie“ zu kritisieren.

<sup>109</sup> ebd.: S. 123. Um dies näher zu bestimmen, benutzt Kokemohr die Unterscheidung im Zarathustra von „frei wovon“ und „frei wozu“. „Der freie und selbstständige Geist“ müsse sich einer „schöpferischen Selbstumschränkung“ unterziehen.

Die „schwere Schuld“ der Freiheit ließe sich nur durch „große Taten abbüßen“. Nietzsche unterscheide zwischen ‚Denken‘ und ‚Charakter‘, wobei die Dimensionen durch die „eigene Form“ aufeinander bezogen werden müssen. Was besagt nun der Begriff der eigenen Form? „Sie ist nach Nietzsche nicht von vornherein vorhanden, sondern wird im Suchen ‚gefunden‘. Zugleich ist sie nichts Festes, Unveränderliches, sondern unterliegt Metamorphosen, Fortbildungen, für die das bewußte Tun des Menschen verantwortlich ist“.<sup>110</sup> Die Bedeutung von Freiheit und Notwendigkeit ließen sich wie folgt zusammenbringen: „Die Frage nach dem Verhältnis von Freiheit und Notwendigkeit als die nach der positiven Bestimmung von Freiheit ist die für die Bildung wesentliche, weil Nietzsche die positive Freiheit gegen die negative der ‚Bildung‘ mobilisieren muß.“<sup>111</sup> Das formale Kriterium der Bildung lasse sich genauer bestimmen, indem man es auf das Motiv der zweiten Natur beziehe. Das Selbst dürfe sich nicht in der „höheren Verfassung“ beruhigen, da diese, kaum sei sie erreicht, bereits wieder zur ersten Natur werde. *Bildung sei demnach als Überwindung des je gewöhnlichen Selbst zu verstehen*: „Nietzsche begründet die Selbstidentität in der Überwindung des gewöhnlichen und im Streben nach dem höheren Selbst“<sup>112</sup>. Damit gewinnt er aus der Dialektik des Selbst einen „geschichtlich bestimmten Selbstbegriff“<sup>113</sup>. „Er [der Selbstbegriff, TS] schließt den permanenten Bildungsvorgang als den durchgehaltenen Willen, den eingelebten Horizont zu transzendieren, zu überwinden, ein.“<sup>114</sup>

### ***Das Scheitern des Bildungsbegriffs bei Nietzsche angesichts der Intersubjektivität***

Kernpunkt der Kritik von Kokemohr an Nietzsche ist, dass die formal behauptete Gleichursprünglichkeit von Subjekt und Objekt letztlich doch in ein monistisches Prinzip zurückfällt. Nietzsche entfalte nach Kokemohr den Begriff der Bildung anhand des Gegensatzes von „höherem Selbst“ und „gewöhnlicher Verfassung“. Der von Schopenhauer übernommene Gedanke des „höheren Selbst“ zeige deutlich, dass dieses nicht personalisiert werden könne. Vielmehr sei das „höhere Selbst“ das „Prinzip der Selbstverwirklichung“<sup>115</sup>. „Das Dasein der ‚Tierheit‘, aus der wir ‚für gewöhnlich‘ nicht herauskommen, ist ‚sinnlos‘, während die Erlösung in der ‚metaphysischen Bedeutsamkeit‘ besteht. Der Gegensatz von Tierheit und Erlösung zum höheren Selbst ist der von ‚metaphysischer Bewußtlosigkeit‘ und Selbstbewußtsein.“<sup>116</sup> Dieser Gegensatz verweise erneut auf den Gegensatz von Konvention und Intuition. Die Existenzformen, in denen der Mensch erlöst werden solle, seien aber nur negativ formuliert.

---

<sup>110</sup> ebd.: S. 124

<sup>111</sup> ebd.: S. 125

<sup>112</sup> ebd.: S. 127

<sup>113</sup> ebd.: S. 127

<sup>114</sup> ebd.: S. 127

<sup>115</sup> ebd.: S. 127

<sup>116</sup> ebd.: S. 129. Dabei wird die gewöhnliche Verfassung in die Nähe des Tiers gerückt.

Die formale Bestimmung wird für Kokemohr zum Problem der Bildungstheorie von Nietzsche: „Darin liegt ihre Schwäche und Gefahr. Weil inhaltliche Bestimmungen ausbleiben, wird Kultur und ihre Bildung aus dem einen formalen Prinzip heraus monistisch verstanden.“<sup>117</sup> Dies ergebe, dass die „Bildungs“-Kritik nicht in konkrete Bildungsstrukturen übersetzt werde und die historisch-gesellschaftliche Situation außer Acht bleibe. So bleibe das Manko, dass Nietzsche die „beiseitigen Pole des Vakuums, Wissenschaft und Leben, aus dem objektivistischen Verhältnis in das subjektivistische umwertet, ohne sie zu vermitteln“<sup>118</sup>. So entstehe das Problem<sup>119</sup>, dass das Subjekt die echten Bedürfnisse geltend mache, „aber ohne die Möglichkeit, ihre Echtheit intersubjektiv zu vermitteln.“<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> ebd.: S. 130

<sup>118</sup> ebd.: S. 132

<sup>119</sup> Aber die Kritik ist nicht einheitlich, wie Kokemohr im darauf folgenden Kapitel: „Selbstwille und Selbsterkenntnis“ zu zeigen versucht. So deuten sich nach Kokemohr in ersten Kapitel der dritten Unzeitgemäßen Alternativen an, wie man den Übergang zwischen der „objektiven Geschichtslosigkeit der historischen Bildung und dem Subjektivismus der enthusiastisch begründeten Bildung“ überwinden könnte.

<sup>120</sup> ebd.: S. 133

**„Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“**

Der Text mit dem ungewöhnlich langen Titel „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“ – Bildungstheoretische Reflexionen im Anschluss an Nietzsches *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*<sup>121</sup> von Tobias Klass und Rainer Kokemohr – ist einerseits eine beeindruckende Reise durch die zarathustrasche Landschaft, deren Berge und Täler, Schluchten und Abgründe und zu deren Bewohnern, Heiligen und Wahrsagern, Adler und Schlange, andererseits eine ambitionierte bildungstheoretische Analyse, die zudem Gewichtiges ankündigt. Auf lediglich einer Seite werden die platonische Ideenlehre, die ihr Paradigma in Gestalt des Höhlengleichnisses gefunden hat, die christliche Lehre mit ihrer Idee der Gottesebenbildlichkeit und letztlich die Moderne mit ihrem Ego-Alter-Denken und der Vorstellung eines weltumspannenden Ganzen unter Bezugnahme auf den Zarathustra kritisiert. Damit legen die Autoren einen eindrucksvollen Parcours durch die Bildungsphilosophie vor, dem wir nun folgen werden.

In den letzten Sätzen des Artikels taucht die Kritik an gängigen bildungstheoretischen Begründungsfiguren erneut auf. Da ihr als Endpunkt einer langen Reise eine besondere Bedeutung zukommt, werde ich das Zitat ungekürzt wiedergeben:

„Nietzsches *Zarathustra* denkt Bildung jedoch nicht mehr in Bezug auf ein wie immer formuliertes Ganzes. So verstanden wäre seine Bildungskritik radikal und weiterhin aktuell. Sie artikuliert die notwendige Frage nach der Ontologie von Welt- und Selbstverhältnissen, die in ethisch-politisch engagierten Bildungstheorien immer schon als gelöst vorausgesetzt werden. Aber der Preis dieser Radikalität ist auch deutlich: Ein ethisch-politischer Referenzrahmen ist nicht mehr zu formulieren, vor und in dem Bildungsprozesse sich zu bewähren hätten. Nietzsche stellt seine Leser in ein klares Entweder-Oder: entweder in die Gewalt der Referenzlosigkeit oder in die Gewalt unbefragbarer Referenzen.“<sup>122</sup>

Letztlich stellen Klass und Kokemohr mit der pointierten Setzung der Entweder-Oder-Frage an den Schluss ihres Textes auch den Leser vor eine Wahl, der er sich nicht nicht entziehen kann. Der Text der beiden Autoren scheint der ersten Alternative – der Referenzlosigkeit jedweden Bildungsprozesses – nahezustehen und bezieht daraus seine bildungstheoretische Sprengkraft, da hiermit ein Großteil bildungstheoretischer Argumentationsfiguren, wie Nietzsche formuliert hat, „auf Eis“ gelegt wird. Mit dieser Frage ist der große bildungstheore-

---

<sup>121</sup> Klass, Tobias; Kokemohr, Rainer: „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“ – Bildungstheoretische Reflexionen im Anschluß an Nietzsches *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. In: Niemeyer, Drerup, Oelkers, v. Porell. (Hg.): *Nietzsche in der Pädagogik. Beiträge zur Rezeption und Interpretation*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1998.

<sup>122</sup> Klass, Tobias; Kokemohr, Rainer: „*Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können*.“ A.a.O.: S. 322.

tische Rahmen gespannt, in dem sich die genaue Lektüre von Nietzsches Zarathustra ein-  
spinnt. Diese Lektüre hat ihren Ausgangspunkt in einer *Grundfigur*, die nach Klass und Ko-  
kemohr das ‚Motiv-Netz‘ des ganzen Zarathustra bestimmt: der Aufbruch aus der „solipsisti-  
schen Selbstverspiegelung“<sup>123</sup> von Zarathustra durch die Bezugnahme auf das Andere,  
Fremde, den Dritten oder mit Nietzsches Wort formuliert, auf „Gefährten“. Damit wird Bildung  
mit Zarathustra als „permanente Selbstreinszenierung von Zukünftigkei-  
ten im Aufeinandertreffen von Welt-Selbst-Artikulationen“<sup>124</sup> neu denk- und formulierbar.

Entgegen einer Vielzahl von Interpretationsansätzen des Zarathustra stellen die beiden Auto-  
ren nicht die zentralen philosophischen Motive des ‚Übermenschen‘ und der ‚ewigen Wieder-  
kehr‘, die Nietzsche in seinem Text einführt und thematisiert, in das Zentrum ihrer Lektüre,  
sondern legen den Schwerpunkt auf „die im Text vorgestellte Narration und deren Bewegung  
und Entwicklung“<sup>125</sup>. Dabei gehen sie von einer „Grundfigur“ aus, die ich im Folgenden näher  
betrachten werde, die mir paradigmatisch für die Rede von Bildung als „Transformation  
grundlegender Figuren eines Welt- und Selbstverhältnisses“ zu stehen scheint: „Noch bevor  
von irgendeiner Doktrin die Rede ist, wird der Hauptprotagonist eingeführt als einer, der eine  
lange, entscheidende Zeit seines Lebens in solipsistischer Selbstverspiegelung gelebt hat,  
eine Zeit, wird nachdrücklich gesagt, die er ohne Bruch genoß.“<sup>126</sup> Im Alter von 40 Jahren sei  
er seiner ‚Weisheit überdrüssig‘ geworden und suche nun ‚Hände‘, die sich ausstrecken und  
an die er verschenken und austeilen könne.<sup>127</sup> Die Grundmelodie, die das Motiv-Netz des  
Zarathustra bis zum Ende strukturieren werde, sei damit angedeutet: „eine nicht ruhigzustel-  
lende Grundmelodie strukturiert und rhythmisiert im Moment der Ruhe und des Aufbruchs,  
der Selbstgenügsamkeit und des Verlangens nach Vergabe an andere“<sup>128</sup>, die Erzählung. Im  
Spiel von ‚Selbstgenügsamkeit‘ und ‚Vergabe‘ liegt demnach die Grundmelodie – und ver-  
mutlich auch die Bildungsproblematik – von Zarathustra. Die Reden von Zarathustra interpre-  
tieren die Autoren nun so, dass er ‚aufbrechen‘ – man beachte die Polysemie – und sich  
‚verschenken‘, sich ‚vergeben‘ wolle und zu diesem Zweck die Rede wähle. Das Verlangen,  
sich zu verschenken, könne er nicht in der Einsamkeit mit seinen Tieren erlangen, da es ein  
Verlangen „nach dem anderen, einem Außer-sich“<sup>129</sup> sei. Aber je mehr Zarathustra rede,  
umso mehr entwickle er sich zu einem Verächter der Rede. Trotzdem könne er nicht aufhö-  
ren zu reden, da er der Stille und des Schweigens unfähig sei. Er rede weiter und weiter, da  
er seine Worte suche, „an dessen Aussprache er ‚zerbrechen‘ soll, um endlich wenigstens

---

<sup>123</sup> Klass, Tobias; Kokemohr, Rainer: „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“ A.a.O.: S. 285.

<sup>124</sup> ebd.: S. 308.

<sup>125</sup> ebd.: S. 285

<sup>126</sup> ebd.: S. 285

<sup>127</sup> Was er austeilen und verschenken wolle, bleibe dabei unbestimmt.

<sup>128</sup> ebd.: S. 286

<sup>129</sup> ebd.: S. 286

sich zu überwinden“<sup>130</sup>. Die Worte, die er suche, seien von einer anderen Natur als diejenigen, die er bis dato benutzt habe: „Es ist ein Wort, das ein Sprechen, ‚ohne Stimme‘ von ihm fordert, ein Wort der Stille, ein unaussprechliches Wort“<sup>131</sup>. Das permanente Reden habe paradoxerweise die Funktion, „sein Schweigen, ‚nicht durch schweigen‘ zu verraten“<sup>132</sup>. Und selbst als er dieses Wort gefunden habe und daran den Tieren zufolge zerbrochen sei, rede er danach trotzdem weiter, da die „Sehnsucht nach Rede, wie wir wissen, ‚unstillbar‘ ist“.<sup>133</sup> Wie lässt sich nun Nietzsches Suche nach ‚Gefährten‘ und ‚Mitschaffenden‘, an die er sich verschenken und vergeben kann, verstehen, wenn man sie bildungstheoretisch betrachtet? Klass und Kokemohr gehen von einem grundlegenden Dilemma in der Ansprache von Zarathustra aus, das sich in dem Satz „die mir folgen, weil sie sich selber folgen wollen – und dorthin, wo ich will“<sup>134</sup> zeige.<sup>135</sup> Dieses Dilemma lasse sich wie folgt beschreiben: „Zarathustra will an solche (sich) verschenken, die nicht bloß ‚Herde‘ sind, sondern etwas Eigenes haben, *anders* sind als Zarathustra, ihm eine Differenz und Widerstand bieten können, aus deren Fremdheit heraus er sich selber überschreiten kann.“<sup>136</sup> Ein Schritt *nach oben* oder *über* sich *hinaus* sei ohne andere oder Dritte nicht möglich. Trotzdem dürften es nicht beliebige ‚andere‘ sein, sondern sie müssten in ihrer „Andersheit zugleich sich als seinesgleichen entpuppen.“<sup>137</sup> Die Suche nach anderen, an die er sich in der Rede verschenken könne, vollziehe sich in verschiedenen Phasen, die sich an deren Benennung ablesen lasse: „Volk“, „Jünger“ und „Freunde“. Aber Klass und Kokemohr stellen ernüchtert fest: „dem wirklich Anderen ist Zarathustra, der manische Verschenker, auf seiner Reise nicht gewachsen.“<sup>138</sup> Das Dilemma der Bezugnahme auf den anderen bleibe bei aller internen Differenz im Verlauf des Textes erhalten, sodass die Autoren zum Schluss des dritten Buches feststellen müssen, dass die erhoffte ‚Selbstüberschreitung‘ nicht stattgefunden habe, sondern dass Zarathustra es lediglich zu einer ‚Selbst-Verschiebung an seiner Seele‘ gebracht habe: „Statt dem ‚Fernsten‘ ein Wegbereiter zu sein, finden wir Zarathustra, den Philosophen des ‚Übermenschen‘, am Ende dieses dritten Buches angelangt am Punkt des ‚letzten Menschen‘, als wäre er Oedipus.“<sup>139</sup> Würde der Zarathustra mit dem dritten Buch enden, wäre das Resümee niederschmetternd, da er weiterhin in der „Isolation unendlicher Selbstverspiegelung“<sup>140</sup> gefangen bliebe: „Der Schritt über sich hinaus, das ‚Zerbrechen‘ am eigenen Wort, wie es die Tiere

<sup>130</sup> ebd.: S. 287

<sup>131</sup> ebd.: S. 287

<sup>132</sup> ebd.: S. 287

<sup>133</sup> ebd.: S. 288

<sup>134</sup> Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra .... In: Colli, Giorgio / Montinari,azzino (Hg.), Kritische Studienausgabe. Bd. 4 München: dtv/de Gruyter 2. Aufl. 1999, S. 25.

<sup>135</sup> Klass, Tobias; Kokemohr, Rainer: „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“ A.a.O.: S. 288

<sup>136</sup> ebd.: S. 288-289

<sup>137</sup> ebd.: S. 289. Hierin scheint das fundamentale Dilemma der Bezugnahme auf den ‚anderen‘ oder das Fremde aufzuscheinen, welches den weiteren Gang des Zarathustras und dessen Verfolgung von Klass und Kokemohr prägt.

<sup>138</sup> ebd.: S. 289

<sup>139</sup> ebd.: S. 290-291

<sup>140</sup> ebd.: S. 291

behaupten: es hat nicht stattgefunden.“<sup>141</sup> Das Bild des Eingeschlossenseins im „Ring des Ewigen-Desselben“, in der „Isolation unendlicher Selbstverspiegelung“ und dem stets folgenlosen Versuch des Aufbruchs aus dieser Isolation wird von den Autoren als „ewige Wiederkunft“ gefasst.

Im vierten Buch scheint sich zunächst an dieser ‚Grundfigur‘ des Welt- und Selbstverhältnisses von Zarathustra nicht viel verändert zu haben, aber in der Räumlichkeit deutete sich dann doch ein Durchqueren der Grenze zwischen Eigenem und Fremden an;<sup>142</sup> „statt zu den anderen hinzugehen, will er diese zu sich, in seine Höhle ziehen“<sup>143</sup>, und dies bedeute durchaus ein Risiko, da er sich damit seines ‚Refugiums beraube‘. Auch finde er nun Gefährten, die zwar nicht exakt die seinen, welche er suche, die ihm aber zu ‚kauen‘ gäben: „An deren Worten will ich nun lange kauen gleich als an guten Körnern; klein soll mein Zahn sie mahlen und malmen, bis sie mir als Milch in die Seele fließen.“<sup>144</sup> Damit erfüllten sie die Forderung an seine Gefährten, ‚lebendig‘ zu sein. Stille<sup>145</sup> werde, entgegen der vorherigen Situation, die Zarathustra gelähmt habe, zumindest für eine Nacht mit den ‚letzten Menschen‘ ein ‚kollektives Erlebnis‘. Auch das Verlangen nach ewiger Wiederkehr, das in den ersten drei Büchern als Abkehr von anderen gedacht werde, verändere sich: Am Ende des vierten Buches „wird das Verlangen nach Ewigkeit vorgestellt als eine Auflösung bisher tragender Unterschiede und Selbstentwürfe, was nun zu einer Intensivierung der Zarathustra umtreibenden Widersprüche führt.“<sup>146</sup> Der Ring der Wiederkehr sei nun „Produkt einer nächtlichen Lust, die wirklich ‚alles‘ wiederhaben will, kein Extrem und keinen Widerspruch auslöst, auch, wenn es auf Kosten der eigenen Beherrschbarkeit und Autonomie gehen sollte.“<sup>147</sup> Dies sei ein „tragischer Akt“, in dessen Erlebnis die Widersprüchlichkeit in gesteigerter Form erlebt werde.

### **Bildungstheoretische Reflexionen**

Die Figuration des Zarathustra-Textes schaffe immer wieder Situationen, in denen der Leser sich angesprochen fühlen müsse, um „sich selbst als Adressaten des Gesagten zu verorten.“<sup>148</sup> Damit verweigere der Text den ruhigen Ton und die beruhigende Distanz „wissenschaftlicher“ Abhandlungen und erhebe einen performativen Anspruch, auf den der Leser zu reagieren habe. Der Leser werde quasi selbst zum ‚Bruder im Kriege‘, der sich der verbalen Fußtritte erwehren müsse. Dabei werde er „von der immensen Bandbreite rhetorischer Stra-

---

<sup>141</sup> ebd.: S. 291

<sup>142</sup> ebd.: S. 292

<sup>143</sup> ebd.: S. 292

<sup>144</sup> Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. A.a.O.: S. 327.

<sup>145</sup> Diese Verschiebung werde auch in den zwei Arten der „Einsamkeit“ – „Einsamkeit“ und „Verlassenheit“ deutlich. ‚Verlassenheit‘ sei dabei der Zustand jenes „In-Sich-selbst-eingeschlossen-Sein“, das schrecklich sei und vor dem Zarathustra fliehe. Einsamkeit bedeute hingegen ein gelungenes „Bei sich sein“. Vgl. Klass, Tobias; Koke-mohr, Rainer: „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“. A.a.O.: S. 294.

<sup>146</sup> ebd.: S. 296

<sup>147</sup> ebd.: S. 297

<sup>148</sup> ebd.: S. 300

tegien, mit denen fast alle Texte Nietzsches über das Gefängnis des eigenen Selbstverweisungszirkels hinauszugreifen vermögen“,<sup>149</sup> erfasst. Aufgrund dieser Eigenschaft der Zarathustra-Figuration gehen die Autoren Klass und Kokemohr davon aus, dass Nietzsche der „Menschheit“ mit seinem *Buch für Alle und Keinen* ein Geschenk gemacht habe. Die Frage sei, ob man dieses annehme oder nicht und (wenn ja) wie man es annehmen könne, schließlich seien die Texte von Nietzsche „Dynamitvorräte“.

Wie die beiden Autoren das ‚Geschenk‘ annehmen, beantworten sie in gewisser Hinsicht, indem sie den Zarathustra als ein – wenngleich gefährliches – Geschenk für die Bildungstheorie verstehen. Durch den Zarathustra würden gleich eine ganze Reihe zentrale Begründungsfiguren von Bildung infrage gestellt. Da werde einerseits die „platonische Bildungstradition“, die im Höhlengleichnis ihr Paradigma gefunden habe, durch die „bildungstheoretische Sensibilität vom Dynamit des Zarathustra-Textes“ affiziert und letztlich sogar aufgesprengt. Aber auch die „Gottesebenbildlichkeit“ des Menschen in der christlichen Theologie werde kritisiert. Letztlich sprengt der Zarathustra-Text die „Moderne in der Figur eines selbstreflexiven Subjekts“ auf, „das in der Dialektik eines Sich-Begreifens im widerständigen anderen – etwas als ‚Ethik intersubjektiver Kreativität im Horizont universeller Kreativität‘ – dadurch zu Begriff und Handeln kommt, daß es sein Handeln in der Perspektive des *generalisierten anderen* wie auch des eigenen zukünftigen Selbst prüft.“<sup>150</sup> Was wird von diesem Text aufgesprengt? „Das formulierbare Ganze als ethischer Referenzraum von Bildung“. Damit werde die teleologische Orientierung als auch jede Ego-Alter-Struktur aufgelöst, die „das Bildungsgedenken in der Geschichte des Abendlandes artikuliert hat.“<sup>151</sup>

Schauen wir uns die Neuformulierung der intersubjektiven Bezugnahme jenseits der dualen Ego-Alter-Struktur genauer an, die durch Gefährten herausgefordert wird, da sie als die zentrale Bildungsproblematik des Zarathustra-Weltentwurfs refiguriert werden kann. Entgegen der Lektüre im vorherigen Kapitel der vorliegenden Arbeit, die die Bildungsproblematik des Zarathustra als permanenten Selbstentwurf über sich hinaus eines triadisch gespannten Begehrens herausgearbeitet hat, wird nun die Aufmerksamkeit auf dasjenige gelenkt, *worauf die Bildungsproblematik antwortet*.

Die Eröffnung des Zarathustras – „Als Zarathustra dreißig Jahr alt war, verließ er seine Heimat und den See seiner Heimat und ging in das Gebirge. Hier genoss er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen zehn Jahr nicht müde“<sup>152</sup> – lege ein duales Schema zwischen ‚er‘ und ‚Geist‘ nahe, wobei das Bild des „sich spiegelnden Narziß“ evoziert werde,

---

<sup>149</sup> ebd.: S. 301

<sup>150</sup> ebd.: S. 302

<sup>151</sup> Nach dieser scharfen Kritik betonen Klass und Kokemohr, dass zwar die Psychoanalyse die ‚Fragilität des Ichs‘ betont habe und seine ‚Genese aus der Selbstspiegelung‘ herleite. Trotzdem bleibe der Zarathustra provokativ, da er den „Bildungsprozess über die Selbstspiegelung hinaus als permanente Selbstreinszenierung von Zukünftigkeit vorstellt, als permanentes Sich-und-die-Welt-in-Szene-Setzen eines Selbstaufbruchs sich entwerfenden Welt-Ichs.“ (ebd.: 303.)

<sup>152</sup> Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. A.a.O.: S. 11.

aus dem Zarathustra auszubrechen versuche. Dieses duale Modell werde durch die „synekdochische Repräsentanz (,Hände‘)“ zu einem triadischen Modell erweitert, wobei zu beachten sei, dass „das hinzutretende Moment der anderen [...] wiederum ein phantasmatisch gezeugtes“<sup>153</sup> sei. Das Moment der ‚anderen‘ sei bereits in die Ich-Mich-Dualität selbst eingeschrieben, sodass sich diese selbst als triadisch erweise. Dieses triadische Moment in der Ich-Mich-Dualität selbst lasse sich an allen Variationen des ‚anderen‘ zeigen, die Klass und Kokemohr im Anschluss untersuchen. Der erste ‚andere‘, den Zarathustra auf seinem Weg ins Tal trifft, ist der *heilige Einsiedler*. Dieser scheint nach dem Autorenteam einen ähnlichen Selbstbezug wie Zarathustra vor seinem Aufbruch aufzuweisen und könne somit nicht als Gefährte fungieren, der einen Einspruch gegen Zarathustras Welt- und Selbstentwurf formuliert.<sup>154</sup> Im *Volk* zu dem Zarathustra geht und unumwunden anfängt zu sprechen, kann er ebenfalls keine solchen anderen finden. In seinen Reden zum Volk lasse sich dennoch ein Sozialitätsideal erkennen, das in der „Überwindung der Gleichheit“ der Selbstvergessenheit der Menschen bestehe. Zarathustra entwerfe in der öffentlichen Szene einen triadisch gespannten Selbstaufbruch seines Begehrens, der aber durch das Fehlen eines echten Anderen scheitere: „Zwar bleibt diese Arena seiner Sozialität abstrakt. Doch ohne sie fehlte ihm das Forum seiner Wahrheitsverkündigung, seines Selbstaufbruchs. Ein rudimentäres Sozialitätsmodell ist entworfen, das im weiteren Text modifiziert wird.“<sup>155</sup> Die erste Anreicherung des Sozialitätsmodells werde im gegen den Gleichheitswillen des Volkes gestellten Bild vom Menschen als ‚Seil‘ figuriert, das zwischen ‚Tier‘ und ‚Übermensch‘ gespannt sei: „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Mensch, – ein Seil über den Abgrund. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehen.“<sup>156</sup> Die Figur eines ‚gespannten Seils‘ bezeichne den proklamierten Selbstaufbruch, dem zwar als Übermensch ein Namen gegeben werde, der aber inhaltlich unbestimmt bleibe. Diese Unbestimmtheit des Ziels deute an, dass die Spannung nicht überwunden werden könne, sondern vielmehr als eine „quasi-anthropologische Gegebenheit“<sup>157</sup> zu verstehen sei. Mit dem Bild des Seils werde auf eine „posthume Existenz“ verwiesen, „Figuren dichotomisierender Weltaufordnungen“ überwunden.<sup>158</sup> „Bisher erscheint der von Zarathustra figurierte Bildungsimpetus als ein Überwindungsimpetus, der sich aus der triadischen Struktur eines Selbstverhältnisses nährt, das sein Begehren der

<sup>153</sup> Klass, Tobias; Kokemohr, Rainer: „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.“ A.a.O.: S. 306.

<sup>154</sup> Sie diskutieren nun, ob der Heilige eher einer dualen oder einer triadischen Struktur zuzurechnen sei: „In der Beziehung zum Heiligen erweist sich eine zwar ebenfalls triadische Figur. Sie ist jedoch als eine Figur illusionärer Selbstverschließung Zarathustras Selbstaufbruch kontrapunktisch entgegengesetzt.“ (ebd.: S. 307) Nach Klass und Kokemohr ließe sich der Selbstaufbruch in eine triadische Struktur des Selbstverhältnisses nur in Bezug auf ‚tatsächliche andere‘ verwirklichen.

<sup>155</sup> ebd.: S. 308

<sup>156</sup> Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. A.a.O.: S. 16

<sup>157</sup> Klass, Tobias; Kokemohr, Rainer: „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.“ A.a.O.: S. 309.

<sup>158</sup> Dies kann als Alternative zu „Artikulationsfiguren der Bildungsgeschichte des Abendlandes“ aufgefasst werden kann, wodurch die Artikulationsfiguren des Abendlandes als „kulturanthropologische Gegebenheit“ lesbar würden.

anderen öffentlich in Szene setzt. Das permanente Sich-in-Szene-Setzen eines im Selbstaufbruch sich entwerfenden Welt-Ichs, von dem oben die Rede war, ist also an einen öffentlichen Raum gebunden, innerhalb dessen die anderen Bezugspole des Selbstaufbruchs werden.<sup>159</sup> Zarathustra kann den bildenden Selbstaufbruch nicht alleine vollziehen, sondern er ist dabei auf andere verwiesen. „Statt Ruhepol des Glaubens zu sein, solle der zarathustrasche Freund der andere sein, der kraft seiner Differenz zum Ich verhindert, daß das Gespräch in die Spannungslosigkeit einer Selbstprojektion verkommt. Er ist die Instanz, von der der Selbstüberwindungswille sich evozieren läßt.“<sup>160</sup> Damit der andere die Bildungsfunktion einnehmen könne, müsse dieser Eigenschaften aufweisen, wie sich aus der Negativfolie der vorherigen Beispiele des Heiligen und des Volks zeige. „Der Schritt der Selbstüberwindung, so war schon zu sehen, verlangt Zarathustra zufolge immer einen Dritten, ein Dritten jedoch, der als Freund bereit sei, Feind, und das heißt für Zarathustra Bruder im Kriege zu sein.“<sup>161</sup> Aus diesen Anforderungen an den anderen ergebe sich ein Problem: Zarathustras anderer sei kein realer Partner, sondern werde ‚evoziert‘.

Der Freund habe in Nietzsches Text eine besondere Bedeutung und werde in Umkehrung der christlichen Lehre als Freund-Feind bezeichnet. Die Rede vom Freund-Feind sei epistemologisch begründet: „Nur Götter also könnten zueinander ‚übertreten‘ und sich symbiotisch vereinen, ohne in Leblosigkeit zu sinken. Menschen, die Nicht-Götter, bedürften, so Zarathustra, des Feindes im Freunde, des Bruders im Kriege, um herausgefordert durch den ‚Krieg‘, durch Differenz, sich zu überwinden.“<sup>162</sup> Die Herausforderung durch den ‚Bruder im Krieg‘ könne die „Triebfeder der Selbstüberwindung sein, sofern sie nicht zur Ruhe komme“.<sup>163</sup> Die Steigerung der Freund- und Feindschaft, Steigerung der Spannung, sei der Movers und Ethos der Bewegung. Diese Auffassung vom Freund-Feind habe Auswirkungen auf den im Zarathustra figurierten Bildungsprozess „Der Gestus des Zarathustra-Textes hat seine bildungstheoretische Funktion also nicht in einer – sei es als Herrschaft, sei es als Unterwerfung – vollzogenen Lösung der Spannung. Er hat sie auch nicht im Telos einer gemeinsam geteilten Sprache, Erkenntnis und Wahrheit. [...] Der zarathustrasche Bruder im Kriege ist dem Ich ebenbürtig, aber nicht gleich.“<sup>164</sup> Das Unkonventionelle an dieser Auffassung von Freundschaft sei in einem „asymmetrischen Egalitätsbegriff“ zu sehen, „demzufolge zwei sich als gleichwertig deshalb anerkennen, weil sie sich in ihrer Verschiedenheit schätzen.“<sup>165</sup> Das Ideal der Bruder-Kriegschaft sei nicht an der wahren Erkenntnis orientiert, die sich am „epistemologischen Modell zunehmend adäquater Erkenntnis“<sup>166</sup> orientiere. Vielmehr sei

---

<sup>159</sup> ebd.: S. 309

<sup>160</sup> ebd.: S. 310

<sup>161</sup> ebd.: S. 309

<sup>162</sup> ebd.: S. 310

<sup>163</sup> ebd.: S. 310

<sup>164</sup> ebd.: S. 311

<sup>165</sup> ebd.: S. 311

<sup>166</sup> ebd.: S. 311

diese nur im Widerstreit gegeben: „Da Gott tot und wahre, gottbezeugte Seinserkenntnis unmöglich sei, können hier nur Welt- und Selbstverhältnisse als ganze mit ihren je eigenen Wertungen aufeinandertreffen.“<sup>167</sup> Die Pointe des Bildungsdenkens sei, dass es nur im „Aufeinandertreffen konkurrierender Welt-Selbst-Artikulationen“ entstehe: „Dem in sich gespannten Zarathustra-Selbst tritt der seinerseits in sich gespannte Feind-Freund entgegen, derart, daß beide Artikulationen eines je anderen Welt- und Selbstverhältnisses sind.“<sup>168</sup> Die Dynamik der Überwindung entspringe dem „Gegeneinandertreten“ artikulierter Welt- und Selbstverhältnisse, wobei dieser Widerstreit auf „keine vorausliegende und ihm entzogene Erkenntnis“<sup>169</sup> reduziert werden könne.

Klass und Kokemohr kommen dann zu einer Bestimmung des Bildungsbegriffs in Anlehnung an Nietzsches Zarathustra, der die zentralen Argumente ihrer Lektüre gebündelt zusammenfasst: „Zarathustras Bildungsproblematik des Selbstaufbruchs ist also die Problematik einer Welt- und Selbstartikulation, die sich der unabschließbaren Herausforderung durch den evozierten anderen verdankt.“<sup>170</sup> Wenn nun aber das Ich als Ort der Hervorbringung eines Gottes verstanden werde und wenn das Ich nur existiere, indem es sich zersetze, um ‚sich neu wieder zu setzen‘, „dann kann Dasein sich nur aus einem Sein nähren, das sich als Welt- und Selbstartikulation austrägt (ex-istiert), ohne je und endlich sein Selbst-Sein zu artikulieren.“<sup>171</sup> Damit werde das Sein als ‚immer auch anders denk- und artikulierbar‘ beschreibbar und Bildung immer nur als ein Weg artikulierbar, indem Bildung als ‚Tragödie permanenter Vorläuferschaft‘ verstanden werde, deren Telos unsagbar bleibe. Die Reden Zarathustras würden ihren Sinn darin erweisen, dass sie als ‚Überwindung des Artikulierbaren‘ die Rede an die ‚Grenze des Artikulierbaren‘ trieben. „Dennoch, ein Bild des von Zarathustra inszenierten Bildungsprozesses läßt sich skizzieren. Der Selbstbezug Zarathustras führt zum Überdruß, den zu überwinden er den Bruder im Kriege evoziert. In solcher Evokation manifestiert sich, daß der Mensch eingespannt ist in die Tragödie des Sagens. Qua Sprache gibt er seinem Welt- und Selbstverhältnis eine das Selbst zugleich artikulierende und in seiner Fixierung negierende Ordnung. Diese resultiert aus der Gleichsetzung des Ähnlichen. Da Gleichsetzung des Ähnlichen das Erinnern voraussetzt, ist der Zarathustra-Konzeption zufolge Erinnerung das Movens des Selbstaufbruchs. Sprachliche Repräsentation als Modus des Erinnerns bannt den Menschen in die Ordnung eines Welt- und Selbstverhältnisses, das prinzipiell hinter dem zu Sagenden zurückbleibt, in den Überdruß des Selbstbezugs führt. Der Überdruß des Selbstbezugs nötigt zur Evokation des anderen als des Bruders im Kriege, durch den herausgefordert der zarathustrasche Mensch das jeweilige Welt- und Selbstverhältnis aufbrechen und zu anderen Ordnungen verschieben kann. Fähig zum Sagenkönnen und

---

<sup>167</sup> ebd.: S. 311

<sup>168</sup> ebd.: S. 312

<sup>169</sup> ebd.: S. 312

<sup>170</sup> ebd.: S. 315

<sup>171</sup> ebd.: S. 316

gebannt in den Zirkel des Sagensmüssens zehrt er von der Referenz auf ein Sein, das, jedem artikulierten Welt- und Selbstverhältnis voraus, nur um beredetem Schweigen bezeugt werden kann.“<sup>172</sup>

### **Das Fremde im Zarathustra**

Bei aller Unterschiedlichkeit der Theoriekonzeption lassen sich Verbindungen und Überschneidungen von Nietzsches Bildungstheorie – in der Lektüre von Klass und Kokemohr – zu der Theorie der Fremderfahrung von Bernhard Waldenfels ziehen. Zwei Elemente erscheinen mir entscheidend.

Einerseits kann man Decknamen für das ‚Fremde‘ in Nietzsches Zarathustra finden, die genau als dasjenige Element angesetzt werden, welches sich der solipsistischen, narzisstischen Isolation unendlicher Selbstverspiegelung, der ewigen Eingeschlossenheit in ein selbstverschalltes, autopoetisches Ich entgegenstellt, einen Bruch oder Spalt einführt, das Fremde, Andere, Dritte heraufbeschwört, den Dualismus Zarathustras untergehen, zerbrechen lässt: das Andere, Dritte, die Gefährten, Brüder im Krieg, der Freund-Feind und schließlich: das Fremde. Die triadisch gespannte Zarathustra-Figur wird von diesem ›Etwas‹ zu einem permanenten Selbstaufbruch aus der Selbstverspiegelung aufgefordert, mit stummer Stimme angerufen, herausgefordert. In dieser Selbstüberschreitung ist die Dynamisierung des Selbstbegriffs gegründet, der sich in der Überschreitung der tradierten ersten Natur nach dem Modell der Kunstproduktion eine zweite Natur gibt oder empfindet. Wir haben gesehen, dass die ‚Grundfigur‘ des Welt- und Selbstbezugs des Zarathustra nach Klass und Kokemohr in der „solipsistischen Selbstverspiegelung“ zu finden war. Dies lässt sich mit Waldenfels womöglich so interpretieren, dass die „ewige Wiederkehr“ dieser *Grundfigur* ein Versuch ist, sich das Fremde vom Leib zu halten, das „Zerbrechen und Überwinden“ des Selbst doch noch zu umschiffen.

Zweitens ist die Dynamisierung des Selbstbegriffs erst in dem Moment möglich oder wird durch diese nötig, da das Fehlen eines „transzendierenden Maßstabs“, die Unmöglichkeit, das „Ganze“ zu denken, auf die Bühne des Weltgeschehens tritt. Kurz: der Tod Gottes. Andererseits betritt das Fremde erst in dem Moment die Bühne des Weltgeschehens, da eine „radikale Seinsungewissheit“, das Fehlen eines „transzendierenden Maßstab“, die Unmöglichkeit, das Ganze zu bestimmen, die Ego-Alter-Struktur brüchig wird oder mit Waldenfels gesprochen: die Gesamtordnung zur Grundordnung zusammenschmilzt.

### **Unbewusstes – Nietzsche in der Spiegelung bei Freud**

Am 1. April und am 28. Oktober 1908 trafen sich die Mitglieder der psychoanalytischen Mittwochsgesellschaft in der Berggasse 9 in Wien, um über den Geisteszustand von Friedrich Nietz-

---

<sup>172</sup> ebd.: S. 321

sche zu beraten.<sup>173</sup> Am ersten Termin, der sich mit der *Genealogie der Moral* beschäftigte, waren Freud, Federn, Graf, Heller, Hitschmann, Hollerung, Sadger, Steiner, Stekel, Rank anwesend, im Oktober, kurz nach Erscheinen von *Ecce Homo*, Freud, Adler, Deutsch, Federn, Hütler, Hollerung, Joachi, Rank, Sadger und Steckel. Nach dem Vortrag von Häulter, der die Grundzüge der Schrift *Ecce Homo* zusammenfasst, setzen Friedmann und Frey mit einer Diagnose an, die sich mit der Mach'schen Formulierung als „Zusammenschrumpfen des Ichs“ bezeichnen ließe. Rank stellt hingegen die sadistische Anlage und ihre Verdrängung in den Mittelgrund. Rie weist darauf hin, dass man nur von der Neurose und nicht von der Psychose spreche, und Freud bezeichnet Nietzsche als Paralytiker, wobei er vorsichtig argumentiert und wünscht, auch den Psychiater gehört zu haben. Zudem betont er, dass Nietzsche eine „Meisterschaft in der Form“ beibehalte. Freud gibt dann eine Diagnose, die auf seine später ausgearbeitete Theorie des Narzissmus hinweist. „Durch die Krankheit vollständig vom Leben abgeschnitten, wendet er sich auf das einzige Forschungsobjekt, das ihm geblieben ist und das ihm als Homosexuellen ohnehin näher lag, an das Ich. – Und da beginnt er mit großem Scharfsinn, gleichsam in endopsychischer Wahrnehmung, die Schichten des Selbst zu erkennen.“<sup>174</sup> Aber Nietzsche würde aufgrund seiner Krankheit diese Erkenntnisse nach außen projizieren und als „Lebensanforderung“ verstehen. Mit dieser Argumentation kann Freud sowohl die Bedeutung von Nietzsche für die Erkenntnis psychischer Prozesse herausstreichen als auch den Unterschied zur Psychoanalyse verdeutlichen: „Eine solche Introjektion wie bei Nietzsche wurde bei keinem Menschen vorher erreicht und dürfte wahrscheinlich auch nicht mehr erreicht werden. Was uns stört ist, daß es das ‚ist‘ in ein ‚soll‘ verwandelt hat. Der Wissenschaft ist aber ein Soll fremd.“<sup>175</sup> Dann möchte Freud noch etwas zu seinem Verhältnis zu Nietzsche sagen. „Bemerkte möchte Prof. Freud noch, daß er Nietzsche nie zu studieren vermochte: zum Teil wegen der Ähnlichkeit, die seine intuitiven Erkenntnisse mit unsern mühseligen Untersuchungen haben, und zum anderen Teil wegen des inhaltlichen Reichtums seiner Schriften, der ihn bei Versuchen zur Lektüre, nie über ½ Seiten hinauskommen ließ.“<sup>176</sup> Diese exemplarische Äußerung von Freud zu seiner Beziehung zu Nietzsche bleibt offen und interpretationsbedürftig. Hier ist nicht der Ort, um die Beziehung zwischen Nietzsche und Freud genau zu analysieren. Aber durch den Bezug auf die Psychoanalyse von Sigmund Freud lässt sich auch die Nietzsche-Lektüre von Klass und Kokemohr neu lesen: Welche Eigenschaften muss der „Gefährte“ als „Freund-Feind“ aufweisen, um eine Fremderfahrung zu ermöglichen, die als Herausforderung für Bildungsprozesse verstanden werden kann? Beziehen wir uns auf die Stelle im Zarathustra, in der er das Motiv der ‚Brüder im Kriege‘ entwickelt. Zentral positioniert heißt es dort: „Allzulange war im Weibe

---

<sup>173</sup> Zum Verhältnis von Nietzsche und Freud: Gasser, Reinhard: Nietzsche und Freud. Berlin / New York: de Gruyter, 1997 und Gödde, Günter: Traditionslinie des „Unbewußten. Schopenhauer – Nietzsche – Freud. Tübingen. Ed. Diskord, 1999.

<sup>174</sup> Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung. Bd. II. Hrsg. Numberg, Herman / Federn, Ernst, S. 27.

<sup>175</sup> ebd.: S. 28

<sup>176</sup> ebd.: S. 28

ein Slave und ein Tyrann versteckt. Deshalb ist auch das Weib noch nicht der Freundschaft fähig: es kennt nur die Liebe.“<sup>177</sup> Klass und Kokemohr beziehen sich auf eben diese Textstelle, um die Idee einer asymmetrischen Gleichheit des „Freund-Feindes“ zu entwickeln. Dass aber das Weib an zentraler Stelle von Nietzsche ausgeklammert wird, wird von den beiden Autoren nicht einmal erwähnt. Ich lese diese Auslassung als Symptom der sicherlich brillanten Klass-Kokemohr-Lektüre. Genau an dieser Stelle der symptomatischen Auslassung scheint mir ein interpretatives Potenzial zu liegen, welches die Problematik des Freund-Feindes in einem anderen Licht erscheinen lässt.<sup>178</sup> In Frage steht daher, inwieweit die Bezugnahme und die Herausforderung durch den Freund-Feind überhaupt die Funktion des Fremden im Sinne Waldenfels’ aufweist und damit potenziell Bildungsprozesse im Sinne Kokemohrs herausfordern kann oder ob nicht gerade im phantasmatischen Bezug auf diesen anderen zwar ein nicht einholbares Streben evoziert wird, was sich u. a. in der Schreibproduktion von Nietzsche äußern mag, das sich aber damit umso machtvoller gegenüber einer Infragestellung des Welt- und Selbstverhältnisses des Zarathustra immunisiert. Um dies beantworten zu können, erscheint es mir notwendig, auf die Relektüre der freudschen Psychoanalyse durch Jacques Lacan zurückzugreifen.

Bevor diese umfangreiche Theorie vorgestellt wird, werde ich die Erzähltheorie von Paul Ricœur vorstellen, da sie mir geeignet erscheint, mögliche Probleme einer psychoanalytischen Filmtheorie zu umgehen. So tendieren psychoanalytisch geschulte Autoren häufig dazu, den Figuren im Film eine Psyche zu unterstellen und dabei die narrative und bildliche Figuration zu vernachlässigen, aus der sich zuallererst so etwas wie eine Psyche ablesen lässt. Durch die Bezugnahme auf das Modell der drei Phasen der Mimesis von Ricœur kann dieses Problem sichtbar gemacht und umgangen werden.

---

<sup>177</sup> Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. A.a.O.: S. 73.

<sup>178</sup> Vgl. Schuller, Marianne: Moderne Verluste. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen, Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1997

## Erzählung – Ricœur

Im Folgenden werde ich die Erzähltheorie des französischen Philosophen Paul Ricœur, die er in seinem dreibändigen Werk „Zeit und Erzählung“<sup>179</sup> entwickelt hat, grob vereinfachend zusammenfassen, da sie mir geeignet erscheint, die Erzählung oder Narration eines Films genauer beschreiben zu können. Da Filme im weiteren Verlauf der Arbeit der empirische Gegenstand sein werden, wird hiermit das notwendige Handwerkszeug vorbereitet.<sup>180</sup> Das Modell der drei Phasen der Mimesis von Ricœur erscheint mir für den Entwurf einer Bildungsprozessstheorie besonders interessant zu sein, da es ein Modell für die Beschreibung des Verhältnisses von filmimmanenter Analyse und Wirkung auf den Zuschauer anbietet. Zudem kann der Bezug auf diese Theorie helfen, ein voreiliges Psychologisieren der Filmfiguren zu vermeiden, da durch diese Theorie deutlich wird, dass jede Zuschreibung einer Persönlichkeit etc. eine Refiguration des Zuschauers ist. Zudem hat die Erzähltheorie von Ricœur den großen Vorteil, dass sie nicht nur eine ausgearbeitete Theorie der Erzählung liefert, sondern auch angeben kann, wieso Erzählungen für den Menschen notwendig sind. Sie sind wichtig, da Ricœur zufolge nur durch die Erzählung Zeit strukturiert werden kann.<sup>181</sup> Diese These werden wir uns im Folgenden genauer anschauen.

### **Zusammenspiel von Zeit und Erzählung**

Ricœurs umfangreiches Werk „Zeit und Erzählung“ geht von der zentralen These aus, dass es keine *phänomenologische Bestimmung* der Zeit geben kann.<sup>182</sup> Die ganze Studie baut sich um diese fundamentale These herum auf. Zeit sei durch eine grundlegende Aporie gekennzeichnet, die darin bestehe, dass zwischen der phänomenalen (inneren) und einer kosmologischen (äußeren) Zeit kein direkter Zusammenhang hergestellt werden könne.<sup>183</sup> Die bedeutenden Theorien der Zeit, die Ricœur im dritten Band von „Zeit und Erzählung“ diskutiert, ließen sich entweder ganz der psychologischen Zeit – Augustinus und Husserl – oder der kosmologischen oder objektiven Zeit – Kant – zurechnen. Lediglich Heidegger habe eine Synthese der beiden Zeitvorstellungen versucht, werde aber an anderer Stelle wieder durch

---

<sup>179</sup> Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Bd. I bis III. München: Wilhelm Fink, 1988

<sup>180</sup> Die Erzählung ist, wie wir später sehen werden, nur ein Aspekt eines Films bzw. dessen theoretischer Beschreibung. Gleichwohl steht die Narration oder der Plot in den vielen Filmtheorien im Vordergrund. Mit der Thematisierung des Blicks bei Lacan, die ich im letzten Kapitel dieser Arbeit ausführlich behandeln werde, kommt ein Moment in die Theorie des Films hinein, welches über die gängigen Vorstellungen des Films als polysemiotischen Text ausweist. Trotzdem erscheint mir die Theorie von Ricœur ein aussichtsreicher Kandidat, um die Erzählung eines Films bildungstheoretisch zu analysieren.

<sup>181</sup> Besonders im Hinblick auf die Theorie der Psychose wird dieses Element von entscheidender Bedeutung sein. (Vgl. das Kapitel zum Film *Spider* in dieser Arbeit.)

<sup>182</sup> Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung, Bd. I. A.a.O.: S. 17. Die entscheidende Stelle lautet: „Zunächst muß man zugeben, daß es bei Augustinus keine reine Phänomenologie der Zeit gibt. Vielleicht hat es auch nie eine solche gegeben.“

<sup>183</sup> Polti, A: Eine Philosophie der Narrativität. Zur Funktion der Synthesis des Heterogenen bei Paul Ricœur. Library of Ruhr-Universität Bochum, GERMANY <http://oai.ub.rub.de>, S. 5

diese Aporie eingeholt. Nach Ricœur kann es nicht Ziel seiner Arbeit sein, diese beiden Zeitauffassungen in einer einheitlichen Theorie spekulativ zusammenzufassen, sondern vielmehr müsse die Unmöglichkeit von deren Synthese erkannt werden.<sup>184</sup> Die Gegenüberstellung dieser beiden Zeitvorstellungen durch Ricœur ist nicht nur eine philosophieimmanente Rekonstruktion, sondern macht auf das anthropologische Problem aufmerksam, das darin besteht, wie die objektive oder kosmische Zeit für eine Person sinnvoll wird, wie also die objektive Zeit zu einer psychologischen wird und damit Sinn erhält.

Nun gibt es nach Ricœur doch eine Möglichkeit, diesem fundamentalen Problem zu begegnen, indem man die beiden Zeitvorstellungen durch *die Erzählung* indirekt aufeinander bezieht:<sup>185</sup> Dabei löse die Erzählung die fundamentale Aporie zwar nicht auf, aber im Akt des Erzählens werde sie produktiv und poetisch gestaltet.<sup>186</sup> Das zentrale Zitat in diesem Zusammenhang, welches an verschiedenen Stellen der Arbeit von Ricœur in leicht abgewandelter Form immer wieder auftaucht, lautet, „*daß die Zeit in dem Maße zur menschlichen wird, in dem sie sich nach dem Modus des Narrativen gestaltet, und daß die Erzählung ihren vollen Sinn erlangt, wenn sie eine Bedingung der zeitlichen Existenz wird.*“<sup>187</sup>

Um dies zu begründen, wählt Ricœur in seiner einführenden Auseinandersetzung mit den philosophischen Theorien der Zeit einerseits Augustinus' Meditation in den „Bekenntnissen“, andererseits die Theorie des „Dramas“ in Aristoteles' „Poetik“. Deren Konfrontation in den beiden ersten Kapiteln von „Zeit und Erzählung“ dramatisiere die *Aporie der Zeit*, da einerseits Augustinus die Erzählung völlig vernachlässige, andererseits Aristoteles in seiner Poetik sich nicht auf die Zeit beziehe. Ricœur bringt die beiden Autoren, deren Schriften mehrere hundert Jahre auseinanderliegen, in ein Spannungsverhältnis, welches er auf die Frage der Konsonanz und Dissonanz bezieht. So sei bei Augustinus eine „konsonante Dissonanz“ der Zeit auszumachen, bei Aristoteles hingegen eine „dissonante Konsonanz“. Ricœur arbeitet diesen Unterschied heraus, indem er zunächst Augustinus und dann Aristoteles bespricht und damit die Reihenfolge der Entstehung ignoriert. Das Verfahren ist gleichermaßen interessant wie didaktisch schlüssig, steht aber in der Gefahr, lediglich die eigenen Ausgangsvoraussetzungen in den analysierten Texten wiederzufinden. Im Folgenden werde ich die zentralen Thesen der ersten beiden Kapitel aus „Zeit und Erzählung“ kurz zusammenfassen,

---

<sup>184</sup> Zeit und Erzählung sind der Lesart von Poltis in Ricœurs Werk wechselseitig oder reziprok aufeinander bezogen. Die Zeitlichkeit sei eine Struktur der Existenz, die sich in der Narration versprachliche. Andererseits sei die Narration ein Sprachspiel, welches sich der Zeitlichkeit verdanke. Die Narration sei für Ricœur nur insofern interessant, da sie Züge der Zeitlichkeit trage. Diese Korrelationsthese von Ricœur könne man nach Angabe von Poltis gar nicht unterschätzen.

<sup>185</sup> „Außerdem erhält dieser aporetische Stil innerhalb des vorliegenden Buches eine besondere Bedeutung. Eine der durchgehenden Thesen dieses Buches ist es, daß die Spekulation über die Zeit eine nicht abschließbare Grübelelei ist, auf die nur das Erzählen eine Antwort gibt. Nicht daß diese die Aporie stellvertretend auflöse. Die Fabelkonstruktion (*mise en intrigue*) antwortet der spekulativen Aporie, wie wir später sehen werden, mit einem dichterischen Machen, das die Aporie aufzuhellen [...], nicht aber theoretisch aufzulösen vermag.“ Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Bd. I. A.a.O.: S. 17.

<sup>186</sup> Polti, A.: Eine Philosophie der Narrativität. Zur Funktion der Synthesis des Heterogenen bei Paul Ricœur. A.a.O.: S. 5

<sup>187</sup> Ricœur, Paul. *Zeit und Erzählung*. Bd. I. A.a.O.: S. 87.

um den Gang der Argumentation von Ricœur erfassbar und diskutierbar zu machen und diese dann auf die Bildungsproblematik im Angesicht des Fremden, Anderen oder Dritten beziehen zu können.

### **Konsonante Dissonanz – Augustinus**

Augustinus hat Ricœur zufolge als Erster die Frage nach der Zeit in seiner *psychologischen Dimension* gestellt<sup>188</sup> und sich damit von der kosmischen Zeitvorstellung von Aristoteles abgesetzt. Augustinus setze seine Meditationen mit der Frage an: „Was ist die Zeit?“ Solange man nicht danach gefragt werde, glaube man zu wissen, was Zeit sei. Wenn man aber auf diese Frage antworten müsse, dann könne man sie nicht beantworten.<sup>189</sup> Die zentrale Erkenntnis der augustinschen Theorie, die er aus dieser Frage entwickle, sei, dass er die drei Zeiten (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) in die Gegenwart verlege. Die Zukunft könne an sich nicht existieren, da sie noch nicht sei; die Vergangenheit könne nicht existieren, da sie nicht mehr sei. Wo ließe sich demnach die Zeit ausmachen? Nur in der Seele, antwortet Augustinus. Mit dieser Bestimmung bricht Augustinus laut Ricœur mit einer kosmischen und vom Menschen unabhängigen Zeit und siedelt die Zeit in der Seele des Menschen an. Zukunft und Vergangenheit existierten lediglich in der Seele des Menschen und nirgendwo sonst. Die Zukunft sei eine Gegenwart der Zukunft, die Vergangenheit sei eine Gegenwart der Vergangenheit, die Gegenwart sei eine Gegenwart der Gegenwart.<sup>190</sup> Bei Augustinus findet sich an zentraler Stelle der Begriff der „*distentio animi*“, den sich Ricœur zunutze macht. Distention heißt Zerspannung: „Die *distentio* ist dabei nichts anderes als der Riß, das Nichtzusammenfallen der drei Modalitäten der Tätigkeit.“<sup>191</sup> Nach Ricœur führt Augustinus die Zeit auf die Zerspannung *distentio* der Seele zurück.<sup>192</sup> Damit kommt Ricœur für den Gang seiner Argumentation zu der entscheidenden Anbindung an das Begriffspaar „dissonante Konsonanz“. „So läßt er die Dissonanz wieder und wieder aus der Konsonanz zwischen den Intentionen der Erwartung, der Aufmerksamkeit und der Erinnerung selbst entstehen.“<sup>193</sup> An dieser Stelle bezieht er Aristoteles in seine Überlegungen mit ein. Dieser antwortete mit dem „dichterischen Akt der Fabelkonstruktion (*mis en intrigue*)“<sup>194</sup> genau auf dieses Begriffspaar.

---

<sup>188</sup> Paul Ricœur. *Zeit und Erzählung*. Bd. I. München: Wilhelm Fink 1988, S. 17.

<sup>189</sup> Bereits in dieser Eingangsfrage deutet sich Ricœur zufolge das Verhältnis von Zeit und Erzählung an, das Augustinus aber nicht weiter untersucht.

<sup>190</sup> Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Bd. I. A.a.O.: S. 17.

<sup>191</sup> ebd.: S. 37

<sup>192</sup> ebd.: S. 39

<sup>193</sup> ebd.: S. 39

<sup>194</sup> ebd.: S. 39

### ***Dissonante Konsonanz – Aristoteles***

Bei Aristoteles ist das Verhältnis von Zeit und Erzählung laut Ricœur komplementär zu den Überlegungen von Augustinus aufgebaut. Der griechische Philosoph thematisiere in der Poetik nur die Erzählung, aber nicht die Zeit.<sup>195</sup> Aristoteles' Gegenstand in der Poetik sei eine Theorie des klassischen Dramas. Ricœur dehnt in einem ersten Schritt die Theorie von Aristoteles über dessen Gegenstand – die Tragödie – auf jede Erzählung aus. Er behauptet, dass die Theorie von Aristoteles auf alle Erzählungen anwendbar sei.<sup>196</sup>

Bei Aristoteles sei das Drama an eine Fabel gebunden. Diese zeichne sich, im Gegensatz zur Historie, dadurch aus, dass sie Anfang, Mitte und Ende habe. Diese Begriffe seien laut Aristoteles nicht zeitlich, sondern logisch zu denken: Der Anfang habe keine vorgängigen Bedingungen und aus dem Ende folge nichts. Die Mitte sei durch den Anfang bedingt und weise zum Ende hin. Die Gliederung der Ereignisse werde erst durch den Übergang von der Historie zur Fabel ermöglicht, der die Elemente nach diesem Prinzip arrangiere. Zudem gebe es ein Moment der Größe, da die Fabel nicht zu umfangreich sein solle. Sie dürfe keine Episoden enthalten, da dies dem Bauprinzip der geschlossenen Gestalt widerspräche. Trotzdem gebe es bei Aristoteles ein Moment, das sich dieser einheitlichen Gestalt widersetze: das *Moment des Umschlags*. In diesem trete eine Dissonanz in der Einheit in Erscheinung. Aber die Dissonanz müsse in einer Einheit aufgehoben sein. Aufgrund der Vorherrschaft der Konsonanz gegenüber der Dissonanz spricht Ricœur bei Aristoteles von einer *dissonanten Konsonanz*, wohingegen bei Augustinus mit der Betonung der Zerspannung von der *konsonanten Dissonanz* zu sprechen sei.

### ***Die drei Phasen der Mimesis***

Die Gegenüberstellung und Kontrastierung der beiden Theorien als *konsonante Dissonanz* und *dissonante Konsonanz* ermöglicht es Ricœur, seine Theorie der drei Phasen der Mimesis zu entwickeln, die das Herzstück seiner Arbeit darstellt. Die Bedeutung dieses Kapitels für die Arbeit lässt sich schon daran erkennen, dass es den gleichen Titel trägt wie die gesamte dreibändige Studie: *Zeit und Erzählung*. Die Mimesis gliedert sich nach Ricœur in drei Phasen, die er „mit spielerischem Ernst“ Mimesis I, Mimesis II und Mimesis III nennt.

Mimesis wird geläufig mit Nachahmung übersetzt. Ricœur betont, dass bei Aristoteles die Mimesis einen Bruch mit der Wirklichkeit vollzieht und nicht, wie bei Platon, die Nachahmung von Ideen bezeichnet. Die von Aristoteles beschriebene Verwandlung der *Historie* in eine *Fabel* lässt sich nach Ricœur der Mimesis II zurechnen. Diese Phase sei bei der Textproduktion zentral, da in ihr zwischen der Vorgestaltung (*préfiguration*) und der Neugestaltung (*refiguration*) vermittelt werde. Die Semiotik kenne nur den literarischen Text als Analysegegen-

<sup>195</sup> Die Thematisierung der Zeit bleibe bei Aristoteles der Physik vorbehalten.

<sup>196</sup> Damit bekommt Ricœur das Problem, dass er eine einseitige Bevorzugung bestimmter Texte zugrunde legen könnte.

stand, die Hermeneutik müsse hingegen die praktischen Erfahrungen des Autors und den Leser mit einbeziehen. Im Folgenden werde ich die drei Phasen der Mimesis entsprechend der Gliederung in Ricœurs Werk der Reihe nach durchgehen.

### **Mimesis I**

Der entscheidende Schritt, der in der Mimesistheorie von Ricœur greift, ist die Einbeziehung der *Handlung* als zentralen Begriff seiner Erzähltheorie, da bereits Handlungen zeitliche Aspekte aufweisen und so zur Erzählung *herausfordern*. Mimesis heiÙe Nachahmung, wobei es Handlungen seien, die nachgeahmt werden. Im nächsten Schritt versucht Ricœur zu zeigen, dass bereits Handlungen eine Struktur haben, die sich in drei Aspekten manifestieren: Handlungen haben eine *strukturelle*, eine *symbolische* und *zeitliche Dimension*.<sup>197</sup> Zur *strukturellen Dimension* der Handlungen gehöre, dass *Ziele, Motive, handelnde Subjekte, Interaktion* und *Ausgang* impliziert werden.<sup>198</sup> Diese lieÙen sich in Fragen nach dem Was, Warum, Wer, Wie usw. fassen. Wenn man dieses Begriffsnetz im Ganzen verstehe, verfüge man über praktisches Verstehen. Ricœur stellt (sich) die Frage, wie die Beziehung zwischen praktischem und narrativem Verstehen zu denken sei (S. 92). „Es handelt sich zugleich um ein Verhältnis der Voraussetzung und um ein Verhältnis der Umwandlung.“<sup>199</sup> Voraussetzung insofern, dass der Erzähler eine Vertrautheit mit zentralen Bedeutungen voraussetzen müsse. „In diesem Sinne gibt es keine Strukturanalyse der Erzählung, die nicht Anleihen bei einer impliziten oder expliziten Phänomenologie des ‚Tuns‘ macht.“<sup>200</sup> Andererseits füge die Erzählung dem Tun diskursive Elemente hinzu. Das Begriffsnetz der Handlung und narrative Komposition verhalten sich wie paradigmatische und syntagmatische Ordnung zueinander.<sup>201</sup>

Als Nächstes geht Ricœur auf die „symbolischen Ressourcen des Praktischen“ ein.<sup>202</sup> Er bezieht sich hier auf den Begriff des Symbols, wie ihn Cassirer geprägt hat und der durch Clifford Geertz Einzug in die Anthropologie gehalten habe. Mimesis I bezeichnet nach Ricœur kulturelle Präfigurationen. Ricœur diskutiert diese erneut im Rahmen einer Theorie der Handlung: Eine Handlung sei schon in sich symbolisch. Sie sei ein „Quasi-Text“<sup>203</sup>, der eine erste Strukturierung der Zeit vorhalte.

Zudem bezieht sich Ricœur auf Handlungen als rule-governed behaviour. Genetische und kulturelle Codes hätten die Funktion, dem Leben „Form, Ordnung und Richtung“ zu geben. Aber der genetische Code müsse in der Kultur durch eine „vollständige Neuorientierung des

---

<sup>197</sup> Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Bd. I. A.a.O.: S. 90

<sup>198</sup> ebd.: S. 90-91

<sup>199</sup> ebd.: S. 93

<sup>200</sup> ebd.: S. 92

<sup>201</sup> ebd.: S. 92

<sup>202</sup> Vgl. Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Bd. I. A.a.O: S. 94

<sup>203</sup> ebd.: S. 96

Codesystems“ hergestellt werden: „So gelangt man unter dem gemeinsamen Titel der symbolischen Vermittlung mühelos von der Idee der immanenten Bedeutung zu derjenigen Regel im Sinne von Beschreibungsregeln, dann zu derjenigen der Norm, die der Idee im präskriptiven Sinne des Wertes entspricht.“<sup>204</sup> Diese symbolische Vermittlung sei nicht frei von kulturellen Werten. Das heißt, dass jede Handlung bereits ethische Qualitäten besitze. „Es gibt keine Handlung, die nicht, in wie geringem Maße auch immer, Billigung und Missbilligung im Verhältnis zu einer Wertehierarchie hervorriefe, deren Pole Güte und Bosheit sind.“<sup>205</sup>

Ricœur kündigt das dritte Merkmal an, das sich mit der Zeit auseinandersetzt. „Das dritte Merkmal des Vorverständnisses der Handlung, das die mimetische Tätigkeit der II. Stufe voraussetzt, ist gerade das, worum es bei unserer Untersuchung geht. Es betrifft die zeitlichen Kennzeichen, an die die Erzählzeit ihre Konfiguration anschließt.“<sup>206</sup> Ricœur geht also davon aus, dass auch Handlungen Zeitstrukturen besitzen, „die zum Erzählen herausfordern“.<sup>207</sup> Diesbezüglich könne man von einer „prä-narrativen Struktur der Zeiterfahrung“ sprechen. Wichtig sei das *Wechselverhältnis* zwischen den Zeitdimensionen. Bereits Augustinus habe, indem er von der dreifachen Gegenwart sprach, auf die ursprüngliche Zeitstruktur der Handlung hingewiesen. „Worauf es ankommt, ist die Art und Weise, wie die Alltagserfahrung die Gegenwart der Zukunft, die Gegenwart der Vergangenheit und die Gegenwart der Gegenwart zueinander *ins Verhältnis* bringt. Denn diese praktische Verflechtung ist die elementarste Vorform der Erzählung.“<sup>208</sup> Diese Überlegungen bezieht Ricœur auf Heideggers Existenzialanalyse aus Sein und Zeit. Ricœur weist zunächst darauf hin, dass eine anthropologische Lesart von Sein und Zeit möglicherweise die Intention der Arbeit von Heidegger zerstören würde. Trotzdem könne die „Struktur der Innerzeitlichkeit“, die Heidegger im zweiten Abschnitt entwickelt, die Zeitlichkeit des Handelns beschreiben. Es soll im Rahmen dieser Arbeit nicht Aufgabe sein, die philosophischen Argumente von Ricœur in Bezug auf Heidegger zu überprüfen und kritisch zu betrachten. Vielmehr lassen wir es dabei bewenden, die Funktion zu bestimmen, die Ricœur seinem Heideggerrekurs selbst gibt: „Der Vorteil der Analyse der Innerzeitlichkeit liegt anderswo: in dem Bruch, den diese Analyse mit der linearen Zeitvorstellung im Sinne einer bloßen Abfolge von Jetztten vollzieht. Damit wird aufgrund des Primats der Sorge eine erste Schwelle der Zeitlichkeit überschritten. Indem man diese Schwelle anerkennt, schlägt man eine erste Brücke zwischen der Ordnung der Erzählung und der Sorge. Auf dem Sockel der Innerzeitlichkeit erheben sich dann zusammen die narrativen Gebilde und die entwickelteren Formen der Zeitlichkeit, die ihnen entsprechen.“<sup>209</sup>

---

<sup>204</sup> ebd.: S. 96

<sup>205</sup> ebd.: S. 97

<sup>206</sup> ebd.: S. 98

<sup>207</sup> ebd.: S. 98

<sup>208</sup> ebd.: S. 99

<sup>209</sup> ebd.: S. 103

An zentraler Stelle fasst Ricœur noch mal seine Argumentation bezüglich der Mimesis I zusammen: „Damit wird der Sinn der mimesis I in seiner Vielschichtigkeit deutlich: eine Handlung nachahmen oder darstellen heißt zunächst, ein Vorverständnis vom menschlichen Handeln haben: von seiner Semantik, seiner Symbolik und seiner Zeitlichkeit. Von diesem Vorverständnis, das dem Dichter und seinem Leser gemeinsam ist, löst sich die Fabelkomposition und damit die textuelle und literarische Mimesis ab.“<sup>210</sup>

### **Mimesis II**

Mit dem Übergang von der Mimesis I zur Mimesis II tritt man nach Ricœur in das Reich des *als ob's* ein.<sup>211</sup> Das gemeinsame Strukturmerkmal sieht er in der Komposition oder Konfiguration. Er bezieht dieses auf den *mythos* bei Aristoteles, der als »Zusammensetzung der Handlung« zu verstehen sei. Aber Ricœur geht nach eigenen Angaben in einem nächsten Schritt über Aristoteles hinaus: „Diese Konfigurationstätigkeit will ich jetzt aus den einschränkenden Bedingungen herauslösen, denen der Begriff der Fabelkomposition bei Aristoteles aufgrund des Tragödienparadigmas unterliegt.“<sup>212</sup>

Ricœur betont den „dynamischen Charakter des Konfigurationsvorgangs“, der ihn den Begriff der Fabelkomposition gegenüber der Fabel vorziehen lässt. Eine Vermittlerrolle habe die Fabel zumindest in dreifacher Hinsicht: im *Ereignis*, in der *Vereinigung der heterogenen Faktoren* und in den *Zeitmerkmalen*.<sup>213</sup>

Die erste Eigenschaft der Vermittlerrolle bestehe darin, dass sie aus „einer Mannigfaltigkeit von Ereignissen“ eine Geschichte mache, die eine „intelligible Totalität“ hervorbringe. „Kurz, die Fabelkomposition ist der Vorgang, der aus einer bloßen Abfolge eine Konfiguration macht.“<sup>214</sup> Die zweite Eigenschaft bestehe darin, aus dem „paradigmatischen Bild der Handlungssemantik“ eine „syntagmatische Ordnung zur Erscheinung“ zu bringen. Dies sei eine entscheidende Funktion, da sie die Mimesis II als Ganzes markiere. „Dieser Übergang vom Paradigmatischen zum Syntagmatischen ist gerade der Schritt zwischen mimesis I und mimesis II. Er ist das Werk der Konfigurationstätigkeit.“<sup>215</sup> Das dritte Merkmal bezieht sich auf die Zeit, wobei die Fabel ihre eigenen *Zeitmerkmale* vermittele. „Generalisiert können wir daher die Fabel eine *Synthesis des Heterogenen* nennen.“ Ricœur begründet diese Funktion mit dem Begriff der *dissonanten Konsonanz*, den er bereits anhand von Aristoteles eingeführt hat. Auch der Bezug zu Augustinus findet sich an dieser zentralen Stelle wieder: „In dieser Hinsicht darf man von dem Vorgang der Fabelkomposition sagen, daß er das augusti-

---

<sup>210</sup> Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Bd. I. A.a.O.: S. 103

<sup>211</sup> Den Begriff der Fiktion, der ebenfalls angemessen wäre, reserviert Ricœur aus strategischen Gründen für die literarischen Texte, die er in einen Gegensatz zu den Geschichtserzählungen, die eine „Referenzdimension“ besitzen, setzt.

<sup>212</sup> Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Bd. I. A.a.O.: S. 105

<sup>213</sup> ebd.: S. 106

<sup>214</sup> ebd.: S. 106

<sup>215</sup> ebd.: S. 106

nische Paradox der Zeit widerspiegelt und daß er ihn nicht spekulativ, aber poetisch auflöst.<sup>216</sup> Die poetische Lösung bestehe darin, dass im Akt der Fabelkomposition eine chronologische und eine nichtchronologische Zeitdimension miteinander verbunden werden. Dabei verknüpft Ricœur die Perspektive des Schreibers mit dem Leser. „Dieser Akt, von dem wir eben sagten, daß er einer zeitlichen Abfolge eine Figur abgewinnt, zeigt sich beim Hörer oder Leser in der Nachvollziehbarkeit der Geschichte.“<sup>217</sup>

Die Nachvollziehbarkeit ist bei Ricœur an einen sinnvollen Schluss gekoppelt. Der »Schlußpunkt« gibt der Geschichte einen Gesichtspunkt „von dem aus die Geschichte als Ganzes wahrnehmbar ist.“<sup>218</sup> Dies bedeutet auch, dass die Geschichte eine „bedeutungsvolle Totalität“ aufweist, die in einen »Gedanken«, eine »Pointe« oder ein »Thema« überführbar sei. Zudem zwänge die Konfiguration der Fabel „den Sinn eines Abschlußhaften“ auf. Zwei weitere Merkmale sind zu beachten, die die Kontinuität zwischen Mimesis II und III sichern: die *Schematisierung* und die *Traditionsbildung*. In Vergleich des konfigurieren Aktes mit Kants produktiver Einbildungskraft stellt Ricœur heraus, dass die Akte nicht nur keine Regel haben, sondern die „regelgenerierende Matrix“ darstellen. Sie haben somit eine synthetische Funktion. Dabei sei die Fabelkomposition zwischen Verstand und Anschauung angesiedelt: „Auch die Fabelkomposition erzeugt eine gemischte Verständlichkeit (*intelligibilité*), die aus dem besteht, was wir die Pointe, das Thema, den ‚Gedanken‘ der erzählenden Geschichte nennen, und aus der anschaulichen Darstellung der Umstände, Charaktere, Episoden und Schicksalswendungen, die die Auflösung des Handlungsknotens bewirken.“<sup>219</sup> Dieser Schematismus wiederum führe zur Traditionsbildung, der aus einem Wechselspiel von Neuschöpfung und Sedimentierung bestehe. Diese Sedimentierung bestehe unter anderem in der Entwicklung der Gattung, z. B. der Tragödie, die formal als dissonante Konsonanz bezeichnet werden könne, aber auch im Typus und der Form, die Ricœur zusammen als Paradigmen bezeichnet. Der Gegenpol zur Sedimentierung bestehe in der Innovation. Diese sei bereits dadurch gegeben, dass jedes Werk „immer ein Einzelwerk, dieses bestimmte Werk ist.“<sup>220</sup> Weniger häufig und damit radikaler sei die Gattungsveränderung, die eine neue Gattung hervorbringe. Am radikalsten sei die Infragestellung des „Formprinzips der dissonanten Konkordanz“, da sie den „Tod der narrativen Form selbst bedeutet.“<sup>221</sup>

### ***Mimesis III***

Die Mimesis III ist laut Ricœur mit dem vergleichbar, was Gadamer „Anwendung“ nennt. Auch bei Aristoteles fänden sich Hinweise, die auf eine Einbeziehung des Lesers in die Mimesis hinweisen. Ricœur geht aber in seiner Argumentation über Aristoteles hinaus: „Über

---

<sup>216</sup> ebd.: S. 107

<sup>217</sup> ebd.: S. 107

<sup>218</sup> ebd.: S. 108

<sup>219</sup> ebd.: S. 110

<sup>220</sup> ebd.: S. 112

<sup>221</sup> ebd.: S. 113

Aristoteles hinaus verallgemeinernd möchte ich sagen, daß die mimesis III den Schnittpunkt zwischen der Welt des Textes und der des Zuhörers oder Lesers bezeichnet, also zwischen der Welt, die das Gedicht konfiguriert, und derjenigen, in der sich die tatsächliche Handlung entfaltet und damit zugleich ihre spezifische Zeitlichkeit entwickelt.<sup>222</sup>

Hierzu geht Ricœur in vier Schritten vor. Zunächst fragt sich Ricœur<sup>223</sup>, ob seine Theorie nicht auf einen *circulus virtiosus* hinausläuft. Dies befragt er im Hinblick auf die *Gewaltsamkeit der Interpretation* und zweitens auf die *Redundanz*. Wie für Ricœur üblich, sind die beiden Tendenzen gegensätzlich. Die erste überbetont die Willkürlichkeit und Gewalttätigkeit der Interpretation und vernachlässigt dabei die Konvention des Begriffsnetzes der Handlung, die eine Fabel erst verstehbar macht; die zweite überbetont die Konventionalisierung, sodass letztlich Mimesis I und Mimesis III zusammenfallen würden. Demgegenüber betont Ricœur die prä-narrative Struktur der Erfahrung, die sich im Verstricktsein in der Erzählung zeigt – z. B. in Form unerzählter Erzählungen – und somit Neues ermöglicht. Ricœur kommt so zu dem Schluss: „Man hat darin eher einen ‚gesunden Zirkel‘ zu erblicken, in dem die auf den beiden Seiten des Problems vorgebrachten Argumente einander zu Hilfe kommen.“<sup>224</sup>

Im zweiten Abschnitt „Konfiguration, Refiguration und Lektüre“ geht er auf das Verhältnis von Schreiben und Lesen ein und greift dabei auf *Schematisierung* und *Traditionsbildung*, die er bereits im Kapitel zur Mimesis II dargestellt hat, zurück. Ricœur geht von einer grundlegenden Verwandtschaft zwischen dem Akt des Lesens und Urteils und der Konfiguration einer Fabel in der Mimesis II aus. Die Mimesis III nehme den Konfigurationsakt auf und vollende ihn: „Einerseits bestimmen die rezipierten Paradigmen die Struktur der Erwartung des Lesers und helfen ihm dabei, die formale Regel, die Gattung und den Typus zu erkennen, die von der erzählten Geschichte exemplifiziert werden. Sie geben der Begegnung zwischen dem Text und seinem Leser bestimmte Richtlinien. Kurz, sie sind es, die die Nachvollziehbarkeit der Geschichte bestimmen. Andererseits begleitet der Akt des Lesens die Konfiguration der Erzählung und aktualisiert ihre Nachvollziehbarkeit. Eine Geschichte mitvollziehen heißt, sie lesend zu aktualisieren.“<sup>225</sup> Interessant ist, dass Ricœur einen Extremfall nennt, der nicht recht zu seiner Konzeption passt: „In diesem Extremfall trägt allein der Leser, der vom Werk sozusagen im Stich gelassen wird, die Last der Fabelkomposition auf seinen Schultern.“<sup>226</sup>

Im dritten Abschnitt „Narrativität und Referenz“ beschäftigt sich Ricœur mit dem Referenzproblem. Dieses geht er über drei Bereiche an: Sprechakte überhaupt, Werke und schließlich literarische Kunstwerke, wobei diese Gliederung sich durch eine „wachsende Spezifizierung“ auszeichnet. Relevant sind dabei vor allem die Überlegungen, die er in „Lebendige Metapher“ entwickelt hat. Ausgangspunkt ist dabei Benveniste – und nicht Saussure –, der vom

---

<sup>222</sup> ebd.: S. 114

<sup>223</sup> Im Kapitel „Der Kreis der mimesis“ ebd.: 115 ff.

<sup>224</sup> ebd.: S. 120

<sup>225</sup> ebd.: S. 121

<sup>226</sup> ebd.: S. 122

„Satz als elementare Redeeinheit“ ausgeht. Daraus ergeben sich nach Ricoeur entscheidende Implikationen: „Mit dem Satz weist die Sprache über sich selbst hinaus; sie sagt etwas über etwas.“<sup>227</sup> Ein vollständiges Ereignis bestehe darin, dass jemand „neue Erfahrungen zur Sprache bringt“. Horizont dieser Erfahrungen sei die Welt. „Diese sehr allgemeine Voraussetzung impliziert, daß die Sprache keine Welt für sich ist. Sie ist sogar überhaupt keine Welt. Weil wir in der Welt sind und von Situationen betroffen werden, versuchen wir, uns darin im Modus des Verstehens zu orientieren, und haben etwas zu sagen, eine Erfahrung zur Sprache zu bringen und miteinander zu teilen.“<sup>228</sup> Dies bedeute aber auch, dass Kommunikationsfähigkeit und Referenzfähigkeit gleichzeitig gesetzt werden müssen.

Dann geht Ricoeur auf das »Kunstwerk« ein. Hier argumentiert er in ähnlicher Richtung, dass in literarischen Kunstwerken eine „Erfahrung zur Sprache und [...] dadurch zur Welt“ komme.<sup>229</sup> Zwar will Ricoeur nicht einfach Alltagssprache mit dem Werk gleichsetzen. Aber diesem nur eine eigene Welt zuzurechnen sei auch nicht nötig. „Man vergißt, daß die Fiktion gerade das ist, was die Sprache zu jener höchsten Gefahr macht, von der Walter Benjamin im Gefolge Hölderlins mit Schrecken und Bewunderung spricht.“<sup>230</sup> Um dieses Problemfeld zu benennen, nutzt Ricoeur den Begriff der *metaphorischen Referenz*. „Sie impliziert, daß auch die dichterischen Texte von der Welt sprechen, obwohl sie es nicht im Modus der Referenz tun.“<sup>231</sup> Als Weiteres zieht Ricoeur den Begriff der *ikonischen Bereicherung* von François Dagognet heran und weitet zudem dessen Bedeutungsbereich aus. „Tatsächlich verdanken wir den Werken der Fiktion zum großen Teil die Erweiterung unseres Existenzhorizontes.“<sup>232</sup> Als Letztes geht Ricoeur auf die Referenzvermögen der narrativen Werke ein und stellt dabei die Lyrik der Narration gegenüber. Die Narration sei die einfachere und zugleich die kompliziertere, da es zwei große Kategorien der Narration gebe: die Fiktionserzählung und Geschichtsschreibung. Er begnügt sich damit, die zentralen Probleme, die er in den folgenden Kapiteln untersuchen wird, zu benennen.<sup>233</sup>

---

<sup>227</sup> ebd.: S. 123

<sup>228</sup> ebd.: S. 123

<sup>229</sup> ebd.: S. 124

<sup>230</sup> ebd.: S. 125

<sup>231</sup> ebd.: S. 126

<sup>232</sup> ebd.: S. 127

<sup>233</sup> Der letzte Abschnitt „Die erzählte Zeit“ versucht noch einmal die philosophischen Implikationen des Zeitbegriffs genau zu bestimmen und bereitet dabei die Analyse im vierten Abschnitt/Buch vor. Diese sollen hier nicht weiter vertieft werden.

## Filme als – implizierte – Bildungstheorie

Drei Kinofilme sind der Untersuchungsgegenstand der hier vorliegenden bildungsprozess-theoretisch verfahrenen Untersuchung. Bereits mit der ungewöhnlichen Wahl des Forschungsgegenstandes stellen sich Fragen ein. Sind Filme überhaupt ein möglicher Gegenstand einer Bildungstheorie oder sollte die Auseinandersetzung mit ihnen nicht der Medienwissenschaft überlassen werden? Zur vorläufigen Beantwortung dieser Frage ziehe ich erneut den Bildungsbegriff von Kokemohr heran, der Bildung als „Transformation der Grundfiguren des Selbst- und Weltverhältnisses“ auffasst. Der Wort „Verhältnis“ benennt, wie sich das *Selbst auf sich selbst* bezieht, welches Verhältnis oder welcher Bezug zwischen den beiden Polen besteht. Diese Figur kann man psychoanalytisch reformulieren. Folgt man der Psychoanalyse, dann muss man von einer Spaltung des Subjekts ausgehen, die sich nicht in einer übergeordneten Identität aufheben lässt. Um aber in der Welt handeln zu können, muss dieser Spalt momenthaft überbrückt werden, obwohl er nicht aufgehoben werden kann. In der Theorie Lacans stellt das Phantasma jene notwendige Klammer zwischen den beiden getrennten Dimensionen des gespaltenen Subjektes dar. Das Phantasma wird bei Lacan nicht nur individuell gedacht, sondern hier schreiben sich gesellschaftliche und mediale Bedingungen ein. Meine Vermutung ist, dass in der modernen Gesellschaft *das Feld des Ästhetischen* jener Bereich ist, der Angebote macht, wie die Spaltung des Subjekts momenthaft überbrückt werden kann.

Kokemohr hat seine Bildungstheorie anhand der Analyse narrativer Interviews entwickelt. Sein Forschungsinteresse ist auf das Feld der Rhetorik bezogen. So dient ihm unter anderem der Begriff der Metapher dazu, diese Zusammenfügung des in sich gestaltenden Subjekts in sprachlichen Figuren aufzuzeigen. Seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts hat die Masse visueller Angebote rasant zugenommen. In der aktuellen Gesellschaft werden Problemlagen in zunehmendem Maße im *Feld des Visuellen* dargestellt. Die hohe Attraktivität der Bildangebote lässt sich so erklären.

Mit dieser Bestimmung der Filmbilder als Angebote für einen Selbstbezug ist die Beziehung zwischen *Betrachter und Film* angesprochen. Die Subjektkonstitution vollzieht sich nicht nur beim Betrachten eines Films, sie wird im Film selbst gezeigt und thematisiert. In den aktuellen Filmen scheint sich ein *Wissen über die Subjektkonstitution junger Menschen* abgelagert zu haben, das man so in der Wissenschaft nicht findet. Daher kann man Filme als eine Theorieform, die etwas über die Subjektkonstitution in der modernen Gesellschaft expliziert, auffassen. Diese Reflexion geschieht mit anderen Mitteln als den im Diskurs der Universität gebräuchlichen. In vielen Filmen wird eine explizite Reflexion medialer Konstruktionen zur Darstellung gebracht. Filme sind also nicht nur ein Gegenstand einer bildungstheoretischen Untersuchung. Sie sind selbst eine (ästhetische) Form bildungstheoretischer Reflexion.

Das Faszinierende der ästhetischen Produktion ist zudem, dass sie – wie Subjektkonstruktionen übrigens auch – nicht wie die Wissenschaft auf Verallgemeinerungen angewiesen ist. Die Bezugnahme auf singuläre Erscheinungen scheint mir in diesem Feld eher möglich zu sein. In meiner Untersuchung werde ich beide Dimensionen, die *Subjektkonstitution in der Filmwelt* und das *Verhältnis von Betrachter und Film*, thematisieren. Bei der Untersuchung des Verhältnisses von *Betrachter und Film* gibt es Probleme mit der empirischen Überprüfbarkeit. So kann ich nur über die eigenen ästhetischen Erfahrungen reden. Als Ergänzung der subjektiven Erfahrung können Gespräche mit Freunden, die Diskussion in einem Seminar und die einschlägigen Filmbesprechungen dienen. Als empirische Basis für eine wissenschaftliche Untersuchung kann dies als zu dünn angesehen werden. So scheint es naheliegender, Interviews als Ergänzung heranzuziehen. Damit kommt man aus diesem Dilemma auch nicht heraus. Aufgrund dieser strukturellen Eigenschaften der ästhetischen Erfahrung kann es in dieser Arbeit nur darum gehen, dass ich versuche, möglichst genau und erfahrungsgesättigt mein ästhetisches Erleben zu beschreiben, und dafür theoretische Strukturen liefere. Schon durch die Bezugnahme auf die sehr komplexen Referenztheorien ist nicht davon auszugehen, dass hier nur Individuelles produziert wird. Entscheidend für die Tragfähigkeit der Interpretationen wird dann sein, ob der Leser die Beschreibung in seinem ästhetischen Erleben der Filme nachvollziehen kann.

Bis hierhin habe ich undifferenziert von „dem Film“ geredet, in der vorliegenden Arbeit werde ich aber drei spezifische Filme analysieren. Es existieren eine Reihe verschiedener Filme von verschiedenen Regisseuren mit verschiedenen Darstellern, die dieses Thema behandeln. In dieser Arbeit untersuche ich drei Filme. Zwei Filme sind vom kanadischen Regisseur David Cronenberg. Es handelt sich um die Filme „Die Unzertrennlichen“ und „Spider“. Beides sind keine typischen Filme von Cronenberg. So ist der Regisseur durch Horrorfilme wie „Die Fliege“ und „Scanners“ bekannt geworden. Eines seiner bekanntesten Bilder zeigt einen Kopf, der durch telepathische Kräfte explodiert. Generell sind seine Filme bereits von Anfang an hintergründiger, als das Genre „Horrorfilm“ vermuten lässt.

Die beiden von mir gewählten Filme zeigen hingegen ein reduziertes Kammerspiel, in dem die psychischen Kämpfe der Protagonisten in verdichteter Weise dargestellt werden. Von daher bieten sie sich für die Analyse von Bildungs- oder Transformationsprozessen besonders an.

## **Vorgehensweise**

Parallel zur lacanschen Formal „RSI“ gliedert sich meine Arbeit in drei Kapitel, die jeweils einen der drei Signifikanten zur Überschrift haben. Im ersten Kapitel, das mit dem Signifikan-

ten „I“ überschrieben ist, werde ich die Bedeutung des Imaginären für die Bildung des Subjekts untersuchen. Ausgangspunkt wird der *Fall der Schwester Papin* sein, den Lacan am Anfang seiner Karriere untersucht hat. Meiner Lektüre nach bildet dieser Fall die Ausgangsbasis, auf der Lacan später seine berühmte Theorie des Spiegelstadiums entwickelt hat. Das Spiegelstadium ist demnach eine in das Ontologische gewendete und verallgemeinerte Theorie des Prozesses, den Lacan u. a. am Fall der Schwester Papin entdeckt hat. Für eine Bildungstheorie scheint mir dieser Zugang interessant zu sein, da er eindrucksvoll sichtbar macht, welche fatalen Folgen eine Fixierung auf das Imaginäre haben kann. Anhand des Films „Die Unzertrennlichen“ von David Cronenberg soll diese Theoriefigur empirisch erprobt werden. Der Film handelt von eineiigen Zwillingen, denen die körperliche Ähnlichkeit und die seelische Abhängigkeit zum Verhängnis werden. Der Zuschauer sieht und erlebt meiner Interpretation nach mit, wie eine Welt aussieht, in der das Imaginäre zunehmend die anderen Register dominiert. Mit der Darstellung der imaginären Verwachsung der Körper und der Psyche der Brüder kratzt der Film die geläufige Vorstellung eines autonomen und selbsttransparenten Subjekts beim Zuschauer an. Hierin verorte ich den bildungstheoretischen Wert dieses Films.

Zur Zeit der Entwicklung der Theorie des Spiegelstadiums standen Lacan noch nicht die theoretischen Mittel zur Verfügung, um das Register des Symbolischen begrifflich zu beschreiben. Erst ab Mitte der 1950er Jahre konnte er in Auseinandersetzung mit den Zeichentheorien von Ferdinand de Saussure und Roman Jakobson seine Theorie des Signifikanten entwickeln. Im Kapitel „S“ wird die Entwicklung der „Topik des Imaginären“ aus dem Seminar I und seine Überlegungen zu „Kybernetik und Sprache“ aus dem Seminar II untersucht werden. Dies erscheint mir daher als sinnvoll, weil so ein genauerer Bezug auf zwei der zentralen Dimensionen des Medialen des Kinofilms bestimmt werden kann: die Filmerzählung und die Filmbilder. Im Kinofilm werden sowohl die sprachlich geformten Signifikanten als auch die Bilder miteinander verwoben. Anhand des Films „Spider“ von David Cronenberg soll die Bezugnahme des Psychotikers einerseits auf Erinnerungsbilder und andererseits auf Signifikanten, hier aufgefasst als sprachliche und schriftliche Zeichen, genauer bestimmt werden.

Das Register des Realen markiert in der späten Theorie von Lacan einen zentralen Platz seiner Überlegungen. Das Reale kann in einer ersten Annäherung als dasjenige bezeichnet werden, was sich dem Symbolischen entzieht. Die in Lacans Seminar über die Angst entwickelte strukturelle Bestimmung der Angst, die auf das Reale bezogen ist, erscheint mir als ein vielversprechender Versuch, „Transformation von Grundfiguren des Welt- und Selbstverhältnisses“ genauer zu fassen. Lacan nimmt in diesem Seminar eine Umarbeitung des Schemas des Narzissmus aus dem Seminar I vor. In diesem Schema wird die Struktur der

Angst beschrieben, die Lacan anhand des Begriffs des Unheimlichen entwickelt. Andreas Cremonini hat anhand der Lektüre des Graphen des Begehrens, die Lacan im Text „Subversion des Subjekts und die Dialektik nach Freud“ entwickelt hat, herausgearbeitet, welche Bedeutung das Objekt a hat. Einerseits kann es als „Stütze des Begehrens im Sein“<sup>234</sup> aufgefasst werden und Bildungsprozesse verhindern, andererseits kann es als „Objekt-Ursache des Begehrens“ Transformationen ermöglichen. Um diese beiden Potenziale des Objekts a zu unterscheiden, bietet sich der Begriff der Angst an, der als „Elephantentritt des großen Anderen“ auf die „Inkonsistenz der symbolischen Ordnung“ und damit auf „radikale Seinsunsicherheit“ hinweist.

Für das Verständnis der lacanschen Theorie erscheint es mir von besonderer Bedeutung, den *Status des Objekts a* genau zu fassen. Die Ausgangsthese der Rekonstruktion der lacanschen Theorie des Objekts a ist, dass sich das Objekt a grundsätzlich nicht mit einem Objekt in der Welt gleichsetzen lässt. Zunächst ist anhand des Seminars X und der entsprechenden Sekundärliteratur zu prüfen, ob diese Hypothese tragfähig ist. Daraus ergibt sich die Frage, wie trotzdem ein empirisch gehaltvoller Bezug auf das Objekt a hergestellt werden kann. Dies soll erneut auf den Film „Die Unzertrennlichen“ zurückbezogen werden.

Im Seminar XI entwickelt Lacan die Theorie des Blicks, welche in der Filmtheorie von besonderer Bedeutung ist. In dieser wird die klassisch-kartesianische Trennung zwischen einem erkennenden Ich und einem passiven, dem Blick ausgesetzten Objekt unterlaufen und konterkariert. Dadurch, dass bei Lacan das Objekt als Objekt des Begehrens zu verstehen ist, verschiebt sich die Blickinstanz vom erkennenden Subjekt zum Objekt, welches nun das Subjekt in den Blick nimmt und ihn an sein Begehren fesselt. Auch hier stellt sich in Analogie zur Diskussion des Status des Objekts a die Frage, wie der Status dieses Blicks ist.

---

<sup>234</sup> Cremonini, Andreas: Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre. München: Wilhelm Fink Verlag 2000, S. 144 ff.

I

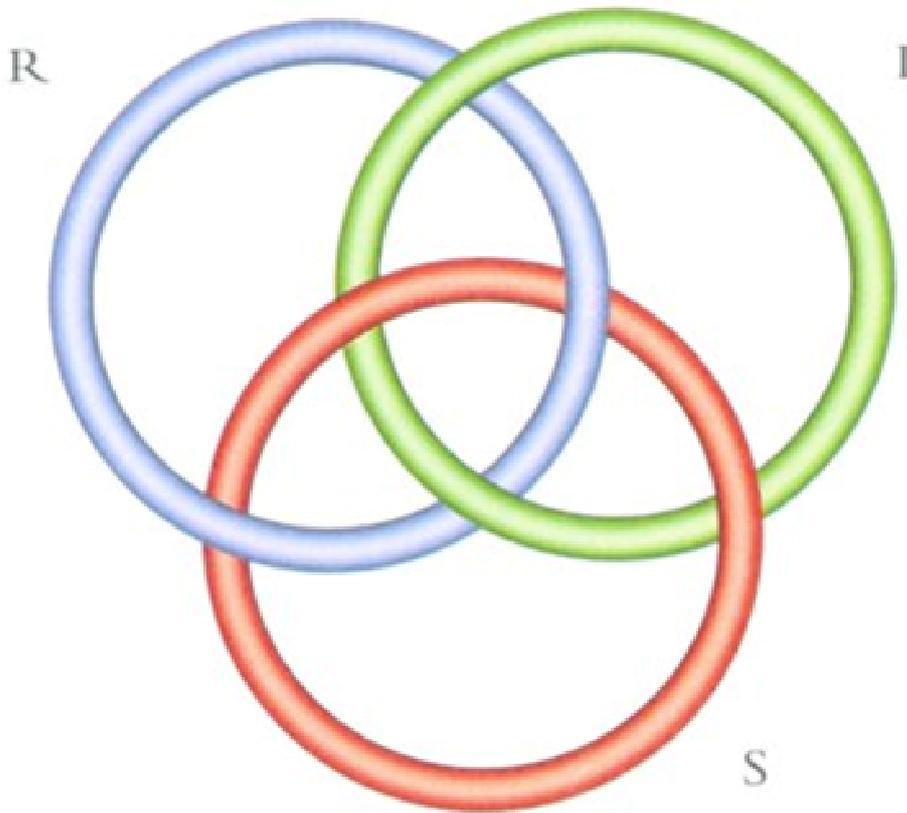


Diagramm: RSI - Das Imaginäre

Die Texte von Lacan gelten gemeinhin als schwierig, einigen Lesern erscheinen sie sogar als „eleganter Unsinn“<sup>235</sup>, da sie einer wissenschaftlichen Nachprüfung nicht standhalten würden. Dass sich die Texte von Lacan einem einfachen Verstehen entziehen, kann so gedeutet werden, dass dadurch der Hörer auf den Signifikanten aufmerksam gemacht werden soll, das Sprachmaterial als solches in Erscheinung tritt. Dieses Problem trifft den Leser der Schriften unvermittelt, wohingegen die Mitschriften der Seminare verständlicher erscheinen. Obwohl auch die Seminare von Abbrüchen, Umwegen und Ironie durchzogen sind, hat Lacan mehr Zeit, seine Überlegungen einzuführen, Begriffsgeschichten zu rekonstruieren und Referenztexte vorzustellen und zu kritisieren. Bei den komprimierten Texten in den Schriften fallen diese einführenden Worte, die Wiederholungen und Zusammenfassungen weg, was

<sup>235</sup> Vgl.: Sokal, Alan; Bricmont, Jean: Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen. München: C.H. Beck. 1999

sie nur schwer verdaulich macht. Schauen wir uns vor diesem Hintergrund einen frühen Text von Lacan an.

### **Ich kratze ihr die Augen aus! – Schwester Papin**

Der von den Schwestern Papin ausgeführte Doppelmord, der im Text „Motive des paranoischen Verbrechens: das Verbrechen der Schwestern Papin“<sup>236</sup> aus dem Jahre 1932 von Lacan interpretiert wird, erregte aufgrund seiner Brutalität in Frankreich großes Aufsehen und wurde in der Tagespresse ausführlich besprochen. Jean Genet, der die Analyse von Lacan wahrscheinlich nicht kannte, hat diesen Fall später zu einem Theaterstück „Die Zofen“ verarbeitet und somit den Fall dauerhaft im Licht der Öffentlichkeit gehalten.<sup>237</sup> Die in Lacans Doktorarbeit aus dem Jahre 1931 entwickelte Theorie der Psychose wird in dem oben genannten Text von Lacan zu den Schwestern Papin auf wenigen Seiten in verdichteter Form zusammengefasst und anhand des empirischen Materials erprobt. Der Text wurde in der surrealistischen Zeitschrift „Minotaurus“ das erste Mal veröffentlicht. Aufgrund des Publikationsorgans, das aus der surrealistischen Bewegung heraus entstanden war und die verschiedensten Richtungen wie Literatur, bildende Kunst und Ethnologie intermediär verband, ist anzunehmen, dass der Text sich eher an eine ästhetisch interessierte als eine klinische Leserschaft richtete. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist zu fragen, ob in diesem Text Theoriefiguren entwickelt werden, die für eine Theorie transformatorischer Bildungsprozesse fruchtbar gemacht werden können.

Zunächst rekonstruiere ich die Argumentationslinien, die Lacan in diesem Text entfaltet, um daran potenzielle Bedingungen der Verhinderung oder Ermöglichung einer Transformation grundlegender Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses herauszuarbeiten.

Das von Lacan beschriebene Drama spielt sich zwischen den Schwestern Lea und Christine Papin, die Hausangestellte bei einem hoch angesehenen Anwalt und dessen Frau waren, ab. Die Beziehung zwischen den beiden Bediensteten und deren Vorgesetzten wird von ihm wie folgt beschrieben.<sup>238</sup>

„Die beiden Schwestern, vierundzwanzig und einundzwanzig Jahre alt, sind seit mehreren Jahren die Dienerinnen von hochangesehenen Bürgern der kleinen Provinzstadt – eines

---

<sup>236</sup> Lacan, Jacques: Motive des paranoischen Verbrechens: das Verbrechen der Schwestern Papin. In: ders. Über die paranoische Psychose in ihrer Beziehung zur Persönlichkeit und Frühe Schriften über die Paranoia. Passagen Verlag, Wien 2002, S. 385 ff.

<sup>237</sup> Vgl. Gürtler, Sabine: Die Ethik, das Verbrechen und die Alterität. Der Mordfall der Geschwister Papin – einige psychoanalytische Bemerkungen dazu von Jacques Lacan und Jean Genets dramatischer Bearbeitung in ‚Les bonnes‘. In: Frag.mente 39/40, S. 213 ff.

<sup>238</sup> Die Schwestern Lea und Christine Papin, einundzwanzig und vierundzwanzig Jahre alt, waren Hausangestellte bei einem hoch angesehenen Anwalt und dessen Frau. Lacan zufolge waren sie als mustergültige Angestellte bekannt und geschätzt. Gleichzeitig galten die Schwestern als unnahbar. Die Hausherrn hatten zu den Angestellten keinen persönlichen Kontakt. Lacan zufolge fehlt es aber auch umgekehrt den Bediensteten an „menschlichem Einfühlungsvermögen“. Die aus den unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten stammenden Personen hatten sich wenig zu sagen. Es fehlte eine gemeinsame Sprache.

Anwalts, seiner Frau und seiner Tochter. *Vorbildliche* Dienerinnen, heißt es, begehrt im Haushalt; aber auch *geheimnisumwitterte* Dienerinnen, denn, so auffällig die Herrschaften es, wie es scheint, eigentümlich an menschlichem Einfühlungsvermögen fehlen ließen, lässt sich doch in keiner Weise behaupten, dass die hochmütige Gleichgültigkeit des Dienstpersonals dieser Einstellung nicht entsprochen hätte; von der einen Gruppe zu anderen ‚*hatte man sich nichts zu sagen*‘. Dieses *Schweigen* konnte freilich nicht *leer* sein, selbst wenn es in den *Augen der Akteure dunkel* blieb.“<sup>239</sup>

Schauen wir uns die im Text verwendeten Formulierungen genauer an. Zunächst ist auffällig, wie Lacan die Schwestern charakterisiert: als „vorbildliche“, aber auch „geheimnisumwitterte“ Dienerinnen. Die Doppelung des Substantivs „Dienerinnen“ und die gleiche Wortstellung weisen darauf hin, dass zwischen den beiden Eigenschaften eine Verbindung bestehen könnte.<sup>240</sup> Gerade das Vorbildliche der beiden Schwestern erscheint geheimnisumwittert. Beim Lesen des Textes fällt eine Verdichtung der Begriffe in den letzten Sätzen des Zitats auf, die auf einen anderen Wortgebrauch als den eines psychiatrischen Gutachtens hinweisen und die sich auf die Metapher der Dunkelheit und des Lichts beziehen. Die von Lacan in Anschlag gebrachte Metapher des Lichts ist nicht unschuldig, durchzieht sie doch spätestens seit ihrer Formulierung im Höhlengleichnis von Platon die abendländische Kulturgeschichte und wird hier mit dem Sehen, aber auch dem Erkennen bzw. der Selbsterkenntnis gleichgesetzt. Licht, Sehen, Auge und Erkenntnis verweisen dabei aufeinander. Das Dunkel ist bei Lacan mit dem Schweigen verbunden. Wort und Bilder, Sprache und Blick überkreuzen sich in der Formulierung Lacans: Die beiden Gruppen ‚*hatte man sich nichts zu sagen*‘. Dieses *Schweigen* konnte nach Lacan nicht *leer* sein, selbst wenn es in den Augen der Akteure *dunkel* blieb. Das Schweigen sei also *nicht leer*, aber es blieb *dunkel*. Offen bleibt, wer mit den ‚*Akteuren*‘ gemeint ist: die Bediensteten oder die Haushälterin. Der Mord an der Hausherrin und deren Tochter wurde durch eine vermeintliche Lappalie ausgelöst, die aber in sich Bedeutung hat. Eine der Schwestern hatte durch eine Ungeschicktheit beim Bügeln einen Kurzschluss ausgelöst. Die Schwestern warteten daraufhin im *Dunkeln* auf das Eintreffen der Vorgesetzten. Das Schweigen der Schwestern, das in den Augen der Akteure dunkel blieb, konkretisiert sich nach Lacan in dem Stromausfall. Die Metapher von Licht und Schatten, hell und dunkel wird weiter ausgebaut. Was genau beim Eintreffen der Hausherrin und deren Schwester geschah, lässt sich Lacan zufolge nicht rekonstruieren. Sicher ist nur, dass ein „Drama“ ausgelöst wurde, in der eine Partei die andere gewaltsam auslöschte, was Lacan wie folgt schildert: „Jede schnappte sich eine von der Gegenseite, reißt ihr bei lebendigem Leibe die Augen aus den Höhlen, eine in den Annalen des Verbrechens angeblich unerhörte Tat, und erschlägt sie. Als nächstes fallen sie mit allem, was sich in Reichweite findet, mit

---

<sup>239</sup> Lacan, Jacques: *Motive des paranoischen Verbrechens: das Verbrechen der Schwester Papin*. A.a.O.: S. 385 (kursiv TS).

<sup>240</sup> Beiden Personengruppen fehlt es nach Lacan an „menschlichem Einfühlungsvermögen“.

Hammer, Zinnkrug und Küchenmesser, über die Leichen ihrer Opfer her, zerschlagen ihnen das Gesicht und schneiden, nachdem sie beider Geschlecht entblößt haben, der einen tief in Schenkel und Gesäß, um mit diesem Blut Schenkel und Gesäß der anderen zu besudeln.“<sup>241</sup> Danach legen sich die Schwestern, als sei nichts gewesen, ins Bett und sagten sich: „alles in Ordnung“. Die Tat scheint, besonders wenn man sie mit dem Auslöser – einem Stromausfall – vergleicht, ungeheuerlich. Auch die Beziehung zwischen den geheimnisvollen Schwestern, deren Leben im Dunkeln blieb, dem Warten in der Dunkelheit und der Tat, die Augen des anderen zu entreißen, macht die Spannung des lacanschen Textes aus. Neben den Augen ist auch das Geschlecht von entscheidender Bedeutung, da dieses mit Blut besudelt wird. Am nächsten Morgen werden die Schwestern von der Polizei schlafend im Bett gefunden. Sie konnten nicht angeben, weshalb sie die Tat begangen hatten. Wichtig war ihnen, dass „sie die Verantwortung für das Verbrechen gänzlich teilen.“<sup>242</sup> Mit dieser Formulierung, dass sie die Verantwortung „gänzlich teilen“, ist eine *Figur eingeführt, die die Beziehung der Schwestern charakterisiert*. Diese Figur der *gleichen Verantwortung* bzw. der Gleichheit zwischen den *verschiedenen Personen* wird bei Lacan unter dem Begriff der „Ähnlichkeit“ thematisiert, wobei Ähnlichkeit und Gleichheit in einem noch näher zu bestimmenden Verhältnis zueinander stehen.

Im Folgenden diskutiert Lacan die Meinung der Gutachter, die im Prozess aussagten. Die Schwestern seien ohne erkennbares Zeichen von Wahn oder Schwachsinn aufgetreten. Die Angaben zur Vorgeschichte seien recht ungenau, die Schwestern werden als „spinnert“ und „verfolgt“ bezeichnet. Aber ein weiteres Indiz ist für die Interpretation von Lacan entscheidend: „Außerdem die eigenartige Bindung der beiden aneinander, ihre Immunität gegen jedes andere Interesse, die freien Tage, die sie zusammen und in ihrem Zimmer verbringen. Doch war man bis dahin über diese Merkwürdigkeit beunruhigt?“<sup>243</sup> Auch hier baut Lacan mit den Begriffen „Merkwürdigkeit“ und „beunruhigt“ ein Spannungsfeld auf, das bereits im Blick der Schwestern, der nicht leer ist, aber dunkel, angedeutet wird. Das Beunruhigende bezieht sich auf die Immunität gegen jedes andere Interesse der Schwestern, die offensichtlich nur gegenseitig aneinander interessiert sind.

Die Schwestern, die ansonsten immer zusammengelebt hatten, wurden während der Haftzeit voneinander getrennt. Nach fünf Monaten Gefängnis stellten sich bei Christine Halluzinationen ein. Sie versuchte sich selbst die Augen auszureißen, was misslang. Zudem zeigt sie nach Lacans Beschreibung ein „*erotisch-exhibitionistisches Verhalten*“ und es stellten sich Symptome der *Melancholie* ein, wie Depression, Nahrungsverweigerung, Selbstanklage, Bußhandlungen. Die Schwestern wurden am 30. September verurteilt. Christine nahm die Urteilsverkündung, dass ihr auf dem Marktplatz von Mans der Kopf abgeschlagen werden

---

<sup>241</sup> ebd.: S. 386

<sup>242</sup> ebd.: S. 386

<sup>243</sup> ebd.: S. 386

sollte, auf Knien hin. Aufgrund der Störungen im Gefängnis war inzwischen die Mehrzahl der Psychiater von der Unschuld der Schwestern überzeugt. So bracht Dr. Lodgre nicht nur eine, sondern gleich mehrere Hypothesen vor: „Verfolgungsideen, sexuelle Perversion, Epilepsie oder Hysteroepilepsie.“

Lacan schlägt hingegen eine „eindeutigere Lösung“ vor, auch wenn er die glücklichen Formulierungen besonders hervorhebt. Lacan referiert zunächst eine allgemeine Beschreibung der psychotischen Erkrankungen. Diese seien durch drei Merkmale bestimmt: a) intellektueller Wahn (Größenwahn), b) aggressive, mörderische Reaktion und c) chronologische Entwicklung. Alle drei Elemente sind in dem Fall zu finden. Lacan wendet sich in seiner Interpretation des Verbrechens gegen die zwei damals vertretenden Theorien der Psychose. Diese besagen, dass die Psychose durch eine „krankhafte Konstitution“ bedingt sei oder durch „Wahrnehmungsstörungen“ hervorgerufen werde. Dass diese beiden Erklärungen aber ungenügend seien, ist nach Lacan leicht zu erkennen.

Als alternatives Erklärungsmodell dient ihm „soziale Spannung“ oder „soziale Rivalität“, die für die Psychose bestimmend sei. Der aggressive Trieb könne als unbewusst bezeichnet werden, da „der intentionale Gehalt, der sie ins Bewußtsein übersetzt, sich ohne einen Kompromiß mit den vom Subjekt integrierten sozialen Anforderungen, das heißt ohne eine Tarnung der Motive – und das genau ist der ganze Wahn –, nicht manifestieren kann.“<sup>244</sup>

Mit dem Begriff des „Wahlcharakters des Opfers“ verbindet Lacan die individuelle Dimension und die gesellschaftliche Dimension der Tat. Der intellektuelle Gehalt der Überbaustruktur diene dazu, den verbrecherischen Trieb gleichzeitig zu rechtfertigen und zu negieren. Da sich dieser Trieb aufgrund der Befriedigung verändert habe, verändere sich auch der „intellektuelle Gehalt der Überbaustruktur“. So verwundere es nicht, dass der Wahn in den ersten Monaten nach der Tat verschwunden sei.

Die Gutachter haben nur die klassischen Beschreibungen und Erklärungen herangezogen und dabei vernachlässigt, dass es nach Lacan Konstanz lediglich in der Struktur gibt. Die wahnhaften Ideen müssen also bereits in der Zeit vor der Tat gesucht werden. Mehrere Wahnthemen zeigen sich während der Inhaftierung, die sich als typische Inhalte klassifizierter Wahnformen erkennen ließen. So scheint ihr die Kenntnis der Tat zeitweise zu fehlen, da sie sich mehrfach nach dem Befinden ihrer ehemaligen Hausherrin erkundigt. Zudem gab sie an, dass sie eines Tages ihre Schwester heiraten würde: „Ich glaube sehr wohl, daß ich in einem anderen Leben der Mann meiner Schwester sein müßte.“<sup>245</sup> Aber nicht nur das: „Darüber hinaus stößt man in jeder wahnhaften Überzeugung ständig auf eine bestimmte Ambivalenz – von den leisesten affirmativen phantastischen Wahnformen, (in denen das Subjekt noch eine ‚doppelte Realität‘ erkennt) bis zu den unterstellend bezeichneten interrogativen

---

<sup>244</sup> ebd.: S. 388

<sup>245</sup> ebd.: S. 390

Wahnformen, bei denen jede Behauptung der Realität diesen verdächtig ist.“<sup>246</sup> Dann diskutiert Lacan die Frage, wie der Wahn der Schwestern zu klassifizieren sei. Es ging wahrscheinlich nicht um die Paranoia, sondern eher um die Paraphrenie, die Kraepelin als angrenzende Form isoliert habe. Aber diese Zuordnung sei aufgrund der Informationslage schwer zu treffen. Wichtiger als die genaue Klassifikation sei, dass die verschiedenen Wahn Typen durch eine Strukturgemeinschaft verbunden seien, sodass sich die Anwendung der Analysemethode von Lacan rechtfertigen ließe. Lacan zufolge sei der Wahn zu zwei, eines seit den ältesten Zeiten bekanntes Phänomen. Dies werde aber so erklärt, dass der Wahn sich von einem Subjekt durch kontingente Suggestion auf das passive debile Subjekt übertrage. Lacan werde eine befriedigendere Erklärung herausarbeiten als die auf dem verbrecherischen Parallelismus beruhende Theorie. Diese besagt, dass der mörderische Trieb (pulsion) auf einer Reihe korrelativer Anomalien bei den sozialisierten Trieben (instincts) beruhe und dass diese Störungen zeitgleich entstünden: „Homosexualität und sado-masochistische Perversion sind die Triebstörungen, deren Existenz in diesem Fall allein die Psychoanalytiker aufzudecken vermochten, und deren genetische Bedeutung wir in unserer Arbeit aufzuzeigen versucht haben. Es ist zuzugeben, dass die Schwestern für diese Korrelation scheinbar eine Bestätigung beisteuern, die man grob so ausdrücken könnte: Der Sadismus ist unübersehbar an den an den Opfern verübten Handlungen, und welche Bedeutung sollte im Licht dieser Gegebenheiten die exklusive Zuneigung der beiden Schwestern, das Geheimnisvolle ihres Lebens, die Merkwürdigkeit ihres gemeinsamen Wohnens und ihr ängstliches Aneinanderklammern im selben Bett nach dem Verbrechen ansonsten haben?“<sup>247</sup> Lacan bezieht diese Theorie auf den Ausdruck von Dr. Lodgre, der die Schwestern als „psychologisches Paar“ bezeichnet hat. So betont Lacan, dass die Homosexualität als unbewusst oder „laviert“ zu bezeichnen sei. „Die homosexuelle Strebung käme allein in einer verzweifelten Selbstverneinung zum Ausdruck, die die Überzeugung, verfolgt zu werden, begründet und mit dem Verfolger das geliebte Wesen bezeichnet.“<sup>248</sup>

Nach der Psychoanalyse sei der Deutungswahn als Abwehr homosexueller Strebungen zu verstehen, „mit dem Verfolger das geliebte Wesen bezeichnen würde.“<sup>249</sup> In Freuds Artikel „Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität“ konstatiert dieser eine ursprüngliche Feindschaft unter Brüdern.<sup>250</sup> Aus der Invasion einer Konkur-

---

<sup>246</sup> ebd.: S. 390

<sup>247</sup> ebd.: S. 391

<sup>248</sup> ebd.: S. 391

<sup>249</sup> ebd.: S. 391

<sup>250</sup> „Wir erinnern uns daran, dass auch die Paranoiker sich ganz ähnlich benehmen. Auch sie anerkennen bei Anderen nichts Indifferentes und verwerten in ihrem ‚Beziehungswahn‘ die kleinsten Anzeichen, die ihnen diese Anderen, Fremden geben. Der Sinn ihres Beziehungswahns ist nämlich, dass sie von allem Fremden etwas wie Liebe erwarten. [...] Es ahnt uns nun, dass wir das Verhalten des Eifersüchtigen wie des verfolgten Paranoikers sehr ungenügend beschreiben, wenn wir sagen, sie projizieren nach außen auf Andere hin, was sie im eigenen Inneren nicht wahrnehmen wollen. Gewiss tun sie das, aber sie projizieren sozusagen nicht ins Blaue hinaus,

renz und Feindlichkeit, die sich in ein Begehren auf den Anderen verwandele, erkläre sich, so die Psychoanalyse, die homosexuelle Tendenz. So projizieren die Paranoiker nicht „ins Blaue hinein“, sondern sie müssen dort etwas Ähnliches finden. Auch bei Lacan richtet sich das Begehren nicht auf ein beliebiges Motiv, sondern auf ein dem Subjekt *ähnliches*: „Diese Liebesfixierung ist die primordiale Bedingung für die erste Integration dessen, was wir die *soziale Spannung* nennen, in die triebhaften Strebungen. Eine schmerzhaft Integration, in der sich bereits die erste Opferforderung verzeichnet, die die Gesellschaft weiterhin unaufhörlich gegenüber ihren Mitgliedern geltend machen wird: Dieses ist ihre Verbindung zu jener persönlichen Intentionalität des aufgelegten Leidens, die den Sadismus konstituiert. Diese Integration vollzieht sich allerdings nach den Gesetzen des geringsten Widerstandes durch eine Affektfixierung, die dem solipsistischen Ich noch sehr nahe bleibt – eine Fixierung, die es verdient, als narzisstisch bezeichnet zu werden, und bei der das gewählte Objekt das dem Subjekt ähnlichste ist: dieses ist der Grund für seinen homosexuellen Charakter.“<sup>251</sup>

Nicht die *Homosexualität* sei ursprünglich, sondern diese werde erst durch die narzisstische Fixierung auf das ähnliche Objekt erzeugt. Die Schwestern seien über diese erste Stufe des Egozentrismus<sup>252</sup> nicht hinausgekommen. Die Entwicklungsstörung könne sowohl eine organische Ursache haben oder durch den Inzest ausgelöst worden sein (wie es die Psychoanalyse annimmt), der ja bei den Schwestern nicht gefehlt habe. Entscheidend sei aber, „die Struktur der Paranoia und der benachbarten Wahnformen als ganz und gar vom Schicksal dieses Geschwisterkomplexes beherrscht anzusehen.“<sup>253</sup> Die Schwestern seien im Narzissmus gefangen und liebten das Bild der anderen als Ideal: „Jeder der Verfolgerinnen ist wahrlich nichts anderes als ein neues, stets ganz im Narzissmus befangenes Bild jener Schwester, die unsere Kranke zu ihrem Ideal gemacht hat. Wir verstehen nun, was das für ein gläsernes Hindernis ist, weshalb sie niemals wissen kann, obgleich sie es herausschreit, dass sie alle diese Verfolgerinnen liebt: Sie sind nur Bilder.“<sup>254</sup> Bilder nehmen also eine entscheidende Bedeutung bei der Entstehung von Aggression ein. Die paradox anmutende Rede von einem *gläsernen Hindernis* verknüpft den Widerstand mit dem Bild. Lacan drückt sich in diesem Kontext poetisch aus: Das Unglück, zwei zu sein, würde ihnen nicht aus dem Narziss-

---

nicht dorthin, wo sich nichts Ähnliches findet, sondern sie lassen sich von ihrer Kenntnis des Unbewussten leiten und verschieben auf das Unbewusste der Anderen die Aufmerksamkeit, die sie dem eigenen Unbewussten entziehen. [...] Wenn wir sein Beispiel für maßgebend erachten, dürfen wir schließen, dass auch die Feindseligkeit, die der Verfolgte bei Anderen findet, der Widerschein der eigenen feindseligen Gefühle gegen diesen Anderen ist. Da wir wissen, dass bei Paranoikern gerade die geliebte Person des gleichen Geschlechts zum Verfolger wird, besteht die Frage, woher diese Affektumkehrung rührt, und die nahe liegendste Antwort wäre, dass die stets vorhandenen Gefühlsambivalenz der Liebesansprüche ihn verstärken. So leisten die Gefühlsambivalenz dem Verfolgten denselben Dienst zur Abwehr der Homosexualität wie unserem Patienten die Eifersucht.“ (Freud, Sigmund. Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität. GW13, S. 199-200)

<sup>251</sup> Lacan, Jacques: Motive des paranoischen Verbrechens: das Verbrechen der Schwester Papin. A.a.O.: S. 392 (kursiv TS).

<sup>252</sup> Diese Stufe der Subjektentwicklung bezieht Lacan auf den „der ersten Partizipation“ bei Piaget.

<sup>253</sup> Lacan, Jacques: Motive des paranoischen Verbrechens: das Verbrechen der Schwester Papin. A.a.O.: S. 392

<sup>254</sup> ebb.: S. 393

mus heraushelfen. „Als wahre siamesische Seelen bilden sie eine auf immer geschlossene Welt: beim Lesen ihrer Aussagen nach dem Verbrechen ‚glaubt man‘, so Dr. Lodgre, ‚doppelt zu lesen‘. Allein mit den Mitteln ihres kleinen Eilands müssen sie ihre Rätsel lösen, das menschliche Rätsel des Geschlechts.“<sup>255</sup> Mit der Rede von den siamesischen Seelen und Erfahrung von Dr. Lodgre, „doppelt zu lesen“, ist wieder die Figur der Ähnlichkeit angedeutet. Das Rätsel des Geschlechts wird von Lacan als eine Figur des Dritten eingeführt, die aus diesem narzisstischen Modus der Ähnlichkeit hinausweist.

Ich versuche den lacanschen Text in Bezug zur Bildungstheorie von Kokemohr zu setzen. Kokemohr versteht, wie bereits mehrfach zitiert, unter Bildung die Transformation grundlegender Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses. Zwei zentrale Figuren finden sich im Text von Lacan: Erstens wird mit der Metapher von Licht und Dunkelheit und dem Sehen und Erkennen des Subjekts eine Figur eingeführt, die auf die Selbsterkenntnis des Subjekts zieht. Zweitens wird mit der Identifizierung (Lacan) oder Projektion (Freud) mit dem ähnlichen Objekt eine Bezugnahme zur Welt und zu sich selbst angedeutet. Diese Identifikation mit dem Ähnlichen zeigt sich in der Rede von den siamesischen Seelen, in der Erfahrung, doppelt zu lesen, im ausschließlichen Interesse der Schwestern aneinander in ihrem Zimmer und in der Tatsache, bei völliger Gleichwertigkeit für die Tat verantwortlich zu sein, bei Lacan eine Artikulationsfigur. Dieser Modus der Ähnlichkeit scheint aber auch in Bezug auf die beiden ermordeten Frauen, Mutter und Tochter, relevant geworden zu sein, da sie diese als Ideal und Bild manifestieren. Ein Bildungsprozess könnte in dem Angriff auf das Bild, das gläserne Hindernis, bestehen. Aber dieser Angriff konnte nur als Passage der Gewalt manifest werden, ohne die Dimension einer symbolischen Vermittlung zu erreichen.

Die Identifikation mit dem Ähnlichen hat Lacan im Spiegelstadium unter dem Begriff „I-mago des Ähnlichen“ weiterentwickelt und verallgemeinert. Noch bleibt offen, wie die Figur der Ähnlichkeit zu denken ist. Ist sie als eine wesenhafte Gleichheit zu sehen, wie es im Begriff der siamesischen Seelen sich andeutet, oder ist dieses als ein Prozess der Verähnlichung oder „Anähnlichung“<sup>256</sup> zu verstehen? Im Hinblick auf den Begriff der Identifizierung werde ich dies diskutieren. Dabei beziehe ich mich zunächst auf den Text „Die Familie“ und dann auf das „Spiegelstadium“.

## **Die Familie**

Die am Fall der Schwester Papin diskutierte Theorie der Identifikation mit dem kleinen anderen als Ähnlichem nimmt Lacan in seinem Enzyklopädieartikel „Die Familie“ aus dem Jahr

---

<sup>255</sup> ebd.: S. 393

<sup>256</sup> Lacan, Jacques: Die Familie. In Haas, Norbert; Metzger, Hans-Joachim (Hrsg.) ders. Schrift III. Quadriga: Weinheim, Berlin, 1986, S. 39-100.

1938 wieder auf.<sup>257</sup> Für die hier diskutierte Frage nach der Bedeutung des Imaginären für die Bildungen des Subjekts ist dieser Text wichtig, da in ihm die Theorie des Spiegelstadiums zum ersten Mal schriftlich festgehalten wurde. Ich fasse zunächst die zentralen Theoriefiguren zusammen, um sie dann bildungstheoretisch zu wenden. Dabei gehe ich selektiv vor und untersuche nur diejenigen Abschnitte des Textes, die für die Analyse der lacanschen Theorie des Imaginären entscheidend sind. Schauen wir uns den „Komplex des Eindringlings“ genauer an, da sich in diesem die Beschreibung des Spiegelstadiums findet. Diesen Komplex erleide das „primitive Subjekt“ nach Lacan, wenn ein Geschwisterkind geboren werde und dadurch die vertraute häusliche Ordnung gestört werde. Schon Augustinus<sup>258</sup> habe die kindliche Eifersucht beschrieben, aber erst durch die experimentelle Kinderbeobachtung und die Psychoanalyse habe ihre Bedeutung für die Subjektentwicklung erkannt werden können. Die Eifersucht unter Geschwistern oder Spielgefährten ist nach Lacan kein nebensächliches oder gar moralisch zu verurteilendes Phänomen, sondern nimmt vielmehr eine zentrale Rolle bei der Entstehung von „Gesellschaftlichkeit“ ein. Die Eifersucht sei keine „vitale Rivalität“, sondern eine „mentale Identifikation“, da sie nicht nach der Befriedigung vitaler oder materieller Bedürfnisse strebe, sondern auf geistige und emotionale Werte wie Anerkennung und Wertschätzung ziele.<sup>259</sup> Die mentale Identifikation könne man bei Kindern im Alter zwischen 6 Monaten und 2 Jahren erkennen, die paarweise und ohne Dritte konfrontiert ein Verhalten zeigen, das nach Lacan als Typus der als „objektiv definierbaren Rivalität“ benannt werden könne: „Er beinhaltet zwischen den Subjekten tatsächlich eine gewisse Anpassung der Haltung und Gesten, ja eine Übereinstimmung in ihrer Abwechslung, eine Konvergenz in ihrer Folge, die die Gesten und Haltungen als Provokation und Erwidern anordnen und [...] die Behauptung erlauben, dass sie die Situation als eine Alternative wahrnehmen.“<sup>260</sup> Zwischen den Subjekten entstehe eine dynamische Bezugnahme aufeinander, in der zwei Phasen oszillieren, in denen das Subjekt-Objekt-Verhältnis ausgetauscht werde. Es lasse sich erkennen, dass es eine „Erkenntnis des Rivalen“ gebe, wobei der „andere“ als Objekt betrachtet werde. Lacan setzt den ‚anderen‘ in Anführungszeichen, was man als Hinweis lesen kann, dass dieser ‚andere‘ als *Rivale* nach dem eigenen Bild geformt wird und somit letztlich kein anderer ist. Lacans Formulierung der „Übereinstimmung in der Abwechslung“ weist auf die *Ähnlichkeit* der beiden Subjekte hin, die sich in ihrer Konkurrenzbeziehung als *wesensgleich* ansehen.

Anhand der „Imago des Ähnlichen“ arbeitet Lacan diese Spiegelbeziehung weiter aus. Er fragt, welche Eigenschaften eine „Imago der Ähnlichkeit“ haben müsse. Zunächst nennt er den geringen Altersunterschied zwischen den Partnern. Diese Bedingung, die Lacan aus der

---

<sup>257</sup> Lacan, Jacques: Die Familie. A.a.O.: S. 39-100.

<sup>258</sup> Augustinus, Aurelius: Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus. Leipzig: Reclam, 1888. Buch I, Kapitel I, 7.

<sup>259</sup> Die Unterscheidung zwischen Bedürfnis, Anspruch und Begehren, welche Lacan später entwickeln wird, deutet sich hier bereits an.

<sup>260</sup> Lacan, Jacques: Die Familie. A.a.O.: S. 55

„Transformation der Nervenstruktur“ herleitet, ist, dass das Bild dann als Imago geeignet sei, wenn eine „Ähnlichkeit zwischen den Subjekten“ vorliege, wobei sich diese Ähnlichkeit auf die „Struktur des eigenen Körper“ beziehe. Lacan bezieht dieses auf die Erkenntnis der Psychoanalyse, die gezeigt habe, dass das „bevorzugte Objekt der libidinösen Ansprüche“ in diesem Stadium homosexuell ist. In diesem Stadium fallen Liebe und Identifikation mit dem Ähnlichen zusammen, die später Gegensätze bilden würden. Um dieses genauer zu fassen, geht Lacan auf die Entstehung der Aggression ein, die in diesem Prozess entscheidend sei. Der Sinn der *ursprünglichen Aggression* sei bei Freud nicht eindeutig gefasst, da Freud davon ausgehe, dass die Eifersucht sekundär gegenüber der Identifikation sei. Bei Freud sei das Verhältnis zwischen Eifersucht und Identifikation nicht entschieden genug herausgearbeitet worden, da der „Biologe Freud“ in diesem Punkt von der darwinschen Evolutionstheorie beeinflusst sei. Der Verweis auf die Nahrung habe eine falsche Fährte gelegt, da er auf ein *Bedürfnis* und nicht auf den *Anspruch* des Kindes verweise. „Zudem betont die psychoanalytische Lehre, wenn sie die typische Libidotendenz in diesem selben Stadium als sadomasochistisch kennzeichnet, dass zu dieser Zeit zwar die Aggressivität die subjektive Affektökonomie beherrscht, sie aber andererseits immer zugleich erlitten und ausgeübt, d. h. von der Identifikation mit dem anderen, dem Objekt der Gewalt, unterlaufen werden.“<sup>261</sup>

Das nächste Kapitel des Artikels, das mit dem Titel „Das Spiegelstadium“<sup>262</sup> überschrieben ist, beginnt Lacan, indem er den Begriff *affektive Identifikation* näher bestimmt, der in der Psychoanalyse durch den Ödipuskomplex nachgewiesen worden sei. Diesem Begriff möchte Lacan eine genauere Kontur geben, indem er die „Entstehung der Identifikation“ aus dem Spiegelstadium herleitet. Lacan bezieht das Spiegelstadium auf die Entwöhnung vom Stillen im 6. Monat und auf die „durch die Verspätung des physischen Wachstums entsprechende Not“<sup>263</sup>. „Nun ist das Erkennen seines Spiegelbildes durchs Subjekt ein für die Analyse dieses Stadiums doppelt bedeutsames Phänomen: Es erscheint nach sechs Monaten und seine Untersuchung enthüllt auf beweiskräftige Weise die Tendenz, die zu diesem Zeitpunkt die Realität des Subjekts ausmacht; aufgrund eben dieser Affinitäten gibt das Spiegelbild ein gutes Bild von der Realität ab; ihres affektiven Werts, der illusorisch wie das Bild ist und ihrer Struktur, die wie es selbst ein Reflex des menschlichen Gestalt ist.“<sup>264</sup> Die Analyse des Spiegelstadiums könne eine Erklärung der „Realität des Subjektes“, sowohl nach deren „affektivem Wert“ als auch auf die „Struktur“ liefern, was Lacan anhand der sekundären Macht des Spiegelbildes verdeutlicht: „Das Streben des Subjekts nach Wiederherstellung der verlorenen Einheit seiner selbst nimmt vom Anfang an die zentrale Stellung im Bewusstsein ein. Es ist die Energiequelle seines mentalen Fortschritts, eines Fortschritts, dessen Struktur vom

---

<sup>261</sup> Lacan, Jacques: Die Familie. A.a.O.: S. 57

<sup>262</sup> Dieser Begriff ist der meistgebrauchte in der Lacan-Rezeption. Allerdings wird dabei meistens auf den Text aus dem Jahre 1949 zurückgegriffen, der in den Schriften veröffentlicht ist. Schauen wir uns die erste Artikulation an.

<sup>263</sup> Lacan, Jacques: Die Familie. A.a.O.: S. 58

<sup>264</sup> ebd.: S. 58

Vorwalten der visuellen Funktion bestimmt ist. Wenn die Suche nach seiner affektiven Einheit beim Subjekt die Gestalten zutage fördert, die ihm seine Identität repräsentieren, so wird die intuitivste dieser Gestalten in diesem Stadium vom Spiegelbild geliefert. Was das Subjekt in ihm begrüßt, ist die ihm inhärente Einheit. Was es im Subjekt wieder erkennt, ist das Ideal der Imago des Doppelgängers. Was ihn akklamiert, ist der Triumph der rettenden Stre-  
bung.<sup>265</sup> Diese Phase des Subjekts (von 6 bis 18 Monaten) sei durch den Narzissmus geprägt, wobei er Narzissmus nicht nur im Sinne von Freud und Abraham als die „Libidobesetzung des Körpers“ beschreibt.

An dieser Stelle taucht eine Theoriefigur auf, die im Folgenden bildungstheoretisch gewendet wird: „Solange die Imago des Ähnlichen nur ihre primäre Rolle spielt und auf ihre Ausdrucksfähigkeit beschränkt bleibt, löse sie beim Subjekt Emotionen und Haltungen der Anähnlichung aus, zumindest in dem Maß, wie die aktuelle Struktur seiner Apparate das erlaubt.“ Die Theoriefigur hebt hervor, dass es in der *affektiven Identifikation* mit der *Imago des Ähnlichen* keinen Platz für *den oder das andere* gibt und dieses durch Anähnlichung überwunden wird. Dabei „unterscheidet sich das Subjekt nicht von der Imago selber“. Weiter unten heißt es: „Aber bevor das Ich seine Identität behauptet, verschmilzt es mit der Imago, die es formt und doch zugleich ursprünglich entfremdet.“<sup>266</sup> Lacan fasst dies wie folgt zusammen: „Das Ich konstituiert sich zur selben Zeit wie der andere im Drama der Eifersucht.“<sup>267</sup> Es sei die Eifersucht, die *zeitgleich* das Ich und den Anderen erzeuge. Diese Formulierung widerspricht dem alltäglichen Denken, das immer schon ein Subjekt unterstellt, welches in einem zweiten Schritt auf die Welt trifft. „Also gerät das durch Identifikation in die Eifersucht verstrickte Subjekt vor eine Alternative, in der sich das Schicksal der Realität entscheidet: Es findet entweder das mütterliche Objekt wieder und klammert sich an die Verweigerung des Realen und die Zerstörung des anderen, oder es lässt sich zu einem anderen Objekt führen, das die menschliche Erkenntnis kennzeichnende Formen annimmt: als kommunikables Objekt, weil Konkurrenz ja zugleich Rivalität und Übereinkunft einschließt.“<sup>268</sup> Das Subjekt werde durch ein „drittes Objekt“ in eine Dreiersituation eingeführt und dabei zum Beispiel durch ein Geschwisterkind, aus der „affektiven Verschmelzung“ mit der Mutter gerissen. Es identifiziere sich mit diesem Objekt – es wolle so sein wie dieses und an dessen Stelle treten –, sodass durch die Identifikation eine Konkurrenzbeziehung entstehe.<sup>269</sup> Entscheidend sei es nach Lacan zu betonen, dass die *Identifikation* logisch vor der *Konkurrenzbeziehung* stehe, da es ohne Identifizierung keine Eifersucht gebe. Das Subjekt werde vor eine Entscheidung gestellt, die das „Schicksal der Realität“ entscheide und das Verhältnis zwischen Innen- und Umwelt strukturiere: Entweder klammere sich das Subjekt an diese primäre Verschmelzung,

---

<sup>265</sup> ebd.: S. 59

<sup>266</sup> ebd.: S. 60

<sup>267</sup> ebd.: S. 60

<sup>268</sup> ebd.: S. 61

<sup>269</sup> Zur räumlichen und zeitlichen Dimension der Identifikation vgl. das Kapitel zum Spiegelstadium.

welche mit dem Versuch, den anderen zu zerstören, einhergehe, oder es ersetze dieses durch ein sprachlich geformtes Objekt. Der Eintritt in die Sprache bedeute einen Verlust, aber durch diesen Verlust entstehe das Subjekt als soziales Wesen.

### **Das Spiegelstadium**

Im Folgenden werde ich mich mit Lacans bekanntestem Text: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. (Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse am 17. Juli 1949)“ auseinandersetzen.<sup>270</sup> Viele Überlegungen hieraus sind inzwischen in die akademische Welt eingedrungen und die Sekundärliteratur bietet eine Reihe von Zugängen zu diesem Text an. Meine Herangehensweise ist daher nicht, den Text als Ganzen zu kommentieren, sondern ihn vor dem Hintergrund einer möglichen Bildungstheorie nach Kokemohr bildungsprozessstheoretisch zu lesen. Dabei werden die Funktion des anderen und die Identifikation mit der Imago des Ähnlichen, die zur Entstehung von Aggression und Gewalt führen kann, diskutiert werden. Ich lese den Text dabei vor dem Hintergrund der Theorie des Imaginären, die Lacan u. a. anhand des Falls der Schwester Papin und seiner Dissertation zur Psychose in den 1930er Jahren entfaltet hat. Die mich leitende Lesespur ist hierbei, dass er die anhand dieser Fälle entwickelten Theorien verallgemeinert und ontologische wendet.

Das Spiegelstadium wurde das erste Mal auf einem Kongress im Marienbach im Jahre 1936 von Lacan mündlich vorgetragen. Aber bereits nach 10 Minuten wurde ihm von Ernest Jones das Stimmrecht entzogen.<sup>271</sup> Am 17. Juli 1949 hat Lacan die wahrscheinlich starkveränderten Auffassung des Spiegelstadiums auf dem „Internationalen Kongreß für Psychoanalyse“ in Zürich erneut vorgetragen und die schriftliche Fassung ist in den von Jean Wahl herausgegebenen Schriften aus dem Jahre 1966 enthalten. Eine genaue Datierung der enthaltenen Theoriefiguren ist insofern problematisch, da Lacans Thesen, die im Zeitraum von 1936 bis 1949 entfaltet wurden, nachträglich in den Text einfließen. Wie der Text im Hinblick auf die Entwicklung der Theorie Lacans zu verorten ist, bleibt schwierig, da sich einerseits die Figuren aus den 1930er Jahren darin finden, andererseits sich bereits Überlegungen andeuten, die erst in den Seminaren der 1950er Jahre ausformuliert werden. Die beiden Fassungen des Spiegelstadiums trennt der Zweite Weltkrieg, der die aggressiven Potenziale der Menschheit deutlich hat zutage treten lassen.

Worin besteht nun das „ergreifende Schauspiel“, das uns Lacan im Spiegelstadiumstext in eindrucksvollen Bildern schildert: „Vor dem Spiegel ein Säugling, der noch nicht gehen, ja

---

<sup>270</sup> Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion ... . In: ders. Schriften I. Haas, Norbert / Metzger, Hans-Joachim (Hrsg.) Quadriga-Verlag: Weinheim, Berlin. 1986, S. 61-71.

<sup>271</sup> Zur Entstehungsgeschichte vgl. Roudinesco, Elisabeth: Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems. Fischer. Frankfurt am Main. 1999, S. 172 ff.

noch nicht einmal aufrecht stehen kann ...<sup>272</sup>? Der Blick in einen Spiegel löse beim Säugling eine Reihe von Gesten aus, aus denen man schließen könne, dass im Gegensatz zum Schimpanse das Menschenkind sein Spiegelbild ‚als solches‘ erkenne.<sup>273</sup> Der Schimpanse hingegen erlerne in diesem Akt lediglich ein für allemal die „Nichtigkeit des Bildes“<sup>274</sup>. Die Erkenntnis werde vom Menschenkind durch ein „Aha-Erlebnis“ signalisiert und von einer „jubilatorischen Aufnahme“ begleitet. Das Kind untersuche die Beziehung des Bildes zu seiner Umwelt, das Verhältnis zwischen den Bewegungen seines Körpers und dessen Umgebung im Spiegel und die Beziehung zwischen dem virtuellen Komplex des Spiegelbildes und der Realität vor dem Spiegel. Soweit die basale Schilderung des Schauspiels, das aufgrund der Anschaulichkeit von den meisten Kommentatoren in den Mittelpunkt gestellt wird.

Die Szene wird, so scheint es zumindest, von Lacan entwicklungspsychologisch ausgedeutet. Nach Baldwin, den Lacan in diesem Zusammenhang anführt, könne dieses Ereignis im Alter von sechs bis achtzehn Monaten ausgelöst werden. In diesem Zeitraum sei das Menschenkind aufgrund seiner artgebundenen, verfrühten Geburt,<sup>275</sup> die von Lacan als Foetalisation bezeichnet wird, noch in einem „Zustand motorischer Abhängigkeit“ und werde vom Schimpansenjungen an „motorischer Intelligenz“ übertroffen. Foetalisation bedeutet, dass das Kind quasi zu früh geboren wird, worauf z. B. das Fehlen der Haare hinweist. Die Erfahrung der Einheit im Spiegelbild sei „vor jeder gesellschaftlichen Determinierung“ angesiedelt und sei als „artgebunden“ zu betrachten. Aufgrund dieser „ursprünglichen Zwietracht“ durch ein gewisses Aufspringen (*déhiscence*) des Organismus in seinem Inneren sei das Begehren des Menschen „autonomer als des Tieres“. Betrachtet man die lacansche Beschreibung genauer, so kann man diese so interpretieren, dass gerade die Referenz auf das Feld der Biologie Lacan dazu dient, den Bruch mit einem biologischen Determinismus zu markieren. Das Spiegelbild diene dem Säugling als Stütze, um sich von den Fesseln des technischen Apparats zu lösen und aufzurichten und so einen Moment der motorischen Kontrolle zu erhaschen und zu fixieren, welches ihm noch verwehrt sei.<sup>276</sup> Die Ganzheit im Spiegelbild könne als eine „orthopädische“ benannt werden, die die Mangelausstattung des Menschen erträglich mache. Allerdings könne diese notwendige Funktion bei der Ich-Bildung problematische Züge annehmen, wenn sie zu einem „Panzer“ würde, und sich in „starrten Strukturen“ verdichten. Neben der soeben beschriebenen *genetischen Lektürespur*, die durchaus auch im Text angelegt ist, finden sich im Spiegelstadium Hinweise darauf, dass die Struktur der Spiegelerfahrung die ontologische Situation des Menschen bezeichnet.

---

<sup>272</sup> Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion ... . A.a.O.: S. 63.

<sup>273</sup> Vgl. „Während der Schimpanse in der Lage ist, sein Spiegelbild als eine epistemologische Leerstelle zu erkennen und seine Aufmerksamkeit folglich anderen Dingen zuwenden, hat das Kind den wunderlichen Willen, einer Täuschung aufzusitzen.“ (Bowie, Malcolm: *Lacan*. Göttingen: Steidl Verlag 1997, S. 28)

<sup>274</sup> Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. A.a.O.: S. 63.

<sup>275</sup> ebd.: S. 65.

<sup>276</sup> Bereits in diesem Schauspiel wird auf den anderen verweisen, der sich im technischen Hilfsmittel wie dem in Frankreich gebräuchlichen Laufstall („trotte-bebe“) manifestiert.

### Die ontologische Dimension:

Lacan schreibt, dass die „ontologische Struktur der menschlichen Welt“<sup>277</sup> paranoisch sei.<sup>278</sup> Der Begriff der Paranoia wird gemeinhin als eine Erkrankung beschrieben, in der z. B. beim Verfolgungswahn eine Prädominanz der Interpretation vorherrscht, die die Unterscheidung von Innen und Außen, von Wahrnehmung und Halluziation, ins Schlingern bringt.<sup>279</sup> Lacan weitet mit der oben zitierten Wendung („ontologische Struktur der menschlichen Welt“) die Dimension der Paranoia über das klinische Feld hinaus aus und definiert sie als eine *Grundbestimmung des Menschen. Der Wahn wird zur (notwendigen) Brücke*, wie Ulrike Kadi formuliert hat, da er die unmögliche Beziehung zwischen Innenwelt und Umwelt, in seiner fundamentalen Verkennung, herstellt.<sup>280</sup> Sie sei notwendig, weil sie eine Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt ermögliche, aber eine Verkennung, da sie das Spiegelbild an die Stelle des Ichs setze. „Wir haben in der gesellschaftlichen Dialektik, welche die menschliche Erkenntnis als paranoisch strukturiert, den Grund gezeigt, der diese Erkenntnis im Kraftfeld des Begehrens autonomer macht als des Tiers, der sich über jenes ‚bißchen Realität‘ beschränkt, das die surrealistische Unzufriedenheit an ihr denunziert.“<sup>281</sup> „... und zeigt darüber hinaus, daß diese der paranoischen Entfremdung vorausgeht, welche mit der Wendung vom Spiegel-Ich (je spéculaire) zum sozialen Ich (je social) zusammenhängt.“<sup>282</sup> Durch die Identifikation mit dem Spiegelbild entstehe eine „wahnhafte Identität“, die die Basis für weitere Identifikationsprozesse bilde. Um dies genauer bestimmen zu können, müssen wir uns den Prozess der Identifikation mit seiner paradoxen Raum-Zeit-Struktur anschauen. Im Spiegelstadium ereigne sich eine *Identifikation* mit dem Spiegelbild, wobei Lacan unter die Identifikation „als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung“<sup>283</sup> definiert. Ein Bild, genauer die *Imago*, sei dazu prädestiniert, einen „Phasen-Effekt“ auszulösen, der eine erste prekäre Unterscheidung von Innenwelt und Umwelt ermögliche: „Die Funktion des Spiegelstadiums erweist sich uns nun als ein Spezialfall der Funktion der Imago, die darin bestehe, daß sie eine Beziehung herstellt zwischen dem Organismus und seiner Realität – oder, wie man zu sagen pflegt, zwischen der Innenwelt und der Umwelt.“ Dabei betont Lacan den transitiven Aspekt des *sich Identifizierens*, so dass die Identifikation kein *Erkennen* von etwas darstelle, sondern eine *Verwandlung des Erkennenden*. Bei der Identifizierung seien zwei Dimensionen entscheidend, die beide durch eine fundamentale

<sup>277</sup> Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. A.a.O.: S. 64

<sup>278</sup> Der paranoische Verfolgungswahn von Christine Papin offenbart etwas über die Möglichkeiten der menschlichen Welt. Sie ist nicht nur eine Krankheit, sondern gehört konstitutiv zum Menschsein dazu. Man erkennt, dass die Reflexionen von Lacan weit über eine zeitlich beschränkte Phase der Subjektentwicklung hinausgehen und strukturelle Aspekte des Subjektes und seiner Beziehung zur Umwelt betreffen.

<sup>279</sup> Vgl. Laplanche, J.; Pontalis, J. B.: *Das Wörterbuch der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 365.

<sup>280</sup> Kadi, Ulrike: Bilderwahn. Arbeiten am Imaginären. A.a.O.: S. 69.

<sup>281</sup> Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. A.a.O.: S. 66

<sup>282</sup> ebd.: S. 68

<sup>283</sup> ebd.: S. 64

Störung gekennzeichnet seien und bereits im Titel des Aufsatzes „Das Spiegelstadium“ angekündigt werden. *Stadium* bezeichne ein Bauwerk, ein befestigtes Lager, eine Befestigungsanlage, aber auch eine zeitliche Phase, einen Phasen-Effekt.

Das Körperbild sei einerseits in einem Außerhalb gegeben und zudem seien seine Seiten verkehrt und seine Gestalt sei zudem eine *zeitliche Vorwegnahme*. „Die totale Form des Körpers, kraft der das Subjekt in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt, ist ihm als ‚Gestalt‘ gegeben, in einem Außerhalb, wo zwar diese Form eher bestimmend als bestimmt ist, wo sie ihm als Relief in Lebensgröße erscheint, das sie erstarren lässt, und einer Symmetrie unterworfen wird, die ihre Seiten verkehrt – und dieses im Gegensatz zu einer Bewegungsfülle, mit der es sie auszustatten meint.“<sup>284</sup> Lacan greift auf das deutsche Wort der „Gestalt“ zurück, das der Gestaltpsychologie ihren Namen gab. Die Gestalt ist nach Lacan eine Ganzheit, die an sich wahnhaft sei, da das Kind dieser Ganzheit des Körpers noch gar nicht entspreche. Diese Ganzheit bleibe bedroht, was sich in der von Lacan benutzten Rede vom „zerstückelten Körper“ zeige, der „auf eine bestimmte Ebene aggressiver Desintegration“ hinweise. Das Ich (*moi*) werde in diesem Prozess auf einer Linie situiert, sodass es niemals eine gesicherte Beziehung zur Umwelt aufnehmen könne. Der Gewissheit über die Realität könne man sich nur *asymptotisch* annähern.

### **Der dynamische Aspekt der Identifizierung**

Die Verwandlungen, die schließlich zur Bildung der Ich-Funktion führen, durchlaufen mehrere Phasen, die Lacan in einer sehr gedrängten Stelle so beschreibt: „Die jubulatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in diesem *infans-Stadium* ist, wird von nun an – wie uns scheint – in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das *Ich* (*je*) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem andern und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt. Diese Form könnte man als *Ideal-Ich*<sup>3</sup> bezeichnen (...)“<sup>285</sup>. In dieser Formulierung lassen sich drei Phasen unterscheiden: (a) Ausgangspunkt sei ein Säugling (*infans*), der noch nicht sprechen könne und in motorischer Abhängigkeit lebe. (b) In einer exemplarischen Situation schlage sich das Spiegelbild in seiner „ursprünglichen Form“ in der symbolischen Matrix nieder, wobei diese „ursprünglichen Form“ die notwendige Bedingung aller weiteren Entwicklungen des Subjekts darstelle. (c) Dann durchlaufe das Subjekt die „Dialektik der Identifikation mit dem anderen“, (d) bis zum Schluss die „Funktion der Sprache“ zu Hilfe komme, die einen gesellschaftlich vertretbaren Ausweg aus der „Dialektik der Identifikation“ ermögliche, ohne dass damit die fundamentale Struktur der Bezugnahme auf den anderen verloren gehe. Lacan schreibt, dass sich „das ich (*je*) in

---

<sup>284</sup> ebd.: S. 64

<sup>285</sup> ebd.: S. 64

einer ursprünglichen Form [...] niederschlägt“. Diese Formulierung lässt sich so interpretieren, dass hier die erste rudimentäre Ich-Funktion entsteht, die dann die verschiedenen Phasen durchläuft. Nach diesem Durchlauf wäre das Ich (je) nur noch als sprachlich Verfasstes zu begreifen. Am letzten Punkt erscheint das „Ideal-Ich“ als Stamm der „sekundären Identifikation“, worunter Lacan die „Libido-Normalisierung“ versteht.

### **Die Anwesenheit des anderen. Dialektik der Identifikation**

In der Formulierung, dass das Subjekt eine „Dialektik der Identifikation mit dem anderen“ durchlaufe, deutet sich an, dass im Spiegelstadium nicht nur die Identifikation mit dem Spiegel stattfindet, sondern dass damit auch eine andere Identifikation einhergeht. Die im Spiegelstadium sich manifestierende Struktur der Verknennung durch die Identifikation mit dem Bild im Spiegel bestimme also auch die intersubjektive Beziehung, die Lacan als imaginär bezeichnet.<sup>286</sup> Allerdings durchlaufe nicht der gesamte Anteil der libidinösen Energie diese Identifikation, sondern es bleibe ein Rest, der nicht durch „die Dialektik der Identifikation mit dem anderen“ und durch die sprachliche Vermittlung hindurchgehe und als Rest im Subjekt sein Unwesen treibe und herumgeistere. Dieser Rest, den Lacan als *moi* bezeichnet, ist von der Rückkehr in die Welt und der Veräußerlichung durch die Sprache abgetrennt. Darin lasse sich die fundamentale Spaltung des Subjektes erkennen, die dieses wesentlich kennzeichne.

### **Die Anwesenheit des Anderen. Die symbolische Matrix**

Lacan schreibt, dass nach den verschiedenen Phasen der Identifizierung „die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjekts wiedergibt“. Bereits im Spiegelstadium wird somit eine Funktion angedacht, die später mit der Figur des ‚großen Anderen‘ eine standardisierte Formulierung im lacanschen Denkgebäude findet. Die Funktion der Sprache im Allgemeinen sei mit die Voraussetzung für den Eintritt in die Gesellschaft, „wobei selbst die Normalisierung dieses Reifens von nun an beim Menschen von einer kulturellen Umsetzung abhängt: wie beim Sexualobjekt im Ödipuskomplex zu sehen ist.“<sup>287</sup> Besonders im Kontext der kurzen Diskussion um die Philosophie von „Sein und Nichts“ von Jean-Paul Sartre betont Lacan die intersubjektive Dimension der Sprache: „Eine Freiheit, die sich nirgends so authentisch bejaht wie innerhalb der Mauern eines Gefängnisses; eine Forderung von Engagement, in dem sich die Ohnmacht des reinen Bewußtseins ausdrückt, [...] ein Bewußtsein des anderen, das sich erst mit dem hegelschen Mord zufrieden gibt.“<sup>288</sup> Der Bezug auf den hegelschen Mord verweist auf die Bedeutung der Aggression, die in der Identifizierung des anderen als Ähnlichem wirksam wird: „Aber sie macht auch deutlich, welchen dynamischen Gegensatz zwischen dieser Libido und der sexuellen jene Erfinder zu definieren versuchen, als sie sich auf De-

---

<sup>286</sup> In der Sekundärliteratur wird an dieser Stelle vor allem auf die Hegel-Lektüre von Lacan eingegangen, die er vermittelt von Alexandre Kojève kennengelernt hat.

<sup>287</sup> Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. A.a.O.: S. 68

<sup>288</sup> ebd.: S. 69

struktions- oder Todesinstinkte beriefen, um den offensichtlichen Zusammenhang zwischen der narzisstischen Libido und der entfremdenden Ich-Funktion, der Aggression, zu erklären, die sich in jeder Beziehung zum anderen, und sei sie noch so karitativer Art, abzeichnet.“<sup>289</sup>

### **Bildungstheoretische Wendung: die Schwester Papin, die Familie, das Spiegelstadium**

Im Folgenden möchte ich versuchen, den Fall der Schwester Papin vor dem Hintergrund der oben entwickelten Lektüre des Spiegelstadiums zu interpretieren und es dann auf seine Fruchtbarkeit bezüglich der Analyse von Bildungsprozessen zu untersuchen. Lacan nimmt seinen Weg in die Welt der Psychoanalyse nicht wie Freud über die Analyse der Neurose, sondern durch die Konfrontation mit Fällen der Psychose, die im Unterschied zu Freud aus dem Feld der Psychiatrie stammen. Die wichtige Verschiebung ist, dass Lacan die Paranoia quasi „ontologisiert“, indem er sie als Wesensmerkmal des menschlichen Seins auffasst. Mit Lacan kann man von einer fundamentalen Spaltung des Subjektes ausgehen. Von Freud ist diese Spaltung des Subjekts durch die „erste Topik“ bekannt, die zwischen Bewusstsein/Vorbewusstsein und dem Unbewussten unterscheidet. Bei Lacan ist das Subjekt zwischen *moi* und *je* gespalten. Das *je* durchläuft die Phasen der „Identifikation mit dem anderen“ und der Veräußerlichung im Feld der Sprache. Das *moi* bildet den Rest, der eine „wahnhaftige Identität“ garantiert, die sich aber nicht mehr veräußerlichen lässt.

Versuchen wir, die kurz dargestellte These zur Identifikation mit der Imago des Ähnlichen am Fall der Schwester Papin zu erörtern. Es erscheint deutlich, dass „die Zerstörung des anderen“ hier auf brutale Weise durchgeführt wurde. Man kann daher darauf spekulieren, dass es den Schwestern nicht möglich war, die Vorstellung einer „primären Verschmelzung“ aufzugeben und in die Welt des Symbolischen einzutreten. Diese symbolische Welt ist durch einen Vertrag strukturiert, der das Subjekt bindet, aber auch ein Begehren ermöglicht.

Zudem erscheint es sinnvoll, die Beziehung der Schwestern untereinander und zu den Vorgesetzten als Identifikation zu interpretieren. Der durch die Identifikation ausgelöste Konkurrenzkampf wird invertiert und schlägt in ein Liebesverhältnis um, bei der das geliebte Objekt das ähnliche ist. Diese Beziehung bleibt aber ambivalent und muss nach innen stabilisiert werden, indem sie sich nach außen abschotten. Ein ähnliches Verhältnis besteht zu der Hausherrin, die nach Lacans Interpretation als Ideal gewählt wurde. In dem Moment, als die Schwestern im Blick des idealen Objekts minderwertig erscheinen, könnten sie aufgrund der Spiegelbeziehung gar nicht anders handeln, als die „Zerstörung des anderen“ zu bewirken.

Die Schwester Papin konnten die Ebene des *je* nur Unzureichenden in ihre psychische Ökonomie integrieren. Der sexuelle Missbrauch des alkoholabhängigen Vaters an den Schwes-

---

<sup>289</sup> ebd.: S. 69

tern scheint dies unmöglich gemacht zu haben. Lacan nennt eine Reihe von Indizien, die darauf hinweisen, dass die Schwestern Papin ihre Welt nach der „Imago des Ähnlichen“ strukturieren. Sie schlafen zusammen in einem Bett, beim Durchgang der Akten hat Dr. Lodgre den Eindruck, „doppelt zu lesen“, und er bezeichnet sie als „siamesische Seelen“. Zudem beharren sie darauf, im gleichen Maße schuldig zu sein.

Dabei richten sich diese Phantasmen auf die Imago des Ähnlichen. Dabei ist der Prozess der Inversion zu beachten. Der Satz *„Ich verfolge mein geliebtes Objekt“* schlägt in sein Gegenteil um: *„Ich werde vom gehassten/geliebten Objekt verfolgt.“* Durch die narzisstische Struktur ergibt sich: „die Imago der Doppelgänger, die in ihr zentral ist; oder auch die Illusion des Bildes: diese Welt enthält, wie wir sehen werden, nicht den anderen [...]“<sup>290</sup> Ein ähnlicher Prozess der Inversion findet sich auch in Bezug zu der Hausherrin. Sie wurde nach Lacan als Ich-Ideal gewählt, in deren Augen das eigene Ich sich als ideal spiegelt. Die Eifersucht habe hier als Basis die Identifikation mit der Hausherrin. Im Moment, an dem das ideale Spiegel-Bild im Blick des anderen verschwindet, können sie die psychische Ökonomie nur aufrechterhalten, indem sie das Spiegeln im Auge des anderen dadurch unterbinden, dass sie deren Augen ausreißen und so zu den alleinigen Sehenden werden.

Der Fall der Schwestern Papin lässt sich als ein Scheitern eines Bildungsprozesses ansehen. Die Schwestern scheinen nicht in der Lage zu sein, ihrer Aggression eine symbolische Form zu geben, und müssen sie im Realen ausagieren. Die Fixierung auf die „*Imago des Ähnlichen*“ kann man als Verhinderung eines Bildungsprozesses verstehen. Der Mord an einer anderen Person kann sicherlich niemals als ein gelungener Bildungsprozess angesehen werden. Nun stellt sich für eine Bildungsprozessstheorie die Frage, welche Auswege aus dieser Situation denkbar wären. Anhand des Films „Die Unzertrennlichen“ werde ich dies genauer analysieren.

---

<sup>290</sup> Lacan, Jacques: Die Familie. A.a.O.: S. 60

## 1 – Die Unzertrennlichen

Im Anschluss an die oben referierte, bildungstheoretische Lektüre von Nietzsches Zarathustra lässt sich transformatorische Bildung „über die Selbstspiegelung hinaus als permanente Selbstreinszenierung von Zukünftigkeit vorstellen: als permanentes Sich-und-die-Welt-in-Szene-Setzen eines im Selbstaufbruch sich entwerfenden Welt-Ichs.“<sup>291</sup> Klass und Kokemohr setzen in dem Text aus dem Jahre 1998 den im Zarathustra evozierten Bildungsbegriff in direkter Abgrenzung zu der lacanschen Theorie des Spiegelstadiums als eine über eben diese Spiegelbeziehung hinausweisende Bewegung: „Auch wenn die Psychoanalyse eindringlich die Fragilität des Ichs und seine Genese in der Selbstspiegelung hervorhebt, bleibt ein Text provokativ, der den Bildungsprozess über die Selbstspiegelung hinaus [...] vorstellt“<sup>292</sup>. Dieses Zitat lässt sich so lesen, dass sich die Genese des Ichs in der Selbstbespiegelung, die in Lacans Theorie des Imaginären beschrieben ist, ausschließlich als das Verharren in der solipsistischen Selbstspiegelung lesen lässt und daher Bildungsprozesse als darüber hinausweisende Bewegung potenziell erschwert.

Im vorherigen Kapitel habe ich die Möglichkeit diskutiert, die Kokemohr'sche Artikulationsfigur von Bildung als „Prozess einer grundlegenden Transformation von Welt- und Selbstverhältnissen“<sup>293</sup> mithilfe der lacanschen Theorie des Imaginären neu zu lesen. Ein mögliches Bindeglied, das die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse mit der lacanschen Psychoanalyse verknüpfen könnte, scheint mir mit dem Begriff der ‚Identifizierung‘<sup>294</sup> vorzuliegen. Identifizierung lässt sich dabei entweder transitiv als ›Identifizierung von etwas‹ auffassen oder reflexiv als ›sich identifizieren‹, so dass bereits im Wort zwei gegenläufige und widerstrebende Bewegungen vereint sind und damit die implizite Bezugnahme von Klass und Kokemohr auf die lacansche Theorie unterbestimmt erscheint. In der identifizierenden Spiegelbeziehung lässt sich daher sowohl die „Isolation unendlicher Selbstverspiegelung“<sup>295</sup> als auch der „gespannte Selbstaufbruch“ lesen. In dieser Spur kann Lacans systematische Ausarbeitung des Begriffs der Identifizierung gelesen werden: Die imaginäre Identifikation mit der „Imago des Ähnlichen“<sup>296</sup> kann einerseits einen Welt-Selbst-Entwurf nach dem Modus

---

<sup>291</sup> Klass, Tobias / Kokemohr, Rainer: „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“ – *Bildungstheoretische Reflexionen im Anschluß an Nietzsches Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. In: Niemeyer / Drerup / Oelkers / v. Porell. (Hrsg.) Nietzsche in der Pädagogik. Beiträge zur Rezeption und Interpretation. Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1998, S. 303.

<sup>292</sup> ebd.: S. 303

<sup>293</sup> Kokemohr, Rainer: *Bildung in interkultureller Kooperation*. In: Abeltdt, Sönke / Bauer, Walter (Hg.): „... was es bedeutet, verletzbarer Mensch zu sein“. Mainz: Grünewald-Verlag 2000, S. 421-436, darin: S. 421.

<sup>294</sup> Ich verwende im Folgenden die Begriffe Identifizierung und Identifikation synonym, wobei die Identifizierung eher den Prozess betont und Identifikation das Ergebnis. In der deutschsprachigen Lacan-Rezeption scheint der Begriff Identifikation zu überwiegen. Allerdings bietet das französische *identification* beide Möglichkeiten der Rückübersetzung.

<sup>295</sup> Klass, Tobias / Kokemohr, Rainer: „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können ...“ A.a.O.: S. 291.

<sup>296</sup> Lacan, Jacques: *Die Familie*. A.a.O.: S. 60

der Ähnlichkeit erzeugen, der den anderen nicht enthalten kann, andererseits in eine spiegelbildliche, transitorische Rivalität führen, die aber gleichzeitig den illusionären Ausgang in die kommunikative „Gesellschaftlichkeit“ eröffnet. Eine *Welt ohne den A(a)nderen* wäre nach dem „gleichförmigen Gepräge seiner selbst“ gebaut und die primordiale Spiegelbeziehung bliebe in „solipsistischen Selbstverspiegelung“ gefangen. Das fundamentale Paradox einer über sich selbst hinausweisenden Bezugnahme auf den A(a)nderen besteht Lacan zufolge darin, dass der A(a)ndere nur als Ähnlicher identifiziert werden kann und somit seine Andersheit gerade verliert, aber dadurch eine Identifikation im vollen Sinne des Wortes als Verwandlung möglich wird, die zu einer Veränderung oder ‚Veränderung‘<sup>297</sup> führen kann, aus der das identifizierende Subjekt zuallererst entspringt. Mit diesem doppelten Prozess der Identifikation, der das „Schicksal der Realität“ nachhaltig prägt, kann daher einerseits das Verharren im Spiegelkabinett der Ähnlichkeit beschrieben werden, andererseits aber auch die Transformation als eine Bezugnahme auf den A(a)nderen, Fremden und Dritten. Identifizierungen sind prekär, da sie den A(a)nderen identifizierend feststellen, um sich in der Identifikation mit dem Festgestellten einen Rivalen zu schaffen, den man in der eigenen Verwandlung zu überwinden sucht. Darin er- und bezeugt sich das begehrende Subjekt, wird das Subjekt er- und bezeugt. Der festgestellte Rivale ist zudem der Ort der Aggression, auf den das Begehren gerichtet ist, auf den es zugeht, der aber, in Analogie zum hegelschen Mord, im direkten Zusammentreffen ausgelöscht werden muss. Entscheidend für eine bildungstheoretische Untersuchung ist, ob diese Auslöschung eine symbolische Form findet oder am Körper ausgetragen und zu Ende gebracht werden muss und was die Symbolisierung begünstigen oder verhindern kann.

Die Möglichkeit, Bildungsprozesse mit Hilfe der Theoriefigur der Identifikation mit der *Imago des Ähnlichen* zu analysieren, soll anhand des Films „Die Unzertrennlichen“ von David Cronenberg empirisch gehaltvoll erprobt werden. Dabei ist der Begriff der Ähnlichkeit genauso wie der Begriff der Identifizierung, aus dem heraus er entwickelt wurde, doppeldeutig. Ähnlichkeit kann zunächst im Alltagsverständnis benutzt werden. „Der Begriff Ähnlichkeit bezeichnet im allgemeinen Sprachgebrauch den Fall, dass zwei Gegenstände oder Sachver-

<sup>297</sup> Theunissen, Michael: *Sein und Schein: Die kritische Funktion der Hegelschen Logik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1980. Vgl. auch: Gondeck, Hans-Dieter: *Angst, Einbildungskraft, Sprache*, München 1990, S. 235/236. „Lacan hat diese Prozedur als eine alienation beschrieben, was mit ‚Entfremdung‘ übersetzt worden ist und auch so übersetzt werden kann; allerdings schlage ich vor, um dem Dunstkreis der hegelianischen und hegel-marxistischen Theorien von Entfremdung und Entäußerung zu entgehen, den Term ‚Veränderung‘ zu wagen, den Michael Theunissen in Radikalisierung der phänomenologischen Problematik der transzendentalen Fremderfahrung gegen jegliche ontologische Hast unter die Hut irreduzibler Transzendenz gestellt hat. Theunissen hebt an dieser ‚Veränderung‘, so wie er sie versteht, vor allem die Dezentrierung und Depotenzierung eines Ich – wir setzen dafür das Subjekt ein – im zu-einem-Anderen-Werden bzw. zu-etwas-Anderem-Werden hervor. Daß dieser phänomenologische Kontext kein von mir eingeschmuggelter ist, wird sich an den Implikationen dieser Veränderung für das Subjekt zeigen. Denn wenn die Begegnung mit dem ersten Signifikanten das Subjekt in die Bewegung des selbst-zum-Signifikanten-Werdens hineintreibt, so ist diese signifikante Artikulation, die sich damit zwischen Subjekt und Anderem auftut, zugleich eine, in der das Subjekt sich identifiziert – und zwar über den einzigen Zug der reinen Differenz zwischen den Signifikanten. Für das Subjekt aber wird damit die Bewegung der Aphanisis erzwungen, eines Schwindens oder eines ‚fading‘ des Subjekts, das letzten Endes letal, auf den Tod hin ausgerichtet ist. Das Subjekt teilt sich selbst: in einen durch den Signifikanten produzierten Sinn, und in ein als Aphanisis apostrophiertes Vergehen des reinen Seins des mythischen Genieß-Subjekts.“

halte bei vergleichender Betrachtung gemeinsame Eigenschaften aufweisen. Der Grad der Ähnlichkeit bemisst sich nach dem Verhältnis der gemeinsamen zu den unterscheidenden Eigenschaften. Sind keine unterscheidenden Eigenschaften festzustellen, spricht man von Gleichheit oder Identität.<sup>298</sup> Gegenüber dieser statischen Auffassung von Ähnlichkeit steht Nietzsches Verwendung von Ähnlichkeit, der, da eine feststehende Identität oder das Gleiche fehlen, den Begriff des Ähnlichen gebraucht und diesen auf die Entstehung des Subjekts bezieht.<sup>299</sup>

Diesen Überlegungen zur Bedeutung der Ähnlichkeit für den Subjektbegriff folgend kann man sich auf die Theorie der Identifizierung mit der Imago des Ähnlichen von Lacan beziehen. Der Begriff lässt sich in der psychoanalytischen Theorie Lacans als Dynamik der *Verähnlichung* oder *Anähnlichung* verstehen, wobei die Ähnlichkeit erst im Akt der Identifizierung hergestellt wird.<sup>300</sup> Beide Formen, statisch und dynamisch, treten dabei zeitgleich auf. Im psychoanalytischen Verständnis ist Ähnlichkeit nicht gegen die Differenz gesetzt, sondern sie ist ein Modus der Identifizierung, der durch Anähnlichung eine Gestalt auf fließende Differenz zu setzen vermag. Differenz kann also nicht als Gegenbegriff zur Ähnlichkeit verstanden werden, da die Ähnlichkeit ein Spiel von Differenzen bereits voraussetzt. Anders sieht es mit dem Begriff der Fremdheit aus, der eine qualitativ bestimmte Differenz bezeichnet, die sich als „Zugänglichkeit des originär Unzugänglichen“ mit Waldenfels in seiner Bezugnahme auf Husserl bestimmen lässt. Der identifikatorische Modus der Ähnlichkeit kennt in seiner Anähnlichung des anderen kein Fremdes, Anderes oder Drittes. Es ist kein Zufall, dass die Ähnlichkeit sich vor allem im visuellen Feld abspielt, da hier, gegenüber dem Signifikantenprozess der Schrift mit seinen differenziellen Oppositionen, fließende Übergänge vorherrschend sind.

In der nun folgenden Analyse soll herausgearbeitet werden, ob und wann sich an den Filmfiguren bildende Transformationen vom Filmzuschauer refigurieren lassen oder welche Strukturen diesen Transformationsprozessen entgegenstehen, sie behindern, verhindern. In einem zweiten Schritt ist zu fragen, ob der Film auf den Betrachter bildend wirkt, welche Auswirkung er möglicherweise zeitigt. Als Frage formuliert: Vollzieht auch der Zuschauer beim

---

<sup>298</sup> Quelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%84hnlichkeit>, Wikipedia 13. Mai 2007.

<sup>299</sup> „Damit es überhaupt ein Subjekt geben könne, muß ein Beharrendes da sein und ebenfalls viele Gleichheit und Ähnlichkeit da sein. Das unbedingt Verschiedene im fortwährenden Wechsel wäre nicht festzuhalten, an nichts festhaltbar, es flösse ab wie der Regen vom Steine. Und ohne ein Beharrendes wäre gar kein Spiegel da, worauf sich ein Neben- und Nacheinander zeigen könnte: der Spiegel setzt schon etwas Beharrendes voraus. Nun aber glaube ich: das Subjekt könnte entstehen, indem der Irrthum des Gleichen entsteht z. B. wenn ein Protoplasma von verschiedenen Kräften (Licht Elektrizität Druck) immer nur einen Reiz empfängt und nach dem einen Reiz auf Gleichheit der Ursachen schließt: oder überhaupt nur eines Reizes fähig ist und alles Andere als Gleich empfindet und so muß es wohl im Organischen der tiefsten Stufe zugehen. Zuerst entsteht der Glaube an das Beharren und die Gleichheit außer uns und später erst fassen wir uns selber nach der ungeheuren Einübung am Außer-uns als ein Beharrendes und Sich-selber-Gleiches, als Unbedingtes auf. Der Glaube (das Urtheil) müßte also entstanden sein vor dem Selbst-Bewußtsein: in dem Prozeß der Assimilation des Organischen ist dieser Glaube schon da d. h. dieser Irrthum! Dies ist das Geheimniß: wie kam das Organische zum Urtheil des Gleichen und Ähnlichen und Beharrenden? Lust und Unlust sind erst Folgen dieses Urtheils und seiner Einverleibung, sie setzen schon die gewohnten Reize der Ernährung aus dem Gleichen und Ähnlichen voraus!“ Nietzsche, Friedrich: Nachlaß 1880-1882. KSA, S. 543 Fragmente 11 [268].

<sup>300</sup> Nietzsche, Friedrich: KSA 7, Anfang 1880 bis Sommer 1882, 11 [166].

Betrachten dieses Films Bildungsprozesse und wenn ja, wie ließen sich diese beschreiben? Dabei ist zu diskutieren, wie das Verhältnis der im Film dargestellten *Bildungsprozesse der Filmfiguren* zu möglichen *Bildungsprozessen des Filmzuschauers* zu denken ist. Meine These ist hierbei, dass verschiedene Filme dieses Verhältnis jeweils anders figurieren.

Zunächst fasse ich den Film grob zusammen. Der Film „Die Unzertrennlichen“ des kanadischen Regisseurs David Cronenberg erzählt die Geschichte der eineiigen Zwillingbrüder Beverly und Elliot Mantle. Sie sind erfolgreiche Gynäkologen in einer Privatpraxis in Toronto, Kanada. Die Brüder arbeiten seit ihrer Studienzeit zusammen, forschen gemeinsam an medizinischen Methoden, die Frauen die Gebärfähigkeit zurückgeben sollen, und wohnen gemeinsam in einer eleganten Wohnung. Ihre Umwelt kann die eineiigen Zwillinge anhand ihres Aussehens nicht unterscheiden, weshalb sie als eine Person wahrgenommen werden. Trotz ihrer äußerlichen Ähnlichkeit wird im Kontext ihres beruflichen Lebens deutlich, dass die beiden Brüder unterschiedliche Persönlichkeiten sind, die verschiedene Aufgaben im Berufsleben übernehmen. Elliot übernimmt die Präsentation der Forschungsergebnisse, hält Vorträge und heimst das Lob des Fachpublikums ein. Er verfolgt das Leben der ‚Reichen und Berühmten‘ im Fernsehen und kann sich auf dem gesellschaftlichen Parkett souverän bewegen. Beverly wird hingegen als introvertierter und schüchterner Forscher dargestellt, der für den medizinischen Erfolg verantwortlich ist, gesellschaftliche Anlässe aber meidet. Im Kontrast der beiden Brüder wird der im Film figurierte Gegensatz deutlich sichtbar: Hier der schüchterne Forscher, dort der selbstsichere Lebemann. Die Brüder ergänzen sich zunächst zu einer funktionierenden Arbeits- und Lebensgemeinschaft. Die kollegiale Arbeitsteilung der Zwillinge geht dabei weit über den Beruf hinaus. Nicht nur, dass sie zusammen wohnen und sogar im gleichen Bett schlafen. Die Brüder teilen sich auch von Zeit zu Zeit eine Geliebte, ohne dass diese den Partnertausch bemerkt. Elliot übernimmt dabei den Part des Verführers, der die Frau dann an seinen Bruder weiterreicht. Ein vom anderen getrenntes Intimleben spricht der Film den Brüdern nicht zu, sodass sie als Zwillinge im radikalen Sinn erscheinen: in ihrer Wurzel eins.

Als Beverly die Schauspielerin Claire Niveau kennenlernt und sich in sie verliebt, werden Szenen gezeigt, die vermuten lassen, dass das labile Gleichgewicht der Brüder empfindlich gestört wird. Beverly versucht demnach, sich ein Intimleben unabhängig von seinem Bruder zu erkämpfen. So möchte er mit seinem Bruder nicht über seine sexuelle Beziehung zu Claire sprechen, seine Erfahrung ganz für sich alleine behalten, sein „ganz eigenes Leben leben“.<sup>301</sup> Diese Konstellation lässt sich so lesen, dass Beverly einerseits versucht, sich zeitweise von seinem Zwillingbruder zu trennen, um Claire ganz für sich alleine zu haben, andererseits diese *Trennung der Zwillinge* auch Verunsicherung und Angst auslöst, da sie, wie

---

<sup>301</sup> Filmscript: Why don't you just go on with your very own life?

Elliot formuliert, damit ‚Neuland‘ betreten und zudem ein ‚neues Element‘ in die ‚Chronik der Mantle-Brüder‘ bringen, vielleicht sogar ein ‚destruktives‘.<sup>302</sup> Durch Claire angeregt, entdeckt Beverly das sexuelle Verlangen, aber auch die Lust beim Gebrauch von Drogen. Als Claire ihn zeitweise verlassen muss, gerät die Situation außer Kontrolle. Beverly versteigt sich in Eifersuchtsphantasien und bricht dann aufgrund des zügellosen Drogenkonsums psychisch und körperlich zusammen. Auch sein Bruder Elliot ist mit der Trennung von seinem ‚Baby-Bruder‘ zunehmend überfordert und greift ebenfalls zu Drogen, um ihm, wie er sagt, auf gleicher Ebene zu begegnen<sup>303</sup>. Die beiden Frauen Claire und Cary – die Freundin von Elliot – versuchen ihren Männern Halt zu geben und sie vor dem jeweils anderen zu warnen. Aber die Zwillingbrüder geraten in einen Strudel, der sie unaufhaltsam in den Abgrund zieht. Zum Schluss begehen die Brüder einen Doppel(selbst)mord, indem *sie sich, die Unzertrennlichen, trennen*.

David Cronenberg gewährt dem Zuschauer mit diesem Film einen beeindruckenden Blick in die Abgründe des menschlichen Verlangens. Beim Filmzuschauer stellt sich eine klaustrophobische Enge ein, da er in die heillose Verstrickung der Brüder hineingezogen wird. Der Schauspieler Jeremy Irons spielt die Zwillingbrüder mit Hilfe des Split-Screen-Verfahrens in einer Doppelrolle. Sowohl der Filmzuschauer als auch die Figuren im Film sind mit dem Problem konfrontiert, dass die Brüder nicht anhand des Aussehens zu unterscheiden sind. Erst durch den Kontext, die Anrede und Namensgebung kann refiguriert werden, um welchen der beiden Mantle-Brüder es sich handelt. Die Frage nach dem Status des Subjekts und dem *je eigenen Begehren* der beiden Protagonisten, die im Film als zentrale Frage figuriert wird, nachdem sie von einer/der Frau aufgeworfen wurde, stellt sich durch die Konfiguration des polysemiotischen Textes notwendig auch dem Filmzuschauer. Cronenberg gelingt es durch diese Konstellation auf überzeugende Weise, die Bildungsproblematik der Filmfiguren, die darin gesehen werden kann, aus dem identifikatorischen Modus der Ähnlichkeit auszurechnen, auf den Filmzuschauer zurückzuspiegeln, indem die Filmwelt, in die der Filmzuschauer eintaucht, selbst nach dem Modus der Ähnlichkeit strukturiert ist. Nimmt man dieses *Motiv der siamesischen Zwillinge* und deren Trennung auf, die im Film in Wort und Bild konfiguriert wird, dann lässt sich daran eine *Grundfigur des Films* refigurieren: *In filmischer Verdichtung lässt uns der Regisseur einen Kampf refigurieren, der zwischen Beverlys Versuch, jenseits der wechselseitigen Umschlingung der Zwillinge ein eigenständiges Leben zu entwerfen, und andererseits im Zwilling-Selbstbezug zu verharren, ausgetragen wird*. Mit dem Konflikt der Zwillingbrüder, einerseits ein eigenes Leben führen zu müssen und sich aus der Identifikation mit dem Zwillingbruder zu lösen, um eigenständige Persönlichkeiten mit einem eigenen Intim- und Sexualleben zu werden, andererseits auf den anderen verwiesen und

---

<sup>302</sup> Filmscript: You contribute ... ..a confusing element to the Mantle brothers' saga. Possibly a destructive one.

<sup>303</sup> Filmscript: Beverly and I just have to get synchronised. Once we're synchronised, it'll be easy.

angewiesen zu sein, wird eine *grundlegende Figur des Welt- und Selbstbezuges* konfiguriert.<sup>304</sup>

Die grundlegende Bedingung, dass der Filmbetrachter die im Film konfigurierten Elemente erst refigurieren muss und dass hieraus das Beverly-Elliot-Begehren in seiner identifikatorisch rivalisierenden Ähnlichkeit erzeugt wird, kann im Film zur Darstellung gebracht werden. So ist es eine für die Refiguration des Films notwendige Voraussetzung, dass es sich bei den Brüdern um zwei getrennte und autonome Personen und gleichzeitig zwei den Personen zurechenbare Begehren handelt, eine Unterstellung, die unsere Sprache und Kultur nahelegt, die aber, nimmt man den Prozess der Identifikation ernst, mit Cronenberg als *Trennung des oder der Unzertrennlichen* benennbar wird. Vielleicht lassen sich in und mit dem Film Artikulationsfiguren von Welt-Ich-Bildungen formulieren, die die gängige Subjekt-Objekt-Unterscheidung zum Flimmern bringen und dynamisieren.

### **Gliederung des Films**

In den folgenden Kapiteln werde ich die Szenen des Films der *chronologischen Abfolge* nach besprechen, da sich *Transformationen* von Grundfiguren im Bildungsprozess nur in der zeitlichen Abfolge bestimmen lassen. Zudem besitzt dieser Film eine klare zeitliche Struktur, sodass ich hoffe, durch diese Gliederung die Beschreibung an die Erfahrung beim Sehen des Films anzunähern, auch wenn dies nur bedingt gelingen kann, da der Film in seinen verschiedenen *narrativen Instanzen*<sup>305</sup> immer mehr ist als die Filmerzählung.

Zunächst versuche ich, den Film in verschiedene Abschnitte zu gliedern, um einen ersten Überblick über die Filmhandlung zu gewinnen. Der Film beginnt mit einigen kurzen Episoden, welche die Kindheit und die Studienjahre der Brüder zusammenfassen.<sup>306</sup> Diese lassen sich als Exposition lesen, der bereits in verdichteter Form einige *Grundfiguren* des Films ankündigt, die im Verlauf des Films entfaltet werden. Der *Hauptstrang der Erzählung*<sup>307</sup> beschreibt den Zeitraum von wenigen Wochen, der mit dem ersten Treffen der Brüder mit der Schauspielerin Claire beginnt und mit dem Doppel(selbst)mord der Brüder endet. Dieser Teil lässt sich anhand von zentralen Fragen, die dem Zuschauer nahegelegt werden, in weitere Einheiten aufgliedern. Das erste Drittel des Hauptstrangs<sup>308</sup> beschreibt, dass sich die Brüder Claire in sexueller Hinsicht teilen. Die Frage, ob und wann das *Spiel der wechselseitigen Vertretung* der Brüder auffliegt, wird durch den Handlungsgang als die treibende Frage des Refigurationsprozesses eines Zuschauers aufgebaut, da sie ein Spannungsmoment aufbaut,

---

<sup>304</sup> Folgt man dieser Lesart des Films, so wird nicht nur eine Bildungsproblematik unter vielen figuriert, sondern der Entwurf über sich selbst hinaus, der durch die transformatorische Identifikation mit dem zugleich Anderen und Ähnlichen ausgelöst wird, kann als konstitutiv für die Bildung des Subjekts angesehen werden und müsste als Struktur in jedem Bildungsprozess auffindbar sein.

<sup>305</sup> Vgl. Genette, Gerard: Die Erzählung. München: Fink 1994

<sup>306</sup> Vgl. das Kapitel „Vorgeschichte“ in dieser Arbeit.

<sup>307</sup> Ab: Laufzeit des Films: 06:22.

<sup>308</sup> Laufzeit des Films: 06:22 – 38:35.

das die Erzählung vorantreibt. Bereits zu Beginn des Films lässt sich eine erste *Veränderung* von Beverly refigurieren: Er verliebt sich in Claire, entdeckt die Fleischeslust, das sexuelle Verlangen, aber auch die Drogen. Zudem opponiert er gegen seinen Bruder, fordert mehr oder weniger offen sein Eigenleben. Mit der Entdeckung des Spiels der Brüder endet der erste Teil des Films. Der Aufbruch von Beverly aus der Spiegelbeziehung zu seinem Bruder wäre somit gescheitert, da die Instanz, auf die sich der Entwurf über das gegebene Verhältnis hinaus bezieht, verloren gegangen ist. Würde der Film hier aufhören, würde man nichts vermissen, da der Film eine sinnvolle und vollständige Gestalt ergäbe. Der Film hört aber hier nicht auf. Beverly und Claire treffen sich zufällig wieder und versöhnen sich. Im zweiten Drittel lässt sich die *Eifersucht* als das zentrale Motiv refigurieren. Beverly ist auf einen vermeintlichen Liebhaber von Claire eifersüchtig. Andererseits ist Elliot auf Claire eifersüchtig und will sich der Konkurrentin um seinen Bruder entledigen. Von Claire getrennt, bricht Beverly erst psychisch und dann physisch zusammen. Er kehrt zu seinem Bruder zurück, da er sein eigenes Leben ohne Anwesenheit von Claire nicht leben kann. Elliot setzt Beverly auf eine Drogenentziehungskur. Zunächst scheint diese positiv und stabilisierend zu wirken. Aber von Claire getrennt entwickelt Beverly Wahnvorstellungen, die *Frauen seien irgendwie falsch*, missgebildet. Diese Vorstellungen manifestieren sich in *medizinischen Apparaten*, die Beverly bei einem Künstler in Auftrag gibt. Als Beverly diese bei einer Operation einsetzen will, verliert er das Bewusstsein. Den Brüdern wird aufgrund des Fehlverhaltens die Operationserlaubnis entzogen. Als zentraler Konflikt lässt sich in diesem Abschnitt des Films refigurieren, ob es Beverly schaffen wird, sich von seinem Bruder zu lösen, oder ob sie weiterhin unzertrennlich und miteinander verwachsen bleiben, wie in einer Traumscene gezeigt wird. Im Laufe des Films<sup>309</sup> wird die Drogensucht *beider* Brüder immer deutlicher. Zunächst ist es nur Beverly, der Tabletten von Claire nimmt, da dann der „Sex explodiert“.<sup>310</sup> Aber langsam fängt auch Elliot an, Drogen einzunehmen. Dies vollzieht sich zunächst unmerklich, kontrolliert und mit rationalen Begründungen untermauert. Als sich die Brüder erneut in ihrer Privatklinik treffen, scheint sich ein „*Rollentausch*“ vollzogen zu haben. Wurde vorher Elliot als der Selbstsichere und Souveräne dargestellt, macht der Film nun Figurationsangebote, die die beiden in genauer Umkehrung ihrer vorher vom Film entworfenen »Persönlichkeiten« erscheinen lassen. Mit diesem *Rollentausch*, der sich aus der Identifikation mit seinem Bruder ergibt, setze ich den dritten Abschnitt an, der schließlich mit dem Doppelmord am Ende des Films endet. So kann eine erste, grobe Gliederung des Films aussehen. Ich versuche nun, einige Szenen des Films genauer zu analysieren, wobei ich dem zeitlichen Verlauf des Films folge.

---

<sup>309</sup> Laufzeit des Films: 38:35 – ENDE.

<sup>310</sup> Filmscript: She's heard that it makes sex come on like Nagasaki.

## Vorgeschichte

Der Film von Cronenberg beginnt mit einer Beschreibung der Kindheit<sup>311</sup> und Studienzeit<sup>312</sup> der Brüder. In drei Szenen, die durch Zwischeneinblendung mit Schrifftafeln unterbrochen sind, wird deren beruflicher Werdegang schlaglichtartig zusammengefasst. Die Szenen nehmen die Funktion einer Exposition ein, die zentrale Motive oder *Grundfiguren* des Films einführt und somit erste Lesespuren legt, die einen Interpretationsrahmen für den Plot andeuten. Die besprochenen Szenen nehmen in Cronenbergs Film eine Sonderstellung ein, da es für sie keine Entsprechungen im weiteren Verlauf des Films gibt. Ansonsten ist der Film durch Wiederholungen von Motiven, Einstellungen und Schauplätzen geprägt, die ein dichtes Verweisungsnetz ergeben. Lediglich diese drei Szenen werden nicht wiederholt, weswegen ihnen ein Sonderstatus zukommen könnte.

Nach dem Intro, in dem verschiedene medizinische Geräte gezeigt werden, hört der Filmzuschauer zunächst eine Unterhaltung aus dem Off. Zu diesem Zeitpunkt ist die schwarze Leinwand zu sehen, sodass zunächst unbestimmt bleibt, wer dort redet. Erst als das Filmbild eingeblendet wird, sieht man zwei Jungen im Alter von ca. 9 Jahren, die eine Straße in einer bürgerlichen Wohngegend entlanggehen und sich dabei unterhalten. Es sind, wie sich später herausstellen wird, die Mantle-Zwillinge im Kindesalter. Die Kamera ist durchgängig so platziert, dass beide Brüder gleichzeitig im Bild sind und es keinen Schuss-Gegenschuss gibt. Die Bildebene fokussiert die Ähnlichkeit der Zwillingenbrüder, da der Filmzuschauer permanent das Aussehen und das Verhalten der beiden Brüder vergleichen kann und geradezu aufgefordert wird, Unterschiede im Körperlichen und Seelischen zu suchen, welche die Brüder unterscheidbar machen. Auf der Bildebene sind somit das *Motiv der Ähnlichkeit versus Unterschiedlichkeit der Zwillinge* in seiner statischen Dimension und der Prozess der Anähnlichung als die den Grund legende Spannung refigurierbar.

Auf der Ebene des Dialogs wird die *Sexualität* von den Kindern thematisiert. Einer der Brüder behauptet stolz, er habe herausgefunden, wieso die Menschen Sex hätten:

»Fische brauchen keinen Sex, da sie im Wasser leben. [...]. Die Menschen müssen das Wasser irgendwie ersetzen. Daher haben die Menschen Sex«.

Sein Gesprächspartner ist von der Interpretation begeistert, sodass sich im Dialog der Brüder kein Widerspruch, keine konkurrierende Lesart dieses Themas ausmachen lässt. Auffällig an diesem Dialog ist, dass die Brüder in ihrer Kindheit Sexualität als ein wissenschaftliches Problem ansehen. Dem Rätsel der Geschlechtlichkeit nähern sie sich über biologische Betrachtungen, die ihre Neugier wecken und die sie durch Forschung zu befriedigen hoffen. In ihrer *infantilen Sexualtheorie* wird die Bedeutung des Körperkontakts beim Geschlechtsakt verneint. Das Gespräch schwenkt unmittelbar nach der Unterhaltung über Sex zur Themat-

---

<sup>311</sup> Laufzeit des Films: 02:08 – 03:85.

<sup>312</sup> Laufzeit des Films: 02:08 – 06:00.

sierung von Tauchgeräten über, so als würde zwischen den beiden Themen kein Unterschied bestehen. Die Brüder kommen am Haus eines ungefähr gleichaltrigen Mädchens vorbei, das auf der Veranda spielt. Was die Brüder vorher theoretisch diskutiert haben – »Sex im Wasser« –, wird nun konkretisiert. Die Brüder fragen sich, wer von ihnen das Mädchen ansprechen soll. Der etwas größere Bruder traut sich, sie zu fragen, ob sie Sex mit ihm in ihrer Badewanne haben wolle. Der als kindlich-technisch-wissenschaftliches Experiment getarnte Annäherungsversuch schlägt fehl. Das Mädchen ist empört über dieses Angebot und sagt, dass die beiden überhaupt keine Ahnung hätten, was das Wort »Sex« bedeutet. Sie bezeichnet die beiden Brüder als *Monster*. Hier wird von einer weiblichen Person ein deutlicher Widerspruch gegen die Sexualtheorie der Zwillingbrüder formuliert. Es folgt ein Schnitt, der in der Trennung die beiden Szenen verbindet. Man sieht die Brüder, wie sie zu Hause mit medizinischen Geräten spielen und eine Operation nachspielen. Einer der Brüder fragt, ob er den „Mantikator“ einsetzen solle. Schon als Kind haben sie das medizinische Spezialgerät entdeckt, das sie später berühmt machen wird und ihre medizinische Karriere begründet.

Die zwei nachfolgenden Szenen des Films beschreiben das Studentenleben der beiden Brüder in Cambridge im Jahre 1967.<sup>313</sup> Die schon in der Kindheit der Brüder angelegte Entdeckung des „Mantikator/Mantle-Retraktors“ wird in der Studienzeit gezeigt. Auch hier werden die Brüder auf der Bildebene fast immer zusammen gezeigt. Im Rahmen ihrer medizinischen Ausbildung sollen die Brüder Leichen sezieren, wozu sie den selbst entwickelten Apparat benutzen. Die Verwendung stößt auf Ablehnung beim ausbildenden Arzt, da der Apparat nur bei Leichen funktioniere, jedoch nicht bei lebendigen Menschen. Die Szene wird in die Abschlussfeier ihres Studiums überblendet, in der die Brüder für die Entdeckung des „Mantle-Retraktors“<sup>314</sup> geehrt werden. Bei diesem wichtigen Termin ist nur einer der Brüder anwesend, der ans Podium geht und die Auszeichnung entgegennimmt. Die Mantle-Brüder erhalten die Auszeichnung für eben jenen Apparat, der gerade noch von dem Professor kritisiert wurde, da dieser nur für Leichen geeignet sei. Die Eigenschaft, dass die Brüder die Patientinnen wie Leichen behandeln, kann dadurch als entscheidender Faktor für ihr wissenschaftliches Fortkommen angesehen werden. Nach der Abschlussfeier kommt einer der Mantle-Brüder in ein Arbeitszimmer, in dem sein Bruder über medizinischen Büchern sitzt und arbeitet. An der Wand hängen Abbildungen medizinischer Apparate, die an die Bilder des Intros erinnern. Elliot, so muss der Filmzuschauer aufgrund des Kontexts refigurieren, kommt herein und sagt mit Bedauern, dass Beverly anwesend hätte sein sollen. Dieser entgegnet, dass er anwesend war. Die Formulierung klingt merkwürdig, erratisch. Eine Interpretation wäre,

---

<sup>313</sup> Laufzeit des Films: 02:08 – 06:00.

<sup>314</sup> Die Bezeichnung des Apparats hat sich hier unauffällig verschoben. Das Gleiten des Signifikanten und der Bedeutung unterhalb des Signifikanten wird besonders in den letzten Szenen noch eine herausragende Stellung einnehmen.

dass die Brüder automatisch die Erfahrung des jeweils anderen miterleben. Hier endet die *Vorgeschichte* der Mantle-Brüder und der *Hauptstrang der Erzählung* setzt ein.

Drei zentrale Figuren werden in der Vorgeschichte figuriert, die als Auftakt des Films dienen.

a.) Die Brüder entwickeln in ihrer Kindheit eine *infantile Sexualtheorie*, in der Sexualität ohne intimen Körperkontakt möglich ist. Obgleich die Brüder von Sexualität sprechen, scheinen sie nicht zu wissen, worum es sich handelt. Zunächst bleibt offen, ob dieses Nicht-Wissen als ein Unverständnis zu verstehen ist oder ob sich mehr dahinter verbirgt. Die zeitliche Nähe der Szenen auf der Ebene der Filmerzählung lässt zudem vermuten, dass dieses Nicht-Wissen ihre Neugier zu wissenschaftlichen Untersuchungen antreibt, den *Wisstrieb*<sup>315</sup> weckt, wie Freud formuliert hat. b.) *Medizinische Instrumente* spielen im Leben der Brüder seit ihrer Kindheit eine wichtige Rolle. Die Erfindung der *medizinischen Apparate* ist der Aussage des Arztes nach nicht für lebendige Menschen, sondern für Leichen bestimmt. Auch hier wird durch die zeitliche Nähe eine Überblendung zwischen den *Leichen* und der medizinischen Erfahrung der Brüder nahegelegt. c.) Die Brüder vertreten sich gegenseitig bei gesellschaftlichen Anlässen und die dabei gemachten Erfahrungen müssen nicht kommuniziert werden, sondern scheinen ohne Interpretationsspielraum wechselseitig ausgetauscht werden zu können.<sup>316</sup> Allerdings ist dies nur eine mögliche Interpretation, die den erratischen Charakter von Beverlys Aussage, da gewesen zu sein, der unversöhnbar aus dem Kontext zu springen scheint, glättet. Eine eindeutige Interpretation ist selbst eine identifikatorische Verähnlichung, die gleichwohl für die Filmfiguren Elliot und Beverly als auch für den Filmzuschauer in einer Refiguration Wirkungsmächtigkeit besitzt.

Ich versuche, die drei Aspekte aufeinander zu beziehen. Die äußere *Ähnlichkeit* der beiden Zwillingen korrespondiert mit einer (vermeintlichen) seelischen Ähnlichkeit oder einer identifikatorischen *Verähnlichung*, in dem Sinne, dass die Brüder nach ihren eigenen Aussagen körperliche und psychische Erfahrungen teilen können, ohne diese kommunizieren zu müssen.<sup>317</sup> Sie können daher, um einen Ausdruck von Dr. Lodgre aus dem Fall der Schwester Papin zu zitieren, als ein „psychologisches Paar“ oder „siamesische Seelen“ refiguriert werden. Die Ähnlichkeit verweist nach Lacan auf eine *duale Struktur*, in der der andere nach dem eigenen Modell oder das Eigene nach dem anderen gebildet wird, das sich in der Rede und in dem Bild der siamesischen Zwillinge verdichtet.

Im weiteren Verlauf des Films ist es eine (oder die) Frau – Claire Niveau –, die die Trennung der Zwillinge herausfordert, die „Isolation unendlicher Selbstverspiegelung“ des Zwillingenbegehrens infrage stellt und so die Bezugnahme auf ein Drittes provoziert. Die *Geschlechtlichkeit* und *Sexualität* lassen sich innerhalb der lacanschen Theorie als Momente verstehen, an denen der Übergang von einer dualen in eine triadische Struktur vollzogen werden muss und

---

<sup>315</sup> Vgl.: Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. GW. Bd. V. A.a.O.: S. 95

<sup>316</sup> Filmscript: Bev, you should've been there. I was.

<sup>317</sup> Filmscript: Whatever's in his bloodstream goes directly into mine.

somit das *Fremde*, der *Andere* oder der *Dritte* eingeführt wird. Die infantile Sexualtheorie, man könne Sexualität im Wasser praktizieren, ohne sich zu berühren, kann als der Versuch gedeutet werden, eben dieses triadische Element des Anderen, Fremden oder Dritten zu umgehen, da mit der Sexuierung die Möglichkeit der Kastration entsteht, die die Bezugnahme auf ein Drittes, der im Namen des Vaters ein Verbot einführt, erzwingt. In ähnlicher Hinsicht lässt sich auch die Funktion des medizinischen Apparats des Mantle-Retraktors und des sich darin ausdrückenden (vermeintlich) medizinisch-neutralen Blicks interpretieren, die eine Sexuierung in Bezug auf das Andere/Geschlecht zu verleugnen hilft, diese aber gleichzeitig aufhebt. Die Erfindung des *Mantikulators* ist bereits in der Kindheit der Brüder angelegt. Aber bereits in der nächsten Szene hat sich dessen Namensgebung unmerklich verändert und er ist nun zum *Mantle-Retraktor* geworden. Die Veränderung des Apparates verläuft fast unbemerkt und kann vom Betrachter in der verähnlichenden Identifikation übergangen werden. Zu Anfang des Films erscheint dieser als normales medizinisches Gerät, welches den Brüdern einen glänzenden Studienabschluss beschert. Aber bereits durch die zeitliche Nähe zwischen den Szenen, die die infantile Sexualtheorie und die Entwicklung des medizinischen Apparats zeigen, scheint sich eine thematische Nähe anzudeuten. In der Folge entpuppen sich die Apparate als „Indizien für einen gestörten Geist“.<sup>318</sup> Eine erste Vermutung, die sich aufgrund des empirischen Materials refigurieren lässt, ist, dass diese Objekte als sexuell konnotierte Ersatzbildungen konfiguriert werden, die die Krücke oder das Objekt im Außen darstellt, um die triadische Struktur zu umgehen. Somit lassen sich diese drei *Grundfiguren* in einem Motivkomplex bündeln, das in der Frage nach der Bezugnahme und Trennung der Zwillinge verdichtet ist. *Die Ausgangshypothese für die Interpretation dieses Films ist daher, dass die drei Figuren sich als verschiedene Seiten eines Problemkomplexes oder einer den Grund des Films legenden Figur des Welt- und Selbstverhältnisses lesen lassen.* Dieser Problemkomplex besteht darin, dass die Zwillingenbrüder in einer Welt spiegelbildlicher Bezugnahmen auf den Ähnlichen gefangen sind, auf die zutrifft, was Lacan formuliert hat: „diese Welt enthält, wie wir sehen werden, nicht den anderen [...]“.<sup>319</sup>

Im Folgenden versuche ich diesen Problemkomplex aus einer bildungsprozess-theoretischen Perspektive zu betrachten, die den Filmzuschauer mit berücksichtigt. Meine These ist, dass die *Figur der Ähnlichkeit* vom Betrachter als die „grundlegende Figur des Welt- und Selbstverhältnisses“ der Mantle-AG refiguriert werden kann. Beide Brüder werden, wenn auch auf unterschiedliche Weise, so konfiguriert, dass der Betrachter eine Welt der Ähnlichkeit refiguriert. Die Figur der Ähnlichkeit wird zunächst den beiden Filmfiguren zugeschrieben. Aber: In großen Teilen legt der Film in seinem polysemiotischen Verweisungszusammenhang eine solche Perspektive nahe. Der Film als Ganzes scheint eine Welt der Ähnlichkeit zu konfigurieren, wobei die Ähnlichkeit den Modus bezeichnet, der die Perspektive auf die Welt struktu-

---

<sup>318</sup> Filmskript: About holding them as evidence of a disturbed mind.

<sup>319</sup> Lacan, Jacques: Die Familie. A.a.O.: S. 60

riert. Der Film in seinen verschiedenen Instanzen erzeugt somit eine Parallelität zwischen der Bildungsherausforderung der Filmfiguren und dem möglichen Bildungsprozess des Filmzuschauers, der sich in der begehrlchen Refiguration ereignen könnte. Im Eintauchen in diesen filmischen Entwurf einer Welt ohne den Anderen und in das erzwungene Erwachen aus der Film-Identifikation durch den Tod der Brüder am Ende des Films könnte der bildende Effekt des Films auf den Zuschauer bestehen.

### Wechselseitige Vertretung

Mit der Einblendung einer Zeittafel, die Ort und Zeit der nun folgenden Handlung markiert – Toronto im Jahre 1988 –, setzt der Hauptstrang des Films ein. Als erstes Bild des Films sieht der Filmzuschauer lediglich eine Hand in einem Gummihandschuh, die ein Tuch festhält.<sup>320</sup> Erst als die Kamera aufzoomt, erkennt der Zuschauer, dass es sich um die Hand eines Arztes handelt, der ein Tuch hält, um zwischen die Beine einer Frau – auf deren Geschlecht – zu schauen und dieses zu untersuchen. *Mit diesem Blick beginnt der eigentliche Handlungsstrang des Films.* Aufgrund dieser prominenten Stellung im Film kann die Szene als Urszene refiguriert werden, die den weiteren Verlauf des Films prägen wird. Der Anblick hat den Arzt offensichtlich verstört, er blickt verwirrt auf die Wand, dann schaut er ein weiteres Mal in die Akten und verlässt den Raum. Welcher Anblick den Arzt so verwirrt, was er gesehen hat, sieht der Zuschauer nicht. Er bekommt das verwirrende und anstößige Objekt nicht präsentiert, sondern nur den weißen Stoff, den nur der Arzt lüften darf. Das »Eigentliche« bleibt hinter dem Vorhang verborgen. Der Filmzuschauer muss das Gesehene aus dem verwirrten Gesichtsausdruck des Arztes deuten und dabei seine Vorstellung auf den weißen Stoff projizieren. Im Besprechungsraum trifft der Arzt auf seinen Zwillingbruder.<sup>321</sup> In der Besprechung der beiden Ärzte stellt sich heraus, dass es sich bei der Patientin um die Schauspielerin *Claire Niveau* handelt, ein Name der für sich spricht und in dem man das Niveau, die „gleiche Höhe“<sup>322</sup>, mithört. Sie leidet untr einer Trifurkation – sie hat drei Gebärmutterhöhlen –, die es ihr unmöglich macht, Kinder zu bekommen. Von der Behandlung der Ärzte erhofft sie sich, die Gebärfähigkeit zu erlangen. Der Anblick bzw. die Erkenntnis der Trifurkation scheint den Arzt so verwirrt zu haben. Die drei Gebärmutterausgänge scheinen im Wortsinn *zu viel* für den Arzt gewesen zu sein. Die Unterschiedlichkeit der Konfiguration der Charaktere der Mantle-Brüder wird in dieser Szene refigurierbar. Beverly, der, wie man aufgrund der Konfiguration schließen kann, der behandelnde Arzt war, reagiert auf die Erkenntnis mit einem verstörten Gesichtsausdruck, schweigt zunächst und erzählt es seinem Bruder. Dieser ist an der gesellschaftlichen Stellung der Person interessiert, erkennt den Filmstar und möchte sie treffen. Im darauf folgenden Gespräch mit Claire im Behandlungsraum spricht Elliot von der „inneren Schönheit“ der Organe. „Die meisten Menschen besitzen keinen Begriff von der Schönheit des Inneren.“ Seine Verwendung des Begriffs der inneren Schönheit ist ungewöhnlich, da normalerweise die „innere Schönheit“ auf etwas verweist, was nicht im Sichtbaren liegt. Von Elliot wird „innere Schönheit“ hingegen wörtlich genommen: *Innere Schönheit ist Schönheit im Inneren des Körpers.* Die metaphorische Dimension des Wortes scheint bei Elliot nicht vorhanden zu sein.

<sup>320</sup> Laufzeit des Films: 00:06:19.

<sup>321</sup> Es handelt sich also um die Mantle-Brüder. Aber um welchen der beiden?

<sup>322</sup> Kluge: Etymologisches Lexikon der deutschen Sprache.

Elliot und Claire treffen sich in einem Restaurant.<sup>323</sup> Sie unterhalten sich am Tisch mit dem Agenten von Claire zunächst über die Gage für die Mini-Serie, wobei sie betont, dass sie die *Demütigung* ebenso sehr brauche wie das Geld.<sup>324</sup> Die Szene in dem Restaurant wird in die Privatwohnung der Mantle-Brüder geschnitten, wobei im Film offengehalten wird, wie die durch den Schnitt erzählte Zeit refiguriert werden kann.<sup>325</sup> Elliot betritt die Wohnung, in der, so muss sich der Filmzuschauer aus dem Kontext erschließen, Beverly über den Büchern sitzt und forscht. Elliot fragt, ob sie den Forschungsauftrag bekommen haben, wohingegen Beverly hervorhebt, dass *Elliot* den Forschungsauftrag bekommen habe. Die Brüder sind sich nicht einig darüber, für wen der Erfolg gut sei: für Elliot oder für die Mantle-AG. Hier kann das erste Mal ein Widerspruch von Beverly refiguriert werden, der sich gegen die Gleichsetzung der beiden richtet. Bezieht man dies auf die oben herausgearbeitete Grundfigur, kann dies als ein erstes Anzeichen für einen Ausbruch aus der Zwillings-Spiegel-Beziehung gedeutet werden, wird doch ein Einspruch von Beverly gegen die Lesart der Beziehung von Elliot erhoben. Während dieser Kontroverse ahmt Beverly seinen Bruder und dessen Gesellschaftsspiel nach. Dieser ist empfindlich getroffen und sagt, dass er gar nicht so schmierig sei. In dem Spielen von Beverly wird der psychische Unterschied der beiden noch mal hervorgehoben und es deutet sich ein Spielraum an, in dem neue Figuren entstehen könnten, da die gegebenen Figuren sich zur Disposition stellen.<sup>326</sup> Die Aufforderung zu spielen wird von der Schauspielerin Claire Niveau immer wieder eingefordert werden.

Das Gespräch fällt auf den Filmstar. Beverly soll ihn, nach der Meinung seines Bruders, »ausprobieren«. Der Termin hierfür sei bereits fest verabredet. Claire würde gerade aus dem Bett kommen, „ganz warm und kuschelig“. Im Gesicht von Beverly ist ein Zucken zu erkennen, das auf den vorgestellten Genuss schließen lässt, das sich aber sofort wieder verfinstert. In diesem Zucken blitzt auch für den Filmzuschauer ein Moment der Phantasie auf: Der Zeitraum zwischen dem Essen im Restaurant und der aktuellen Szene fehlt und muss vom Betrachter imaginär ergänzt werden. An dieser Stelle kann der Filmzuschauer durch das Fehlen (eines Filmbildes) das eigene Genießen unterschieben. Zum Schluss gibt Elliot seinem Bruder noch einen Rat auf den Weg: Er würde mit der Schauspielerin »klarkommen«, indem er einfach Elliot spiele. Von diesem Moment ab entwickelt sich die Spannung des Films, die dadurch erzeugt wird, dass die beiden Brüder heimlich mit der gemeinsamen Frau verkehren. Dadurch, dass der Filmzuschauer mehr weiß als die Filmfigur Claire, wird für ihn die Frage aufgeworfen, wann Claire das Spiel durchschaut. Beverly, so vermutet der Zu-

---

<sup>323</sup> Laufzeit des Films: 09:00 – 10:14.

<sup>324</sup> Hier wird zum ersten Mal ihre masochistische Veranlagung angesprochen, die im Film mehrfach gezeigt wird. Ihr Masochismus lässt sich als eine weitere Grundfigur refigurieren, die der Zuschauer der Filmfigur zuschreiben kann.

<sup>325</sup> Laufzeit des Films: 10:14 – 12:20.

<sup>326</sup> Der Filmzuschauer ist an die doppelte Rolle von Jeremy Irons gewöhnt, so dass die Tatsache, dass hier eine Filmfigur seine eigene Rolle karikiert, in den meisten Fällen nicht mehr auffällt.

schauer, besucht sie in ihrem Appartement.<sup>327</sup> Zunächst sieht der Filmzuschauer nur ihren Arm, der sich um ihn legt und ihn in die Wohnung zieht, ohne dass er dem Körper eine einheitliche Gestalt zuschreiben kann. Als sie ihn küsst, stockt sie plötzlich und scheint etwas verwirrt zu sein. Sie wendet sich von ihm ab und prüft den Geschmack auf ihren Lippen. Sie ist – so lässt sich refigurieren – sich nicht ganz sicher, mit wem sie es da zu tun hat, wessen Geschmack sie auf ihren Lippen spürt. Sie fragt, wie die Prognose bezüglich ihrer Gebärfähigkeit lautet. Als Beverly ihr antwortet, dass sie niemals ein Kind bekommen könne, ist sie schockiert und weint. Ihr sei vorher gesagt worden, dass sie es lediglich besonders schwer haben würde, ein Kind zu bekommen. Daher habe sie niemals empfängnisverhütende Mittel eingenommen und mit ungewöhnlich vielen Männern geschlafen. Beverly merkt an, dass es noch andere Gründe geben sollte, nicht mit jedem Kerl ins Bett zu gehen. Er reagiert auf ihre Verzweiflung mit einer moralischen Entrüstung. Claire beginnt nach dieser Einführung einer moralischen Instanz ein Spiel, das Beverly und mit ihm die Filmzuschauer nicht so richtig einschätzen können. Sie geht auf Beverly zu und fragt ihn, ob er sie verprügeln wolle. Sie sei böse gewesen und müsse bestraft werden. Dabei schmiegt sie sich an seinen Körper. Beverly ist sichtlich irritiert und verunsichert von ihrem Verhalten, das ein masochistisches Verlangen offenbart, eine ‚Demütigung‘ einfordert. Es folgt eine Ablende, die zunächst offen lässt, was in den darauf folgenden Szenen passiert ist.<sup>328</sup> Als Beverly die Praxis<sup>329</sup> betritt, sagt Elliot, dass es gut sei, dass sein Bruder jetzt da sei, da er mit den *Anständigen* nicht zurechtkomme. Beverly antwortet in einer sprachlichen Spiegelung des Satzes, dass er mit den *Frivolen* nicht zurechtkomme. Obwohl hier gegensätzliche Pole angesprochen werden – anständig und frivol –, scheint durch den gleichen Satzbau eine Gleichheit der Brüder in ihrer Unterschiedlichkeit gewahrt zu bleiben. Bei einer Pizza am Abend wird das Thema weiter vertieft. Beverly fragt Elliot, in welche Situation er die Brüder hineingeraten sind. Elliot erwidert, dass sie Schauspielerin sei und immer irgendwelche Spiele spielen müsse: Man könne nie wissen, was sie wirklich wolle. Elliot merkt an, dass Beverly immer noch Jungfrau wäre, wenn er ihm nicht hätte Frauen zukommen lassen. Dann sagt er, dass er mit Claire „grauen-erregende Dinge“ mache. Sein Bruder fragt in seiner Unschuld nach, von was für Dingen er spreche. In der nächsten Szene sieht man, was Elliot gemeint haben könnte.<sup>330</sup> Claire ist mit medizinischen Werkzeugen, Schläuchen und Klammern, an ihr Bett gefesselt und einer der Mantle-Brüder hat gerade Sex mit ihr. Die entscheidende Frage, die durch die Filmkonfiguration aufgeworfen wird, ist, um welchen der Mantle-Brüder es sich handelt. Diese Problem der Identifizierung der Figuren Beverly und Elliot stellt sich in fast allen Szenen dem Filmzu-

---

<sup>327</sup> Laufzeit des Films: 12:21 – 15:57.

<sup>328</sup> Die Leerstelle, die dadurch entsteht, dass die Szene im Film nicht gezeigt wird, muss aus den anschließenden Gesprächen der Mantle-Brüder vom Filmzuschauer gefüllt werden.

<sup>329</sup> Laufzeit des Films: 15:57 – 18:13.

<sup>330</sup> Laufzeit des Films: 18:13 – 20:48.

schauer, hier ist es aber besonders offensichtlich. In der nächsten Szene<sup>331</sup> kann anhand der Figuration erschlossen werden, um welche Filmfigur es sich gehandelt hat. Elliot sitzt beim Essen und sieht sich im Fernsehen seine Lieblingssendung über die Reichen und Berühmten an. Oder andersherum formuliert: Da die Filmfigur als die Fernsehserie sehend konfiguriert wird, kann der Filmzuschauer refigurieren, dass es sich wohl um Elliot handelt. Beverly kommt nach Hause. Elliot fragt Beverly, wie es mit Claire gewesen sei, dieser reagiert aber nicht auf die Aufforderungen seines Bruders, ihm jedes „gepfefferte Detail“ zu erzählen.<sup>332</sup> Der Zuschauer kann aufgrund der Verweigerung refigurieren, dass er (s)ein Recht auf Privatsphäre einfordert. Er möchte demnach seine Erfahrung mit Claire für sich behalten, einen Raum der Intimität schaffen, in den sein Bruder nicht eindringen soll. Elliot ist verwirrt über das Verhalten seines Bruders. Die *Grundfigur* einer dualen Spiegelbeziehung wird in diesem Moment von Beverly infrage gestellt, indem er eigene Erinnerungen einfordert. Um seinen Bruder doch noch zum Sprechen zu bringen, sagt Elliot, dass Beverly keine eigene Erfahrung erlebt habe, die er nicht vorher gemacht habe. So behauptet Elliot provozierend, dass sein Bruder Claire Niveau nicht gevögelt habe, bevor Beverly es ihm nicht erzählt hat. Die Figur der *Ähnlichkeit* der Brüder wird den nächsten drei Szenen erneut thematisiert: Durch die Konfiguration wird die Frage in der Filmwelt und für den Filmzuschauer aufgeworfen, ob die eineiigen Zwillinge nur körperlich ähnlich sind oder ob sie auch eine ähnliche Psyche besitzen. Claire und Beverly unterhalten sich in ihrem Appartement.<sup>333</sup> Er liest ihr aus dem Skript für die Mini-Serie vor, in der sie mitspielt. Die Szene handelt davon, dass zwei Personen mit Handschellen zusammengebunden sind und nun das Beste aus dieser Situation machen müssen.<sup>334</sup> Beverly liest stockend und gehemmt aus dem Drehbuch. Claire fordert ihn auf, aus sich herauszugehen und zu spielen, kleine Kunststückchen wie im Kinderpiel zu machen. Er erwidert, dass der Einzige, den er jemals nachgemacht habe, sein Bruder sei. Claire wird hellhörig, da sie gar nicht wusste, dass er einen Bruder hat. Beverly erfindet die offensichtliche Notlüge, dass er und sein Bruder sich nicht besonders nahestehen würden. Claire problematisiert den Namen (von) Beverly. „Beverly das ist ein Frauenname.“ Beverly ist entrüstet: „Was willst du damit sagen? Dass ich schwul bin, dass meine Mutter sich ein Mädchen gewünscht habe? Was zum Teufel soll verdammt noch mal dieser psychoanalytischen Scheißdreck aufhören.“ Claire erwidert, dass Beverly sich zeitweise sehr merkwürdig verhalte.<sup>335</sup> Er wirke schizophren. Beverly kann sich der prekären Situation nur entziehen, indem er ihr Drogen anbietet. Es deutet sich hier an, dass das Spiel der Brüder nicht auf Dauer geheim bleiben kann. Als Claire eine Freundin in einem Restaurant trifft, wird

<sup>331</sup> Laufzeit des Films: 20:49 – 22:00.

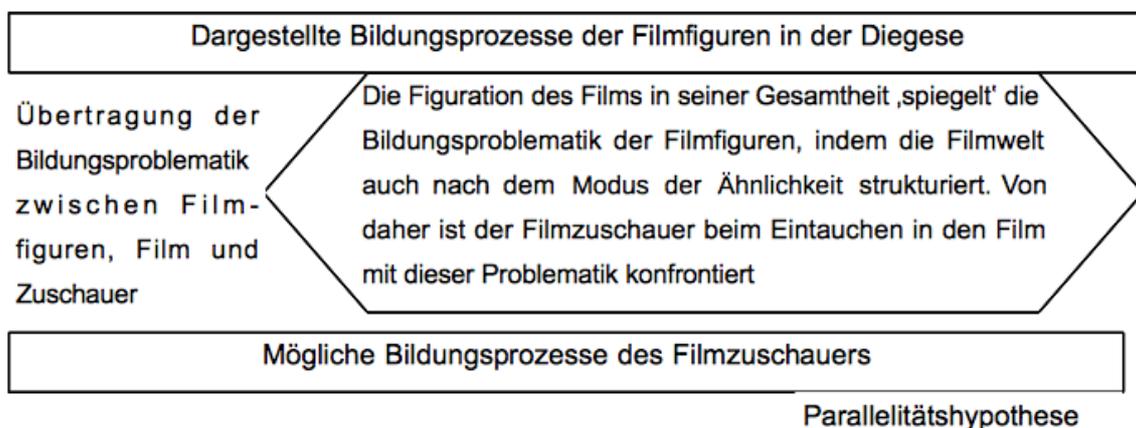
<sup>332</sup> Er nennt ihn seinen „Mitbumser“.

<sup>333</sup> Laufzeit des Films: 28:04 – 30:52.

<sup>334</sup> Auch hier wird eine duale „körperliche“ Verbundenheit durch das Motiv der Handschellen konfiguriert.

<sup>335</sup> Claire sagt: Manchmal habe sie ihn richtig gern, andere Male sei er nur ein netter Bettgenosse.

ihre Ahnung, dass etwas mit ihrem Geliebten nicht stimmt, bestätigt.<sup>336</sup> Die Freundin fragt sie, mit welchem der beiden *prachtvollen Mantle-Burschen* sie sich treffe. Claire weiß nicht, dass es sich um zwei Brüder handelt, die gemeinsam die Praxis leiten. Beim nächsten Treffen in ihrer Wohnung stellt sie Beverly zur Rede.<sup>337</sup> Sie will seinen Bruder sehen, und zwar mit Beverly zusammen. Die optische *Gegenüberstellung* der Brüder ist ein entscheidendes Gestaltungsmerkmal des Films. Wenn die Mantle-Brüder zusammen zu sehen sind, ist es für den Filmzuschauer meistens leicht, diese zu unterscheiden, da Oppositionspaare in der Sprache und Anrede, in Gesten, im Verhalten und in der Kleidung figuriert werden. Wenn die Unzertrennlichen getrennt auftreten, erhöht sich das Problem der Zuordnung, da keine Vergleichspunkte figuriert werden. Claire trifft die Mantle-Brüder in einem Restaurant.<sup>338</sup>



Zum ersten Mal sieht sie die Brüder zusammen und stellt fest, dass es wohl unmöglich sei, die beiden Brüder äußerlich zu unterscheiden. Das Gespräch thematisiert hiermit erneut das Motiv der Ähnlichkeit oder Verschiedenheit der beiden Brüder. Zwar sei einer der beiden Brüder einige Millimeter größer, aber Claire merkt demgegenüber an, dass die beiden sich *psychisch* nicht ähnlich seien. Eine Person, welche die beiden gut kennen würde, könnte sie ohne ein Messverfahren unterscheiden.

Claire ist über das Verhalten der Brüder empört. Sie betont, dass es das Widerlichste sei, was sie bis jetzt erlebt habe. Provozierend fragt sie, ob er – sie deutet auf Elliot – keinen hochbekommt, wenn sein Bruder nicht zuschauen würde, eine Formulierung, die aufhorchen lässt, da diese Szene im Film zunächst gar nicht auftritt.<sup>339</sup> Sie streitet sich mit den beiden und verlässt entsetzt das Lokal. Elliot scheint das rhetorische Spiel durchaus lustvoll mitzuspielen, wohingegen Beverly durch ihre Reaktion entsetzt ist und psychisch zusammenbricht. Als sein Bruder dies merkt, bietet er an, Claire nachzulaufen und sie zurückzuholen,

<sup>336</sup> Laufzeit des Films: 30:52 – 32:24.

<sup>337</sup> Laufzeit des Films: 32:24 – 35:10. Sie will wissen, wieso er seinen Bruder verheimlicht hat. Beverly kann keine richtigen Antworten geben.

<sup>338</sup> Laufzeit des Films: 32:24 – 38:24.

<sup>339</sup> In der Traumscene, die exemplarisch für das Verhältnis der Brüder steht, taucht aber exakt diese Situation auf.

was Beverly jedoch ablehnt, sodass refiguriert werden kann, dass Beverly dadurch auch weiterhin von seinem Bruder abhängig bleiben würde.

### Zusammenfassung

Ich fasse den bisherigen Verlauf des Films zusammen, um zu untersuchen, ob sich in diesem Abschnitt Bildungsprozesse, verstanden als „Transformation von Grundfiguren des Welt- und Selbstverhältnisses“, refigurieren lassen, ob sich Bildungsvorhalte ausmachen lassen und was die sich andeutenden Bildungsprozesse behindern könnte. Der verwirrte Blick auf das Geschlecht am Anfang des Films kann dahingehend refiguriert werden, dass Claire durch ihre Trifurkation für Beverly etwas Besonderes und Einzigartiges darstellt und dadurch interessant wird. Man kann dies so deuten, dass gerade dieses *Element zu viel*, drei Uterusausgänge, sein Begehren herausfordert. Durch das von Claire ausgelöste Begehren wird in den folgenden Szenen die *Grundfigur eines Welt- und Selbstbezugs der Ähnlichkeit* unter den Brüdern problematisch. Das Beverly-Begehren wird so konfiguriert, dass er aus diesem Modus der Ähnlichkeit ausbrechen will und sein Eigenleben fordert. Elliot betont hingegen, dass Erfahrungen für die Brüder nur dann real seien, wenn er diese erzählt habe: „Du hast Claire nicht gevögelt, bevor du es mir nicht erzählt hast.“ Das Imaginäre muss symbolisch artikuliert werden, so lässt sich die Aussage von Elliot refigurieren. Die Grundkonstellation scheint damit refigurierbar zu sein: *Während das Beverly-Begehren durch die Bezugnahme auf die Frau als ein drittes, fremdes, anderes Element als triadisch strukturiert refiguriert werden kann, scheint sich Elliots Begehren auf die Erhaltung des Status quo einer dualen Spiegelbeziehung zu richten.* Hiermit scheint sich ein Bildungsprozess von Beverly anzubahnen, der sich als gespannter Entwurf in die Zukunft eines eigenständigen Lebens refigurieren lässt, der den *Welt- und Selbstbezug der Ähnlichkeit* aufgibt. Allerdings scheint diese triadische Struktur nicht stabil zu sein, und er kann in eine duale Struktur abrutschen. Der Aufbruch aus der Zwillings-Spiegelbeziehung ist auf die Anerkennung des begehrenden Dritten angewiesen, die in diesem Fall mit der konkreten Person Claire zusammenfällt. Ob der *Andere als Instanz* und nicht nur als konkrete Person in diesen Szenen refiguriert werden kann, bleibt fraglich.

Auffällig ist, dass das Beverly-Begehren auf eine Frau trifft, die durch drei Aspekte geprägt zu sein scheint. Claires Begehren scheint zunächst durch den Wunsch geprägt zu sein, ein Kind zu bekommen. »Ohne Kind ist das Leben der Reichen und Berühmten leer«, wie Elliot anmerkt. Claire selbst sagt, dass sie ohne Kinder nie eine Frau werden werde, sondern immer nur ein Mädchen bleibe. Ihr masochistisches Verlangen, bestraft zu werden, scheint mit dem Kinderwunsch in Verbindung zu stehen. So fordert sie Beverly auf, sie zu schlagen, gleich nachdem sie die Diagnose erhalten hat, dass sie niemals ein Kind bekommen wird.

Der Film könnte an dieser Stelle zu Ende sein. Beverly und Claire hätten sich endgültig getrennt und das Gleichgewicht zwischen den Mantle-Zwillingen wäre wiederhergestellt. Aber so kommt es nicht.

### **Eifersucht: Beverlys Zusammenbruch**

Zwei Szenen spielen in der Zeit, in der Beverly nicht mit Claire zusammen ist: Elliot hält in gewohnt souveräner Manier eine Dankesrede für den Forschungsauftrag, den die Mantle-AG erhalten hat.<sup>340</sup> Während Beverly in den bis dahin figurierten Szenen nicht bei gesellschaftlichen Anlässen erschienen ist, tritt er diesmal betrunken auf dem Festakt auf. Die Konfiguration der Szene erinnert an die Ehrung zum Abschluss des Studiums der Brüder. Versteht man die Szene als Wiederholung der Ehrung zum Studienabschluss, so befindet sich Beverly hier am *falschen Platz*. In dem Verhalten von Beverly, das unter starkem Alkoholeinfluss zustande kommt, kann man den Versuch sehen, die Arbeitsaufteilung der Brüder zu unterlaufen und sich selbst eine eigene soziale Existenz, einen Platz in der Gesellschaft, zu erkämpfen. Dieser Akt des Erscheinens am *falschen Platz* lässt sich insofern vom Filmzuschauer als verzweifelter Versuch einer Transformation oder eines Neu-Entwurfs refigurieren, da eine zentrale Figur des Welt- und Selbstverhältnisses, die Platzzuweisung, in Frage gestellt wird. Die problematische Konstellation der Brüder wird hier sichtbar, die zwar als Team in wechselseitiger Abhängigkeit gesellschaftlich erfolgreich agieren können, aber denen der Film kein eigenes (Intim-)Leben zuspricht. Nachdem Beverly von Claire verlassen wurde, scheint ein konstruktiver *Neu-Entwurf* nicht mehr möglich zu sein, da ein solcher Entwurf nicht mehr auf die Anerkennung einer dritten Instanz außerhalb des Beverly-Elliot-Begehrens rechnen kann, so dass er nur noch als transitorische Autoaggression im Alkoholexzess artikulierbar erscheint.<sup>341</sup>

Beverly trifft Claire zufällig in einem italienischen Möbelgeschäft wieder, das unwirklich, fast surreal wirkt.<sup>342</sup> Der Filmzuschauer kann sich zunächst nicht sicher sein, ob es sich um ein Traum- oder Trugbild handelt, ob er seinen Augen trauen kann. Als Beverly Claire anspricht, hat sie die Augen geschlossen und reagiert sanft auf Beverlys Stimme, indem sie sagt: „Du bist es“, fast so, als habe sie ihn bereits erwartet. Nachdem sie etwas Fassung gewonnen hat, korrigiert sie sich und fragt aggressiv: „Wer von euch beiden ist es?“ Mit der Frage wird die Szene abgeblendet und der Zuschauer einen Moment lang im Dunkeln sitzen gelassen. In Claires Wohnung versucht Beverly ihr sein Verhalten zu erklären, sich zu rechtfertigen.<sup>343</sup> „Mein Bruder und ich haben immer alles geteilt. [...] Ich meine Menschen, *Erfahrungen*.“ In der Redefigur *Teilen von Erfahrungen* erscheint erneut die Grundfigur der spiegelbildlichen

---

<sup>340</sup> Laufzeit des Films: 38:34 – 41:37. Vor allem profitiert Elliot von dem Forschungsauftrag, wohingegen Beverly mehr Arbeit in der Praxis hat.

<sup>341</sup> Nach seinem peinlichen Auftritt treffen sich Beverly und Elliot wieder in ihrem Lieblingsrestaurant. Beverly gibt sich nun unterwürfig. Von dem Versuch, in einem Akt des Selbstentwurfs sich eine neue soziale Existenz zu geben, sich einen eigenen Platz zu erobern, ist nichts mehr zu spüren, so dass sich refigurieren lässt, dass er sich nach dem gescheiterten Ausbruch in sein vermeintliches Schicksal fügt.

<sup>342</sup> Laufzeit des Films: 44:17 – 45:26.

<sup>343</sup> Laufzeit des Films: 45:26 – 47:21. Während sie mit ihm spricht, zündet sie langsam Kerzen an. Sie sagt, dass die Brüder sich wohl nie im Klaren darüber waren, was mit ihnen los sei.

Umschlingung der beiden Pole des Elliot-Begehrens und des Beverly-Begehrens auf. Die Aussage „Bei ihr sei es anders“ verweist hingegen auf den Bruch mit diesem Verhalten, da die Aussage eine Differenz markiert. Die nächste Szene kann so gelesen werden, dass sie dem triadisch gespannten Aufbruch von Beverly aus diesem Welt- und Selbstverhältnis eine Artikulationsfigur gibt, die mit *Die Trennung der siamesischen Zwillinge* bezeichnet werden kann. In dieser Szene, so kann der Filmzuschauer erst nachträglich schließen, ist ein Albtraum von Beverly zu sehen.<sup>344</sup> Die Traumszene zeigt Beverly, Elliot und Claire zusammen im Bett.<sup>345</sup> Allmählich erkennt der Filmzuschauer, dass die Brüder am Bauchnabel zusammengewachsen sind. Claire beißt die Verwachsung durch, worauf Beverly schweißgebadet erwacht. Körperliche Zuwendung und Nähe von Claire erträgt er zunächst nicht.<sup>346</sup> Der Konflikt zwischen der dualen und der triadischen Struktur ist, so kann refiguriert werden, hier bildlich in Szene gesetzt worden.<sup>347</sup> Die Verwachsung kann als die bildhafte Umsetzung der dualen Spiegelbeziehung der Ähnlichkeit gelesen werden, die ich als Grundfigur des Welt- und Selbstbezugs von Beverly herausgearbeitet habe und gegen die Beverly mit seinen Neu-Entwürfen des Welt- und Selbstbezugs zu opponieren versucht.

Claire hat Elliot zu sich bestellt, da sie mit ihm über die Beziehung zu Beverly reden möchte.<sup>348</sup> In der Thematisierung der Beziehung der Brüder werden wichtige Redefiguren geliefert, die es genauer zu betrachten gilt. Claire werde für einige Zeit die Stadt verlassen und mache sich Sorgen um Beverly. „Er sei [...] einsam. Da entwickelt sich zudem ein ernstes kleines Drogenproblem.“ Elliot thematisiert daraufhin seine Auffassung von Claire. Sie bringe ein „verwirrendes Element“ in die „Chronik der Mantle-Brüder“, vielleicht sogar ein „destruktives Element“. Elliot hat die Beziehung zwischen seinem Bruder und Claire bereits in mehreren Szenen als etwas Verwirrendes beschrieben. So sagt er vorher, dass er damit „Neuland“ betreten würde.<sup>349</sup> Die Grundfigur kann hier noch einmal durch weitere Formulierungen ergänzt werden. Die „Chronik der Mantle-Brüder“ lässt sich als die duale Spiegelbeziehung auffassen, die sie als ein drittes Element stört.

---

<sup>344</sup> Im Film „Die Unzertrennlichen“ gibt es nur eine für den Regisseur Cronenberg typische Horrorszene. Diese ist als Traumszene inszeniert, sodass das Unwirkliche auch im Film offensichtlich wird. Der Betrachter merkt erst am Ende der Szene, dass es sich um einen Traum gehandelt hat.

<sup>345</sup> Beverly sagt, dass sein Bruder nicht zuschauen solle.

<sup>346</sup> Dieses Filmbild lässt sich so interpretieren, dass die Forderung von Claire, sie seien sich nie darüber im Klaren geworden, was mit ihnen geschieht, sich im Traum manifestiert.

<sup>347</sup> Das Zwillingenmotiv wird auch in der nächsten Szene wieder aufgenommen. Elliot ist in einer anderen Stadt, um Vorträge über sein Forschungsprojekt zu halten. Als es klingelt, öffnet Elliot zwei Schwestern die Tür, die identischen Aussehens, also ebenfalls eineiige Zwillinge sind. Er bittet die Schwestern, ihn mit unterschiedlichem Namen anzusprechen, damit er sie unterscheiden könne. Eine solle ihn Elliot nennen, die andere Beverly. Neben der Verdoppelung der Frau werden quasi auch die Mantle-Brüder verdoppelt. Da man die Brüder nicht aufgrund des Aussehens unterscheiden kann, muss der Filmzuschauer sie aufgrund des Kontexts und der Anrede als verschiedene Persönlichkeiten refigurieren. In dieser Szene wird dies unterlaufen.

<sup>348</sup> Laufzeit des Films: 53:11 – 56:22.

<sup>349</sup> Laufzeit des Films: 20:49 – 22:00. Das Bild scheint Cronenberg aus den Fotos der ersten siamesischen Zwillinge – Eng und Chang – entnommen zu haben.

Als Claire die Stadt verlässt, bricht Beverly, wie Claire es bereits geäußert hat, zusammen, da er vermutet, dass sie ihn betrügt.<sup>350</sup> Die Eifersucht scheint schon vor dem konkreten Verdacht da gewesen zu sein und scheint lediglich einen Auslöser zu suchen. Man kann Eifersucht insofern als eine duale Struktur auffassen, da der Eifersüchtige will, dass der andere niemandem die gleiche Aufmerksamkeit schenkt wie einem selbst. Die duale Struktur, die zwischen den Brüdern herrscht, strukturiert demnach auch die Beziehung zwischen Beverly und Claire. Folgt man dieser Lesespur, ergibt sich daraus eine konkurrierende Lesart des Films. In der bis hierhin entwickelten Lesespur wird Claire als Instanz des Dritten, Fremden oder Anderen bezeichnet, da sie ein drittes, unbekanntes Element in die Beverly-Elliot-Spiegelbeziehung bringt. Betont man hingegen, dass der Bezug von Beverly durch Eifersucht strukturiert ist, so scheint die Bezugnahme auf den kleinen anderen zu zielen, sodass diese letztlich auch dem Modus der Ähnlichkeit unterworfen ist. Letztlich wird mit der Überlagerung der beiden Lesespuren auch befragbar, ob eine strikte Trennung zwischen der Instanz des großen Anderen und dessen Agens, der als kleiner anderer im Register des Imaginären auf den großen Anderen verweisen kann, nicht nur analytisch möglich ist. Um die Überschneidung der Register zu betonen, habe ich in der Theorierekonstruktion im vorherigen Kapitel der vorliegenden Arbeit die Schreibweise A(a)nderer gewählt.

Als Beverly Claire anruft und ihr Maskenbildner das Telefon in ihrem Appartement abnimmt, scheint für ihn gewiss, dass sie ihn betrügt.<sup>351</sup> Nach dieser »Feststellung« sucht er Hilfe bei seinem Bruder.<sup>352</sup> In einem völlig verstörten seelischen Zustand gesteht er Elliot, dass er sich vor ihm versteckt habe, da er Angst hatte, dass dieser ihm Claire nicht loslassen würde.<sup>353</sup> Am Abend treffen sich Elliot, Beverly und Cary in ihrem Apartment.<sup>354</sup> Während Cary mit Elliot tanzt, liegt Beverly apathisch auf einem Sofa. Cary versucht ihn aufzuheitern und fordert ihn auf, mit ihr zu tanzen.<sup>355</sup> Nachdem die beiden eine Weile zusammen getanzt haben, beteiligt sich Elliot in einer sonderbaren „Menage à trois“ an deren Tanz. Das Verhalten wirkt merkwürdig, verstörend, fast obszön. Nach dem Tanz bricht Beverly plötzlich zusammen.<sup>356</sup> Nur mit Glück kann Elliot Beverlys Leben retten und die Drogensucht seines Bruders vertuschen.

Als Beverly aus dem Krankenhaus entlassen ist, setzt sein Bruder ihn auf eine Entziehungskur, die Elliot selbst überwacht.

---

<sup>350</sup> Laufzeit des Films: 56:22 – 57:14.

<sup>351</sup> Laufzeit des Films: 57:47 – 1:00:34.

<sup>352</sup> Laufzeit des Films: 00:34 – 1:03:10.

<sup>353</sup> Elliot ist offensichtlich zufrieden mit der Tatsache, dass sie nun Claire los sind.

<sup>354</sup> Laufzeit des Films: 1:03:10 -1:08:27.

<sup>355</sup> Das romantische Lied, zu dem sie tanzen, lässt die Verzweiflung von Beverly, der seine erste Liebe verloren hat, umso deutlicher erscheinen.

<sup>356</sup> Es ist die umsichtige Cary, die den Zusammenbruch als Erste bemerkt und zu Beverly eilt. Als Elliot sich über die Situation klar wird, stürzt er zu seinem Bruder.

## Zusammenfassung

Versuchen wir die Filmsequenzen vor der Frage nach einem möglichen Bildungsprozess zu diskutieren. Zunächst kann man sagen, dass das Beverly-Begehren so konfiguriert wird, dass der Betrachter dieses unter der Grundfigur der *Trennung der siamesischen Zwillinge* refigurieren kann. Beverly erscheint am falschen Ort und stellt die Arbeitsaufteilung der Mantle-AG unter den Augen eines Publikums in Frage. Aber da ihm der Bezugspunkt auf ein drittes Element fehlt, das von Claire repräsentiert wird, kann dieser anvisierte Welt- und Selbstentwurf keinen Ort in der Zukunft finden und kann nur destruktiv in der Gegenwart ausagiert werden. Hierin sieht man auch, dass das triadische gespannte Beverly-Begehren auch durch dualistische Momente beeinflusst ist. So bedarf es der realen Anwesenheit der Dritten, an die der Anspruch gerichtet werden kann. In den nachfolgenden Szenen wird die Spannung zwischen dem dualen und triadischen Begehren gezeigt. So betont Beverly, dass er mit seinem Bruder alles geteilt habe, auch Erfahrungen. Dies ist im Film so bereits mehrfach gezeigt worden und diesen Modus des Welt- und Selbstbezugs haben wir in der Figur des Transivismus gefunden. Dem gegenüber steht die Grundfigur der Trennung der siamesischen Zwillinge oder, wie Dr. Lodgre betont, der „siamesischen Seelen“, des „psychologischen Paares“, das sich in Beverlys Traum und in den Figuren Eng und Chang zeigt. Im Traum ist ein anderer Welt- und Selbstentwurf artikulierbar, auch wenn dieser nachher Angst auslöst. Indem Elliot Claire als ein unbekanntes und destruktives Element bezeichnet, scheint er diese Logik richtig erfasst zu haben, da sie tatsächlich Beverlys Begehren zu einem triadischen Modell hin erweitert, das das psychologische Paar Elliot-Beverly aus dem Spiegelkabinett wechselseitiger Umschlingung herausführen würde. Als Claire Beverly verlässt, bricht Beverly psychisch und auch das triadisch gespannte Beverly-Begehren zusammen. Sein Entwurf eines anderen Welt- und Selbstverhältnisses lässt sich ohne die konkrete Anwesenheit des Dritten oder A(a)nderen nicht aufrechterhalten. Er entwickelt die Eifersucht, dass sie ihn betrügt. Hier lässt sich vermuten, dass eine duale Struktur des Beverly-Begehrens auf den konkreten An- und Zuspruch eines anderen oder des kleinen anderen angewiesen ist und dass es die Trennung und damit die Bezugnahme auf Fremdes nicht erträgt, ertragen kann. Im Nachhinein wird damit befragbar, ob es sich wirklich um ein triadisch gespanntes Beverly-Begehren gehandelt hat oder ob nicht lediglich die duale Beziehung zwischen Elliot-Beverly sich in eine zwischen Claire-Beverly verändert hat.<sup>357</sup> In der abschließenden Szene, in der Beverly und Elliot mit Cary tanzen, scheint einerseits die triadische Struktur aufgehoben zu sein. Die beiden Brüder ergänzen sich perfekt. Aber dadurch scheint nichts mehr zu fehlen, und die Mangelstruktur der Beziehung zerbricht.

---

<sup>357</sup> Interessanterweise taucht im Moment der Eifersucht auch das Motiv der drei Uterus-Ausgänge wieder auf.

### **Der Genesende: Medizinische Apparate**

Nachdem im letzten Kapitel der Selbstentwurf über die solipsistische Spiegelbeziehung hinaus aufgrund der Eifersuchtsstruktur des Beverly-Elliot-Begehrens als gescheitert refiguriert werden kann und Baby-Bruder-Beverly zu seinem Zwilling zurückkehrt, kommt es in den folgenden Szenen zunächst zu einer langsamen Stabilisierung der Situation, so zumindest der erste trügerische Eindruck. Nachdem er aus dem Krankenhaus entlassen wurde, wird Beverly auf einem Sofa liegend und Fernsehen schauend gezeigt.<sup>358</sup> In der Fernsehsendung sagt die Tochter, dass sie keine Sekunde länger in diesem Haus bleiben können, worauf ihre Mutter erwidert, dass es in jeder Beziehung Höhen und Tiefen gebe. Der Dialog kann auf den Zustand der Beziehung der Mantle-Brüder übertragen werden. Er wirft (beim Filmzuschauer) die Frage auf, ob *man* weiter *zusammenwohnen* kann, ob ein Schlussstrich notwendig wäre oder ob es sich bei den Beziehungsproblemen um vorübergehende Stimmungsschwankungen handelt. Durch diese kurze Szene gerahmt, entsteht eine Unterhaltung zwischen den Brüdern, in der Beverly seinen Bruder anfleht: „Ely, ich kann nicht schlafen.“ Er würde sterben, wenn er nicht bald schlafen könnte. Auf der Bildebene wird Beverly im Verlauf des Films zweimal gezeigt, wie er, von Albträumen geschüttelt, aufwacht, und auf Ebene der Redefiguren betont Beverly, dass er nie wieder träumen wolle. Claire gibt ihm Tabletten, mit dem Kommentar, dass er damit garantiert nicht träumen werde. Diese verschiedenen Artikulationsfiguren lassen sich zusammengenommen als Hinweis verstehen, dass die *Träume* durch die Tabletten unterbunden werden sollen. Träume, die möglicherweise an den Albtraum der eigene mit seinem Bruder verwachsene Existenz aufmerksam machen, wie in der Traumszene zuvor figuriert wurde. In dem sich anschließenden sehr dichten Dialog wird die Logik refigurierbar, die den Film im Folgenden prägen wird. Beverly sagt, dass er Tabletten einnehmen würde, wenn Elliot nicht aufpasse und schlafe. Darauf erwidert Elliot, dass er nicht schlafen werde, da er selbst etwas einnehmen werde (damit sein Bruder nichts einnehme). Beverly kommentiert die Logik der Argumentation ganz richtig: Es sei absurd, dass sein Bruder etwas einnehme, damit er nichts einnehme. Elliot versucht dies zu entkräften, indem er betont, dass er nicht Beverly sei. Diese Spiegellogik wird, so kann refiguriert werden, im Laufe des Films für die Mantle-Zwillinge in ihrer unkontrollierbaren Dynamik tödlich werden.

Eine weitere Frage wird in dieser Szene aufgeworfen: Wieso macht Beverly, wie gezeigt wird, den Mantle-Retraktor kaputt? Zu Anfang der Szene stellt Elliot die Frage an Beverly, erhält aber keine Antwort. Zum Schluss der Szene fordert er noch einmal seinen Bruder auf, ihn nicht ganz zu zerstören. Der Retraktor ist als eine zentrale Figur der Beziehung der Brü-

---

<sup>358</sup> Der Zustand der Wohnung der Mantle-Brüder hat sich im Laufe des Films derart verschlechtert, dass man sie einer fremden Person nicht mehr zeigen mag. Dass die Umgebung, in der die Personen leben, ihre Persönlichkeit spiegelt, ist ein Merkmal aller Filme von Cronenberg.

der eingeführt worden, dem sie ihren beruflichen Erfolg verdanken, so dass der Tatsache, dass Beverly gerade diesen Gegenstand kaputt machen will, eine besondere Bedeutung zukommt. Die Frage nach dem Warum der Zerstörung dieses wichtigen Apparates wird im Film nicht beantwortet. Gerade weil sie nicht beantwortet wird, wird sie für den Filmzuschauer umso wichtiger, etabliert sie eine Problemlage, die die Wahrnehmung der folgenden Szenen prägt. Durch ein Spiel der Etablierung einer Frage in der Diegese und damit auch beim Zuschauer, ohne diese zu beantworten, und deren Beantwortung in der nächsten Szene werden die Szenen miteinander verknüpft.

Die Mantle-Brüder sind dafür berühmt, dass sie Frauen ohne Schmerzen behandeln können. Bei einer Untersuchung, die Beverly vornimmt, hat aber die Patientin Mrs. Buckmann starke Schmerzen.<sup>359</sup> Beverly verweigert die Anerkennung der Schmerzen mit dem Hinweis, dass sie über die »technischen Möglichkeiten« verfügen würden.<sup>360</sup> Unvermittelt fragt Beverly seine Patientin, womit sie zuletzt Geschlechtsverkehr gehabt habe. „Er wurde einmal gebeten eine Frau zu behandeln, die Sex mit einem Labrador gehabt hatte.“ Mrs. Buckmann ist entsetzt, zumal der Arzt die Frage mit dem Satz kommentiert: „Ich wollte es nur wissen.“ Diese Frage scheint nicht aus beruflichem Interesse gestellt worden zu sein, sondern aus Neugier über das Begehren der Frau. „Was will das Weib“, wie Freud formuliert hat, scheint für ihn zu einem dringenden Rätsel geworden zu sein. In der nächsten Szene stellt Elliot Beverly zur Rede.<sup>361</sup> Der Mantle-Retraktor sei nicht für gynäkologische Untersuchungen, sondern für medizinische Eingriffe geeignet. Beverly erwidert, dass es das Gerät sei, was falsch verwendet werde: „Der Körper der Frau ist irgendwie falsch.“ „Äußerlich seien sie normal, aber innerlich seien sie verstümmelt“ – wie er sich ausdrückt. Der Filmzuschauer kann hier refigurieren, dass Beverly langsam die Wahnphantasie entwickelt, seine Patientinnen seien missgebildet. Elliot hat in der Eingangsszene mit Claire Niveau den Begriff der „inneren Schönheit“ erklärt. Das Auffällige an seiner Verwendung des Begriffs war, dass er unter „innere Schönheit“ das *Innere des Körpers* verstand und nicht eine *wesenhafte* Schönheit. Bei der Figur Elliot deutete sich das *Ausfallen der metaphorischen Funktion* des Sprechens an. Bei Beverly wirkt sich dieser Ausfall noch radikaler aus.<sup>362</sup> Beverly entwirft medizinische Apparate, um mit der Missbildung der Frauen irgendwie klarzukommen bzw. diese zu berichtigen.<sup>363</sup>

---

<sup>359</sup> Laufzeit des Films: 10:01 – 1:12:06.

<sup>360</sup> Dann stockt Beverly, da er etwas zu hören scheint. Auch der Filmzuschauer hört das Öffnen einer Tür. Dem Zuschauer wird die Frage aufgeworfen, wer da wohl hereingekommen ist oder wer die Klinik verlassen hat. Unabhängig davon, wer dort durch die Tür gegangen ist, wird mit dieser Szene eine dritte Instanz eingeführt, die den Raum betreten könnte. Womöglich stockt Beverly, weil er Angst hat, gesehen zu werden.

<sup>361</sup> Laufzeit des Films: 1:12:04 – 1:12:33.

<sup>362</sup> Es gibt eine ganze Reihe von Sequenzen, die die Bedeutung der medizinischen Apparate für Beverly zeigen. Bereits als Kinder haben die Brüder den Mantle-Retraktor entwickelt. In Beverlys Studienzeit ist sein Arbeitsplatz von Abbildungen von medizinischen Geräten umgeben. Auf seinem Arbeitsplatz in seinem Appartement sind Bücher mit diesen Bildern zu finden. Die Abbildungen scheinen eine wichtige Rolle für sein Selbstverständnis zu spielen.

<sup>363</sup> Die folgende Szene nimmt die Frage nach den mutierten Frauen wieder auf Laufzeit des Films: 1:12:33 – 1:14:40.

Beverly besucht die Ausstellung des Künstlers Wolleck, da er möchte, dass der Künstler für ihn dreidimensionale Prototypen von chirurgischen Instrumenten anfertigt. Der Künstler hält die Skizzen von Beverly zunächst für Kunst.<sup>364</sup> Als Beverly ihn energisch darauf hinweist, dass es sich bei seinen Skizzen nicht um Kunst handelt, verweist der Künstler ihn an andere Firmen in der Stadt, die darauf spezialisiert seien. Beverly lässt sich nicht abweisen. Die Firmen würden den Auftrag nicht übernehmen, da die Instrumente zu radikal seien. »Sie seien immer zu radikal gewesen.«<sup>365</sup> Der Signifikant „radikal“ wird im Folgenden eine wichtige Stellung einnehmen. Im Zustand völliger Verwahrlosung und Drogenabhängigkeit, wie man in der vorherigen Szene gesehen hat, beginnt Beverly mit einer Operation.<sup>366</sup> Die Ärzte und Schwestern sind, wie bereits in vorherigen Szenen im Operationssaal, in Rot gekleidet. Die rote Kleidung gibt der Szene den Charakter einer Messe und nicht eines chirurgischen Eingriffs durch den »Halbgott in Weiß«. Zum Entsetzen der Krankenschwester holt Beverly die medizinischen Apparate heraus und legt sie auf den Tisch. Beverly sieht sich ein Instrument genauer an, das einem Finger ähnelt, dessen Ende aus einem Messer besteht. Er erschrickt bei dem Anblick, lässt das Gerät entsetzt fallen und ruft: »Ich will, dass alles langsamer wird.« Dann stürzt er sich auf die Patientin, um ihr das Beatmungsgerät wegzunehmen und selbst das Narkosegas einzusatmen. Die anderen Ärzte können ihn nur mit Mühe vom OP-Tisch wegziehen.<sup>367</sup>

In der folgenden Szene hört der Zuschauer zunächst nur einen der Mantle-Brüder sprechen, der sich für sein Verhalten entschuldigt.<sup>368</sup> Langsam wird der Kontext deutlich, in dem sich der Sprechende befindet. Einer der Mantle-Brüder wird von drei Angestellten zu den Vorkommnissen bei der Operation befragt. Der Befragte wirkt distanziert und professionell, verspricht, dass er in Zukunft seine Arbeitskraft besser einteilen werde, und hebt hervor, dass die Einschätzung des Verhaltens bei der OP auch durch ein mangelndes Verständnis der fortgeschrittenen Behandlungsmethoden und durch Neid begründet sei. In der nächsten Szene sieht man Beverly, der auf einem Sofa nervös hin und her wippt, während man eine Stimme hört, die mit dem Krankenhausdirektor telefoniert.<sup>369</sup> Ton und Bild fallen einen Moment lang auseinander. Die Kamera schwenkt nach rechts, sodass man Elliot am Telefonhörer erkennt. Erst jetzt kann man die Szene richtig einschätzen. Er sagt, dass die Brüder sich ohnehin völlig auf die Forschung konzentrieren wollten. Daraufhin legt den Hörer auf. Das Wechselspiel der Zwillinge, das ihnen bis jetzt den gesellschaftlichen Erfolg gesichert hat,

---

<sup>364</sup> »Missgebildete Frauen seien ein faszinierendes Thema für eine Ausstellung«.

<sup>365</sup> Herr Wolleck erklärt sich bereit, den Auftrag anzunehmen. Sie würden schon zu einer Lösung kommen. Diese Szene ist sicherlich doppeldeutig zu lesen. Mit dem Diskurs um die Kunst ist sicherlich auch der Film von Cronenberg selbst gemeint. Dieser wurde von verschiedenen Produktionsfirmen als zu radikal abgelehnt. So wurde dem Regisseur nahegelegt, die Brüder mit einem anderen Beruf darzustellen.

<sup>366</sup> Laufzeit des Films: 1:15:49 – 1:17:55.

<sup>367</sup> Er hat durch sein Verhalten die Patientin schwer verletzt und eine Blutung ausgelöst.

<sup>368</sup> Laufzeit des Films: 1:17:55 – 1:18:43.

<sup>369</sup> Laufzeit des Films: 1:18:43 – 1:21:00.

wird nun zum Problem. Die Krankenhausleitung habe ihnen den *Rollentausch* nicht abgekauft. Sie gehe davon aus, dass Elliot die Operation durchgeführt habe.

Elliot spricht die medizinischen Apparate an, die die Krankenhausleitung als „Beweis für einen kranken Geist“ einbehalten hat. Beverly antwortet, dass er immer versucht habe, es Elliot zu erzählen: „Du weißt einfach nicht was für Patientien wir in letzter Zeit bekommen haben. [...] Ich weiß einfach nicht, was da draußen vor sich gehe. Die Patientien werden langsam sonderbar. Äußerlich seien sie völlig in Ordnung, aber innerlich sind sie deformiert.“ Er habe irgendwie damit klarkommen müssen. „Radikale Technologie war daher erforderlich.“

Elliot nimmt die Rede von Beverly auf, der *radikalere Technologie* gefordert hat. Auch er werde etwas Radikales machen. Das an die Wurzel Gehende besteht darin, dass er alle Tabletten entsorgt, die in der Wohnung herumliegen.

### Zusammenfassung

Diese Sequenz beginnt mit der langsamen Genesung von Beverly. War er zu Anfang der besprochenen Sequenz körperlich und seelisch am Ende seiner Kräfte, verbessert sich sein Gesundheitszustand zunächst. Aber dies bedeutet nicht, dass sich an der krankhaften Bezugnahme zur Welt und zum Selbst, die in dieser lediglich das Eigene sieht, etwas ändert. Indiz hierfür könnte das Gespräch zwischen Beverly und Elliot zu Anfang der Sequenz sein. In der Rede Beverlys wird die Unterscheidung zwischen *Ich* und *Du* nicht konstant konfiguriert.

Die Krankheit, die vorher am Körper inszeniert wurde, scheint sich jetzt auf psychischer Ebene zu manifestieren. Die *Grundfigur* könnte hier in der Formel gefasst werden: „*Der Körper der Frau ist irgendwie falsch.*“ War es gerade die Trifurkation von Claire, also einer bestimmten Frau, die sie für Beverly interessant machte, so erscheint es nun so, dass der Körper der Frau *grundsätzlich* falsch sei. Dies ist neutrale Erkenntnis, sondern Beverly betont, dass er irgendwie damit umgehen musste. Man erfährt im Zusammenbruch auch etwas über den Status der wissenschaftlichen Forschung. Bereits zu Anfang scheint es so, dass die wissenschaftliche Neugier aus einem verborgenen Interesse an der Sexualität resultiert. Der kindliche Forschungsdrang der jungen Mantle-AG entzündet sich an eben diesem Thema.

Die Argumentationsfigur lässt sich bildungsprozestheoretisch wenden: Das Beverly-Begehren lässt sich als ein triangulär-gespanntes beschreiben, das sich in Bezugnahme auf ein Drittes, Fremdes oder Anderes im Entwurf auf eine Zukunft neu zu entwerfen sucht, um so aus der Welt der Ähnlichkeit herauszukommen. Nun zeigt sich, dass diese Transformation sich nur in Bezug auf eine andere Person vollziehen kann, die dieses Begehren anerkennt. Zunächst scheint Beverlys Ansinnen erfolgreich, aber als Claire ihn für eine Zeit lang verlassen muss, bricht er zusammen: Er kann die Anerkennung nicht im Symbolischen akzeptieren, sondern braucht die reale Bestätigung.

### **Rollentausch: Elliots Zusammenbruch**

Beverly liegt wieder, in gleicher körperlicher und psychischer Verfassung, im gleichen Zimmer auf dem Sofa, wie bereits zu Anfang des vorherigen Filmteils. Die (körperliche) Genesung, die dann in die Produktion von medizinischen Wahnvorstellungen und Wahnapparaten geführt hat, bis sie schließlich zum Absturz führte, endet somit wieder an dem Punkt, von dem sie ausgegangen war. Der Filmzuschauer kann daher refigurieren, dass der triadisch gespannte auf eine Zukunft hin gerichtete Selbstaufbruch, der aus dem Modus eines Welt- und Selbstentwurfs der Ähnlichen auszubrechen versucht, erneut gescheitert ist. War es im Kapitel „*Eifersucht. Beverlys Zusammenbruch*“ die Anerkennung des großen und kleinen A(a)nderen, die fehlte und die ihn in die duale Spiegelbeziehung zurückkehren ließ, so wurde in der zweiten Wiederholung des Selbstaufbruchs „*Genesung: Medizinische Apparate*“ die Welt zunehmend bis an die Grenze des Wahns pathologisch. Aber auch dieser wahnsinnige, verzweifelte Versuch eines Selbstaufbruchs, der sich nicht mehr am A(a)nderen abstützen konnte, scheiterte und stellte die Ausgangssituation erneut her. In der nun folgenden, dritten Wiederholung werden sich die *Grundfiguren* der Erzählung deutlich verändern. Ich rekonstruiere zunächst den Verlauf der Geschichte, um dann die bildungsprozess-theoretischen Implikationen zu erörtern: Nachdem Elliot alle Tabletten aus der Praxis entsorgt hat, sieht man Beverly in Großaufnahme auf dem Bett liegen.<sup>370</sup> Elliot fragt Beverly, ob er die für ihn bestimmten Tabletten auch wirklich einnehmen werde oder ob Elliot aufpassen müsse. Dieser antwortet mit einer Gegenfrage: „Kannst du mir wirklich vertrauen?“ Elliot sagt daraufhin: „Tu mir das nicht an.“ Beverly erwidert, dass er lediglich sich selbst etwas antun würde, und fragt Elliot, ob er keinen „eigenen Willen“ habe. Elliot solle mit seinem „ganz eigenen Leben“ weitermachen. Angesichts der Situation, in der sich Beverly befindet, wirkt seine Aussage merkwürdig. Schließlich zeigt Beverly in dieser Szene keinen eigenen Willen. Das Gespräch kann als ein weiteres Indiz für einen *Transitivismus*<sup>371</sup> der beiden Brüder refiguriert werden, der darin besteht, dass zwischen Eigenem und Fremdem, Innen und Außen nicht unterschieden werden kann, Erfahrungen zwischen diesen Dimensionen verschoben werden. Elliot beginnt in dieser Situation die Geschichte der ersten siamesischen Zwillinge Eng und Chang zu erzählen, die die Beziehung der Brüder in einen anderen Kontext stellt und gleichzeitig spiegelt. Beverly vervollständigt die Sätze seines Bruders ohne Aufforderung. Die Geschichte wirkt auf Beverly beruhigend, so wie man Kindern zum Einschlafen eine Geschichte erzählt. Die siamesischen Zwillinge Eng und Chang seien an der Brust zusammengewachsen gewesen. Chang, der kränkliche der Brüder, der immer zu viel getrunken habe, sei an einem Herzschlag gestorben, mitten in der Nacht. Als sein Bruder Eng aufgewacht sei, habe er feststellen müssen, dass Chang tot war. Eng sei daraufhin „aus Furcht gestorben“. Diese Geschichte beantwortet Elliot zufolge die Frage, wieso er nicht einfach mit seinem „ganz

<sup>370</sup> Elliot hat sich ein medizinisches Programm ausgedacht, um Beverly von den Drogen herunterzuholen.

<sup>371</sup> Zum Transitivismus vergleiche auch das Kapitel zum Spiegelstadium in der vorliegenden Arbeit.

eigenen Leben“ weitermachen könne. Die Brüder äußern daraufhin gemeinsam: „Armer Eli, armer Bev“. In dieser Szene wird das zentrale Motiv der Spiegelung der Brüder metaphorisch dargestellt, weswegen man sie als Schlüsselszene auffassen kann. Es kommt von Beverly zu einer Vertauschung der Position. Elliot wirft Beverly vor, ihm etwas anzutun. Daraufhin erwidert Beverly, dass er lediglich sich selber etwas antun, quasi autoaggressives Verhalten praktizieren würde. Beverly negiert, dass jene selbstzerstörerische Tat seinem Bruder Schmerzen bereiten würde. Das Glockengeläute verweist auf den englischen Original-Titel des Films: *Death Ringers*.

Elliot verlässt die Wohnung, schließt seinen Bruder ein und fährt mit dem Fahrstuhl ins Erdgeschoss. Im Fahrstuhl nimmt er eine Tablette ein und schreibt etwas in sein Notizbuch. Man kann vermuten, dass er die Termine notiert, an denen er selbst Tabletten einnimmt. Zwischen Beverly und Elliot scheint ein Einverständnis zu herrschen, wie sie mit der Situation umgehen müssen. In den nächsten beiden Szenen wird dieses Einverständnis der Mantle-Brüder von den beiden Frauen infrage gestellt. Ein Gespräch zwischen Elliot und seiner Freundin Cary wird in der nächsten Szene gezeigt.<sup>372</sup> Elliot sieht im Fernsehen seine Lieblingssendung über die Reichen und Berühmten an.<sup>373</sup> Als Elliot eine Tablette einnimmt, reagiert Cary darauf, indem sie sagt, dass es immer schwieriger werde, sie auseinanderzuhalten. Von diesem Verhalten ausgehend thematisiert sie das Verhältnis der Brüder. Cary meint, dass Elliot sich nichts habe zu Schulden kommen lassen. Er habe seine eigene Karriere unabhängig von Beverly. Elliot erwidert ihr, dass die Forschungsarbeit seines Bruders die Basis seines Erfolgs sei. Zudem könne sie niemand auseinanderhalten. Wenn *Bev* den »Bach runter müsste«, dann würde er mitkommen. Cary betont, dass es für ihn zu gefährlich sei, seinem Bruder zu helfen, und er sich von ihm fernhalten solle. Vor allem müsse er begreifen, dass er sich ein für allemal von ihm befreien bzw. trennen müsse. Elliot erwidert mit einer merkwürdigen Begründung, die nicht zu seinem medizinischen Auftreten passt. „Was auch immer in seinem Blut fließt, das fließt auch in meinem.“ Er müsse sich mit seinem Bruder auf gleicher Wellenlänge treffen. Dann würde alles einfacher werden.

Hier sieht man, dass die rationalen Erklärungen der Ärzte nur *Rationalisierungen* im psychoanalytischen Sinn sind. Elliot achtet sehr genau auf den Einnahmezeitpunkt der Tabletten seines Bruders. Wenn er selbst Drogen nimmt, schreibt er sich die Tageszeiten genau auf, versucht, so kann zunächst refiguriert werden, die Kontrolle zu behalten. Im letzten Satz hingegen scheint sich eine andere Möglichkeit der Interpretation anzudeuten. Er sagt, dass er sich auf der *gleichen Wellenlänge* wie sein Bruder treffen möchte. Im Kontext dieses Dialogs kann dies so refiguriert werden, dass auch er abhängig wird. Nicht nur Cary warnt Elliot da-

---

<sup>372</sup> Laufzeit des Films: 1:24:21 – 1:27:00.

<sup>373</sup> Cary erzählt, dass sie von ihren Kollegen über Beverly ausgefragt wurde. Man habe sie gefragt, ob er ein Junkie sei.

vor, die Drogensucht seines Bruders zu bekämpfen, auch Claire warnt Beverly vor Elliot.<sup>374</sup> Beide Frauen erheben Einspruch gegen die duale figurierte (Spiegel-)Beziehung zwischen den Brüdern, entwerfen eine konkurrierende Lesart. Die beiden Szenen scheinen ähnlich aufgebaut zu sein.

Claire ruft Beverly in der Praxis an und möchte, dass Beverly sofort zu ihr komme.<sup>375</sup> Auf dem Weg zu Claire kommt Beverly wieder an der Galerie von Herrn Wolleck vorbei. Er sieht, dass dieser die von Beverly skizzierten medizinischen Instrumente unter seinem Namen als Kunst ausgestellt hat, die er, unter Protesten der Galerieinhaberin, entwendet. Bei Claire angekommen, fleht er sie an, ihm Medikamente zu besorgen, was sie auch tut.<sup>376</sup> In der nächsten Szene, die einige Tage später spielt, sieht Beverly wieder besser aus. Beverly wundert sich, wieso sein Bruder weder angerufen habe noch vorbeigekommen sei. Das mehrfache Nachfragen von Beverly erweckt auch beim Zuschauer die Frage, was denn mit Elliot ist.<sup>377</sup> Claire fragt nach, was das für chirurgische Werkzeuge seien, die Beverly bei seiner Ankunft dabei hatte, wozu man sie benutzen könne. Beverly antwortet, dass man mit ihnen siamesische Zwillinge trenne. Dies ist auffällig, da Beverly dem Künstler gegenüber geäußert hat, dass es Werkzeuge seien, um „mutierte Frauen“ zu behandeln. In diesem Moment sagt Beverly, dass er wieder zurück zu seinem Bruder müsse. Claire bittet Beverly, nicht zu gehen, da sein Bruder ihn nicht zurückkommen lassen würde. Beverly hört nicht auf die Bitte von Claire und geht zu seinem Bruder.

In den letzten Szenen wird der Tod der Mantle-Brüder inszeniert.<sup>378</sup> Die gesamte Sequenz von ca. 15 Minuten ist in düsteren Blautönen gefilmt. Als Beverly die Gemeinschaftspraxis betritt, gleicht die Praxis einem Saustall. Elliot sitzt bekleidet unter der Dusche. Beverly, und mit ihm der Zuschauer, sind erstaunt, den Bruder in diesem Zustand zu sehen. Elliot begrüßt ihn: „Eh, willkommen daheim, Kleiner.“ Als die Brüder zusammen von einem Raum in den anderen gehen, zeigt die Kamera die beiden, wie sie gespensterhaft hintereinander hertröten, in gleicher Körperhaltung, lediglich zeitverzögert. Ihr Gespräch kreist sofort wieder um Drogen; und selbst in der völlig irrealen Szene rationalisieren sie.

Die Brüder feiern Geburtstag, obwohl es gar nicht ihr »echter« Geburtstag ist. Sie essen Kuchen und trinken Orangenlimonade. Nur Eiscreme, wie Elliot fordert, hätten sie nicht da; »Mami hat sie beim Einkaufen vergessen.« Elliot beginnt bei dieser Auskunft zu weinen, sein Verhalten wirkt infantil.

---

<sup>374</sup> Laufzeit des Films: 1:31:37 – 1:35:14.

<sup>375</sup> Und fragt, wieso er sich nicht bei ihr gemeldet habe. Dieser antwortet, dass er davon ausgegangen sei, dass sie ihn betrüge. Claire kann dies mit den Worten entkräften, dass ihr Maskenbildner eindeutig schwul und frauenfeindlich sei.

<sup>376</sup> Nachdem Beverly auf der Couch eingeschlafen ist, entdeckt Claire die medizinischen Instrumente, die Beverly bei sich hatte.

<sup>377</sup> Der Betrachter hat ihn in der letzten Szene bei Cary gesehen.

<sup>378</sup> Laufzeit des Films: 1:35:15 – Ende.

In dieser Szene wird sicherlich die größtmögliche Differenz zu dem ansonsten so selbstbewussten Auftreten von Elliot inszeniert. Lediglich Beverly hat sich bis jetzt gegenüber Claire so infantil benommen, zum Beispiel als er nicht wollte, dass sie zum Drehen der Mini-Serie für einige Wochen die Stadt verlässt. Hier kann man einen Transformationsprozess von Elliot durch die Identifikation mit seinem Bruder refigurieren. In der nächsten Sequenz sieht der Zuschauer eine Plattform mit einem der Brüder hochfahren, die man allmählich als Operationsstuhl erkennt. Die Musik ist über die beiden Szenen geschnitten und verbindet sie miteinander. Beverly sagt einen entscheidenden Satz, der als die Grundfigur des Film refiguriert werden kann: „Wir sind so weit. Jetzt trennen wir die siamesischen Zwillinge.“ Mit dieser Refigurierung wird zudem angedeutet, dass der Geburtstag sich auf die Trennung der beiden bezieht. Es bleibt für den Betrachter zunächst fraglich, wer der beiden Brüder wen operieren wird. Ab diesem Moment sprechen sich die Brüder mit Eng und Chang an. Aus der Schluss-Szene ergibt sich, dass Beverly die „Operation“ an Elliot vorgenommen hat. Chang wäre demnach Elliot, wohingegen Eng von Beverly gespielt wird. Elliot sagt, dass er nicht das Geringste spüren werde und dass sein Bruder anfangen könne, wann er wolle. Der Bruder sticht daraufhin mit dem chirurgischen Apparat zu. Elliot fragt, wieso Beverly denkt, dass der Mortikator notwendig sei. Die *Namensnennung* ist auffällig. Schließlich wurde der Apparat zur Operation an mutierten Frauen konzipiert. Beverly erwidert: „Wenn man getrennt wird, das kann etwas Grauenhaftes sein.“ Sein Bruder antwortet: „Sei ohne Furcht. Wir werden immer zusammen sein.“ Der Satz erscheint merkwürdig. Schließlich ist die ganze Aktion ja dazu da, dass die Brüder getrennt werden und eben nicht mehr zusammen sind. Dann ersticht er Elliot. Am nächsten Morgen erwacht Beverly von Alpträumen geschüttelt. Er sagt laut, er habe einen schrecklichen Traum gehabt. Dabei sieht der Betrachter sein Gesicht in Großaufnahme, ohne die Umgebung erkennen zu können, so dass ein Moment der Unsicherheit für den Filmzuschauer entsteht: War die vorherige Szene lediglich ein schlechter Traum? In der Alptrahmszene, in der Claire die Verwachsung der Zwillinge durchbeißt und die in den gleichen Farbtönen gehalten ist, wird dies erst im Nachhinein vom Betrachter als Traumszene erkannt. Als die Kamera den Blick auf den Raum freigibt, sieht der Zuschauer, dass Elliot wirklich tot auf dem Operationssessel liegt. Der Geburtstagsmord war also kein Alptraum, so wird dem Filmzuschauer nahegelegt, sondern er zeigt das »echte Leben« der Filmfiguren. Beverly ruft verzweifelt und mit merkwürdig monoton wirkender Stimme nach seinem Bruder. Entgegen der lautlichen Anrufung, die verzweifelt auf Antwort von seinem Bruder hofft, traut er sich nicht, in die Richtung seines Bruders zu schauen. In der Stimme des Protagonisten scheint noch etwas fassbar, das im Blick vermieden werden muss. Beverly sammelt seine Kleider zusammen, rasiert sich und verlässt das Haus des Schreckens. Der Filmzuschauer sieht zum ersten Mal die Umgebung der Privatpraxis. Die Praxis ist in einem modernen Haus, voll Glas und Beton, untergebracht. Im Hintergrund befindet sich eine alte

Kirche, die nicht zur Umgebung passt. Die Kirche als Ort der Hochzeit und der Trauerfeier scheint keinen Platz mehr in der modernen Gesellschaft zu haben. Beverly betritt eine Telefonzelle und ruft Claire an. Sie nimmt ab und fragt nach, mit wem sie spreche. Beverly antwortet nicht. Er hätte jetzt die Möglichkeit, zu Claire zurückzugehen, getrennt von seinem Bruder zu leben. Aber er hängt ein und geht zurück in die Praxis, wo sein toter Bruder liegt. Obwohl er bereits den endgültigen Schritt und Schnitt gemacht hat, so lässt sich refigurieren, schreckt er davor zurück, allein und einsam zu leben. In der nächsten Szene liegt Beverly auf den Beinen seines Bruders. Sein Bruder ist in Gewänder gehüllt, die die Verletzung am Bauch verdecken. Die Augen von Beverly sind merkwürdig hell erleuchtet. Wahrscheinlich ist er tot. Im Gespräch über die ersten siamesischen Zwillinge Eng und Chang wurde gesagt, dass Eng, als er merkte, dass sein Bruder gestorben sei, vor Furcht gleich darauf starb. Daher liegt es nahe, dass auch *Baby-Bruder-Beverly* aus Furcht gestorben ist. Das Bild der toten Brüder wird abgeblendet.

### **Die implizierte Bildungstheorie der *Unzertrennlichen***

An dieser Stelle soll diskutiert werden, ob sich Bildungsprozesse im Film, verstanden als „Prozess einer grundlegenden Transformation von Welt- und Selbstverhältnissen“<sup>379</sup>, empirisch gehaltvoll zeigen ließen oder ob strukturelle Elemente herausgearbeitet werden können, die eben diese Transformation verhindern. Ausgangspunkt der Überlegungen zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse war die Bildungstheorie von Nietzsche, da sich die Herausforderungen, die im ambivalenten *Projekt der Moderne* virulent werden, bei Nietzsche in aller Radikalität zeigen. Während sich das Projekt der Moderne nach Waldenfelds derart beschreiben lässt, dass es einerseits von der Beunruhigung des Fremden ausgeht, dies aber in seinem Durchgang, der auf ein Allgemeines zielt, transzendiert oder aufgehoben wird, wird bei Nietzsche dieses metaphysische Halteseil durch die Kraft seiner textuellen Praxis radikal gekappt. In der Rekonstruktion der Baseler Schriften Nietzsches durch Kokemohr wird ein Bildungsbegriff von „Bildung“ und Bildung unterschieden, wobei die wahre Bildung ohne Anführungszeichen geschrieben wird und sich nur über die Kritik der „Bildung“ in der je gegenwärtigen Situation bestimmen lässt. Anhand des Zarathustra-Textes konnten Klass und Kokemohr eine Artikulationsfigur eines Bildungsprozesses herausarbeiten, welche tradierte Artikulationsfiguren wie das platonische Höhlengleichnis, die christliche Idee der Gottesebenbildlichkeit und das moderne Ego-Alter-Denken fraglich macht. Die for-

---

<sup>379</sup> Kokemohr, Rainer: Bildung in interkultureller Kooperation. In: Abeldt, Sönke / Bauer, Walter (Hg.): „... was es bedeutet, verletzbarer Mensch zu sein“. Mainz: Grünewald-Verlag 2000, S. 421-436, darin: S. 421.

male Bestimmung von Bildung als Kritik an „Bildung“ bei Nietzsche bezieht sich auf eine radikal gedachte „Seinsungewissheit“, da alle transzendentalen oder metaphysischen Brücken fehlen, von denen man ein Ziel von Bildung ableiten kann. Der Ordnungsschwund, der sich nach Waldenfels als ein Schrumpfen von einer allumfassenden *Gesamtordnung* zu einer lediglich vermittelnden *Grundordnung* charakterisieren lässt, kann aber nicht nur kulturpessimistisch als Gefahr gesehen werden, sondern bietet die Chance, in einem ästhetischen Welt- und Selbstentwurf neue Artikulationsfiguren von Bildung zu erschaffen. Das Doppelmotiv der Moderne besteht nach Waldenfels darin, dass mit dem Ordnungsschwund und der Unmöglichkeit, das All denken zu können, auch das Subjekt freigestellt wird. In diesem Sinn eines nicht festgestellten „Thiers“ stellen Klass und Kokemohr den Bildungsprozess als „über die Selbstspiegelung hinaus als permanente Selbstreinszenierung von Zukünftigkeit vor ...: als permanentes Sich-und-die-Welt-in-Szene-Setzen eines im Selbstaufbruch sich entwerfenden Welt-Ichs“. An diesen Punkt der Kokemohr'schen Bildungsprozessstheorie anknüpfend habe ich den lacanschen Begriff der Identifizierung oder Identifikation angesetzt, der zwei gegenläufige Bewegungen vereint und daher im transformatorischen Bildungsprozess einen prekären Status einnimmt: Identifizierung lässt sich entweder transitiv als ›Identifizierung von etwas‹ auffassen oder reflexiv als ›sich identifizieren‹. Mit der Theorie des Imaginären von Lacan lässt sich sowohl das Verharren in der solipsistischen Selbstbespiegelung durch die Identifizierung mit der „Imago des Ähnlichen“ nach dem „gleichförmigen Gepräge seiner selbst“ analysieren (›Identifizierung von etwas‹) als auch der „gespannte Selbstaufbruch“, der sich durch die identifikatorische Verwandlung an eben jenem Bild der Ähnlichkeit vollziehen kann (›sich identifizieren‹). Ein Welt- und Selbstentwurf, der in der solipsistischen Selbstbespiegelung verharrt, kann sich als ein *Phantasma einer Welt ohne den Anderen* zeigen, für das gilt: »Eine Welt reziproker, spiegelhafter Verhaltensweisen, in der ein böser Blick den (oder des) anderen zu einem Kampf auf Leben und Tod, zur Attacke auf dessen Augen/Blick herausfordern kann.« Mit der Unterstützung der dem Film immanenten Bildungstheorie sollten diese Überlegungen weiter konkretisiert werden. Die Ausgangshypothese für die Interpretation des Films war, dass uns der Regisseur in filmischer Verdichtung an einem Kampf teilnehmen lässt, der zwischen dem Beverly-Versuch, ein eigenständiges Leben jenseits der wechselseitigen Umschlingung der Zwillinge zu entwerfen und andererseits im Zwilling-Selbstbezug verfangen zu bleiben, ausgetragen wird. Während das Beverly-Begehren durch die Bezugnahme auf die Frau als ein drittes, fremdes, anderes Element als zumindest zeitweise triadisch-gespannt refiguriert werden kann, scheint sich Elliots Begehren auf die Erhaltung des Status quo einer dualen Spiegelbeziehung zu richten. Die duale Spiegelbeziehung, die nach dem identifikatorischen Modus der Ähnlichkeit gebaut ist, lässt sich aber nicht nur auf die Filmfiguren Elliot und Beverly beziehen, sondern sie prägt unserer Analyse nach auch die Konfiguration des polysemiotischen Filmtextes. Von daher lassen

sich die im Film konfigurierte Grundfigur des Kampfes zwischen einem dualen Welt- und Selbstbezug und einem darüber hinausweisenden triadisch-gespannten Welt-Selbst-Entwurf in die Zukunft hinein, auch im begehrliehen Refigurieren des Filmzuschauers ansiedeln. Insofern nimmt der Filmzuschauer an der im Film konfigurierten Artikulationsfigur eines (möglichen) Bildungsprozesses und dessen Scheiterns teil; oder genauer ist er bereits ein Teil davon, da er beim Betrachten zeitweise in eine Filmwelt eintaucht, die über weite Strecken nach dem identifikatorischen Modus der Anähnlichung strukturiert ist.

Den Film, und damit die Etappen des möglichen Bildungsprozesses, habe ich in fünf Abschnitte gegliedert: „Vorgeschichte“, „Wechselseitige Vertretung“, „Eifersucht“, „Genesung“ und „Rollentausch“. In der *Vorgeschichte* werden drei Figuren figuriert, die sich als verschiedene Seiten eines Problemkomplexes oder einer *den Grund des Films legenden Figur des Welt- und Selbstverhältnisses* lesen lassen. Dies sind die infantile Sexualtheorie der Mantelkinder, die medizinischen Apparate, wie der Mantikator, der später zum Mantle-Retraktor und dann zum Mortikator wird, und das „Prinzip wechselseitiger Vertretung“ der Zwillinge, die ihre Erfahrungen und körperlichen Zustände quasi telepathisch tauschen können, in Seele und Körper anormal verbunden sind oder zumindest so reden und handeln, als könnten sie dies. Diese drei Figuren werden im weiteren Verlauf des Films immer wieder zitiert. Der Hauptstrang des Films beginnt mit dem Blick auf das Geschlecht einer Frau. Dies kann als *Urszene* refiguriert werden, da in dieser Konfiguration die Geschlechtlichkeit in ihrer sexuellen Dimension, aber auch im Hinblick auf die Vater- und Mutterschaft an den *Anfang der Erzählung* gestellt wird. Die Trifurkation von Claire scheint das Element „zu viel“ zu liefern, von dem das triadische Beverly-Begehren angestoßen und entfacht wird. In den folgenden Szenen werden Situationen figuriert, die es dem Betrachter nahelegen, Beverlys Begehren als Sprungfeder einer Selbstüberwindung zu refigurieren, das sich aus dem Spiegelkabinett krampfhafter, wechselseitiger Umschlingungen zu befreien versucht. Zur Stabilisierung dieses Begehrens-Entwurfs ist die direkte Anwesenheit von Claire in der Funktion als Dritte notwendig, die eine zeitweise Trennung der Zwillinge ermöglicht. Diese Trennung wird im Traum mit dem *Motiv der siamesischen Zwillinge* zur Darstellung gebracht, deren Verwachsung sie durchbeißt. Als das Spiel der beiden Brüder auffliegt und Claire sich von den Brüdern zurückzieht, kann Beverly seinen *Welt- und Selbst-Entwurf in die Zukunft hinein* nur noch in Form destruktiver Handlung in der Gegenwart unter Alkoholeinfluss ausleben und kehrt dann reumütig in den Schoß der Familie zurück. In den nächsten Szenen, die sich als *erste Wiederholung* des „permanenten Sich-und-die-Welt-in-Szene-Setzen eines Selbstaufbruchs sich entwerfenden Welt-Ichs“ refigurieren lassen, trifft Claire Beverly wieder, sie vertragen sich und leben eine Zeitlang zusammen. Aber so wie das Begehren von Beverly auf die Anwesenheit von Claire als eine konkrete dritte Person angewiesen ist, so gleitet auch sein *Begehren auf oder Anspruch an* zu einem direkten *Genießen* der Drogen ab. Der Begriff

des Genießens unterscheidet sich vom symbolischen Begehren dahingehend, dass das Genießen auf eine reale Anwesenheit zielt, wohingegen sich das Begehren auf etwas Abwesendes richtet. Man kann beide Dimensionen so interpretieren, dass die Mangelhaftigkeit und das Versagen des symbolischen Begehrens nicht akzeptiert werden kann. Als Claire die Stadt verlassen muss, bricht Beverly zunächst psychisch und dann physisch zusammen. Auch der zweite Entwurf aus der „Isolation der Zwillinge-Selbstverspiegelung“ lässt sich als gescheitert refigurieren. In der *zweiten Wiederholung des Selbstaufbruchs* wird zunächst der normale Alltag der Zwillingebrüder wiederhergestellt. Beverly arbeitet wieder in der Praxis und sein Bruder unternimmt Forschungsreisen. Aber die Wiederherstellung der Alltäglichkeit scheint nur scheinbar zu klappen. Nach der „Weltendämmerung“ im Drogenrausch wird der neue Welt- und Selbstentwurf von Beverly zunehmend wahnhaft. Während der Selbstaufbruch des sich entwerfenden Welt-Ichs beim *Subjekt* ansetzte, welches sich bildend zu transformieren versucht, wird nun die *Welt* entsprechend dem Gepräge des Beverly-Begehrens transformiert. Dieser Weltentwurf verdichtet sich in der Rede, dass die Frauen mutiert seien und sein Bruder keine Ahnung habe, was da draußen los sei. Mit diesem Entwurf der Welt „da draußen“ wird die Grenze zum Wahn erreicht. Beverly reagiert auf diese Verstellung oder Verrückung der Welt, indem er *radikale Technologie* einsetzt, um die Welt wieder in Ordnung zu bringen, sie zurechtzurücken. Diese Reaktion auf eine verrückte Welt mutierter Frauen manifestiert sich in der Produktion medizinischer Apparate, von denen im Film gesagt wird, dass sie *Produkte eines gestörten Geistes* seien. Als Beverly diese einsetzen will, bricht er zusammen. Den Brüdern wird daraufhin die Operationserlaubnis im Krankenhaus de facto entzogen. Die *dritte Wiederholung des Welt- und Selbstaufbruchs* beginnt an dem gleichen Ort und in einer ähnlichen Situation wie der vorherige. Elliot versucht ebenfalls etwas Radikales, um das duale spiegelbildliche Gleichgewicht der Mantle-Zwillinge wieder herzustellen. Er vernichtet zunächst alle Tabletten, die sich im Behandlungszimmer befinden. Aber dies ist nur die Oberfläche, hinter der sich ein anderes Projekt versteckt. In einem Gespräch, welches die Problematik der dualen Beziehung in eine sprachliche Figur fasst, sagt Elliot, *dass er etwas einnehmen würde, damit sein Bruder nichts einnimmt*. In einer ähnlich konfigurierten Szene betont Elliot, dass die siamesischen Zwillinge gemeinsam gestorben seien. Als Eng aufgrund seines Alkoholexzesses gestorben sei, sei Chang gleich vor Furcht mit gestorben. Diese sprachliche Doppelung entwirft eine Figur, die die nun folgende Szene thematisch auflädt. Elliot beginnt, wenn auch in kontrollierter Form, Drogen einzunehmen. War sein Verhalten zu Anfang noch als rational anzusehen, offenbaren sich im Gespräch mit seiner Freundin Cary die wahren Beweggründe. Elliot betont, dass alles, was durch Beverlys Blut fließt, auch durch sein Blut fließt. Er müsse seinen Bruder auf gleicher Ebene treffen, um die Situation wieder in Ordnung zu bringen. Cary formuliert einen Widerspruch zu dieser dual refigurierbaren Argumentation. Sie sagt zu Elliot, *du machst es*

*wahr*. In der direkt darauf folgenden Szene formuliert Claire gegenüber Beverly einen ähnlichen Widerpart. Er solle nicht zu seinem Bruder gehen, da dieser ihn nicht weglassen würde. Aber beide Brüder treffen sich trotzdem in ihrer Privatpraxis. Während sich vorher bei Beverly aufgrund seiner Handlungen und der Gespräche der Brüder miteinander Veränderungen in seinem Charakter refigurieren lassen, hat sich nun Elliot deutlich verändert. Aufgrund der Drogen ist er, wie vorher sein Bruder, psychisch völlig zerstört. Es scheint ein Rollentausch zwischen den beiden Filmfiguren stattgefunden zu haben. Die transformatorische Identifikation mit dem Bild des anderen zeigt sich in ihrer destruktiven Form. Die Brüder feiern Geburtstag. Im Anschluss wird eine gespenstische Szene gezeigt, in der Beverly seinen Bruder mit Hilfe des Mortikulators umbringt. Am nächsten Morgen muss Beverly – und mit ihm der Filmzuschauer – feststellen, dass er den Mord – die Trennung der (siamesischen) Zwillinge – nicht nur geträumt, sondern real vollzogen hat. Er verlässt die Wohnung und ruft bei Claire an. In diesem Moment hat er die Möglichkeit, sein eigenes Leben ohne seinen Bruder zu leben. Aber er bleibt in der dualen Beziehung zu seinem Bruder verhaftet, geht in die Wohnung zurück und stirbt, seinen toten Bruder in den Armen haltend, dort aus Furcht, wie durch den Bezug zu den siamesischen Zwillingen angedeutet wird.

Verdichtet man die Artikulationsfigur des Films *Die Unzertrennlichen* weiter, lassen sich vier Ausbruchsversuche aus der dualen Spiegelbeziehung refigurieren, die sich als triadisch-gespannter Welt- und Selbstentwurf in die Zukunft hinein bestimmen lassen. Alle Anläufe scheitern. War aber in den ersten beiden Versuchen noch die Bezugnahme auf den Anspruch des anderen refigurierbar, die zumindest zeitweise eine Trennung der Zwillinge ermöglicht, fehlt in den letzten beiden Versuchen dieser Haltepunkt völlig. Nicht einmal der imaginäre Bezug auf ein Ideal-Ich ließ sich aufrechterhalten, und das *Drängen über sich hinaus* äußert sich in der Konstruktion einer Wahnvorstellung. Am Ende musste die Trennung der siamesischen Zwillinge *real* durchgeführt werden, und trotzdem hat dies an der Situation der Gefangenen im Spiegelkabinett nichts verändert.

Fragen wir uns nun, was diese Artikulationsfigur eines möglichen Bildungsprozesses im Film und deren theoretische Rekonstruktion mit Hilfe der Theorie des Spiegelstadiums für eine Bildungsprozessstheorie bedeuten könnte. Zunächst kann man die Wirkungsmächtigkeit einer spiegelhaften Beziehung herausstellen. Die Theorie von Lacan kann ein analytisches Vokabular liefern, mit der sich dieser Welt- und Selbstbezug, aus dem der Andere verworfen ist, beschreiben lässt. Aber mit dieser Analyse lässt sich noch etwas zeigen. In einer dualen, intersubjektiven Beziehung gefangen, findet das Begehren keine Stütze, die es vor der konkreten Abhängigkeit vom anderen, vor dem Hinabgleiten ins Genießen und vor dem Mord des anderen schützt. Am Horizont der durchgeführten Analyse taucht also die Frage auf, welches Element als Stütze dienen kann, um das symbolische Begehren begehrenswert/aufrechtzuerhalten. Im Rahmen der Entwicklung der lacanschen Theorie kann man die-

sem Fluchtpunkt einen Namen geben: Für Lacan ist es der *große Andere*, in dessen Namen die symbolische Ordnung eingeführt wird. Folgt man diesem Hinweis, dann stellt sich für eine Bildungsprozessstheorie anhand des Scheiterns der Trennung der Unzertrennlichen die Herausforderung, diesen *Anderen* zu denken. Eine Theorie transformatorischer Bildungsprozesse ist daher herausgefordert, die das Begehren erzeugende Stütze nicht in der intersubjektiven Beziehung anzusiedeln, da hier die andere Person als kleiner anderer fungiert, sondern in der radikalen Andersheit des großen Anderen. Aber gerade diese Dimension wird in den meisten pädagogischen Theorien vernachlässigt, da sie auf die Vertrautheit der Nahbeziehung auf den kleinen ähnlichen anderen abheben, dem man Empathie entgegenbringen soll. Wie dieser große Andere in der Theorie von Lacan zu denken ist und welche Probleme mit diesem Begriff einhergehen, werde ich im nächsten Kapitel thematisieren.

## S

### Apparate des Begehrens

Nachdem ich im vorherigen Kapitel der vorliegenden Arbeit mich vor allem mit dem imaginären Register auseinandergesetzt habe, werde ich nun den Fokus verschieben und das Symbolische und damit verknüpft den Begriff des großen Anderen thematisieren. Diese Verschiebung ist für eine noch zu entwickelnde Bildungsprozess-theorie nach Lacan insofern relevant, da nicht nur die problematische Haltung des Verharrens in der wechselseitigen imaginären Umschlingung, sondern auch das über das Register des Imaginären hinausweisende Moment bezeichnend wird. Wenn man den Bildungsprozess nach Kokemohr als Antwort auf den Anspruch des Fremden denkt, in dem sich das Subjekt transformiert bzw. transformiert wird, dann muss dieser Anspruch auf etwas verweisen, was allein im Register des Imaginären nicht gefasst werden kann, da dieses Register ja gerade auf der Ähnlichkeit beruht und das Fremde darin nicht gefasst werden kann. Um diese bildungsprozess-theoretischen Überlegungen am empirischen Material auf ihren Gehalt überprüfen zu können, bedarf es zunächst der Rekonstruktion der Modelle, mit denen Lacan den seelischen Apparat zu beschreiben versucht.

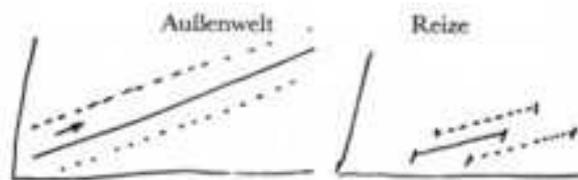
Der von Sigmund Freud geprägte Begriff des „seelischen Apparats“ verknüpft zwei unterschiedliche Assoziationsfelder, die Seele des Menschen und das Feld der Maschinen, die zumeist als getrennt angesehen werden. Obwohl oder weil die Worte nicht richtig zueinander finden wollen, spiegelt sich in dieser ungewöhnlichen Wortverknüpfung die wissenschaftliche Innovation von Freud, der die menschliche Psyche zum Gegenstand eines wissenschaftlichen Verfahrens gemacht hat. In seiner „Ansprache im Goethe Haus“ betont Freud rückblickend, welche Bedeutung die Erforschung dieses Apparats, der für Lust und Leiden des Menschen verantwortlich ist, für ihn hat. „Meine Lebensarbeit war auf ein einziges Ziel eingestellt [...], wie der Apparat gebaut ist, der diesen [seelischen] Leistungen dient, und welche Kräfte in ihm zusammen- und entgegenwirken.“<sup>380</sup> Zu Beginn seiner Forschung hat Freud die Analyse des seelischen Apparats auf einer neurologisch fundierten Basis betrieben, bevor er die Psychoanalyse entwickelte und damit in das Feld des Psychischen wechselte. Trotzdem blieb auch in seinen späteren Schriften ein quantitativer Energiebegriff erhalten, den er der Schule von Helmholtz und Brücke entnommen hat.

Lacan, dessen Praxis und Forschung ca. 10 Jahre parallel zu Freuds stattfanden, argumentiert auf einer anderen epistemologischen Basis. Die *Optik* und die *Kybernetik* gaben ihm – neben der strukturalen Linguistik – in den 1950er Jahren die Möglichkeit, seine Neuformulie-

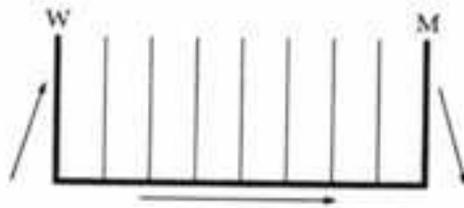
---

<sup>380</sup> Freud, Sigmund: Ansprache im Frankfurter Goethe-Haus. In GW. Bd. 14. A.a.O.: S. 547.

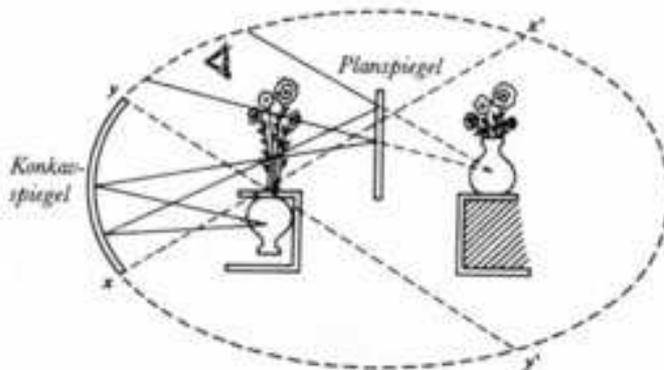
rung der Psychoanalyse mit eigenen Modellen des psychischen Apparats zur Darstellung zu bringen. Später kamen noch die Graphen, die Topologie, die Diskursmatheme, Cantors Mengenlehre und die Knotentheorie hinzu. Um ein Verständnis des lacanschen Denksystems in seiner Komplexität und Widersprüchlichkeit zu entwickeln, erscheint es mir angebracht, für eine gewisse Zeit sein Spiel mit Buchstaben und Zahlen, das Lacan in seinem Seminar entfacht, mitzuspielen. Angesichts des ausufernden Sprech- und Schreibstils, der den engagierten Leser seiner Schriften an den Rand des Wahnsinns bringen kann, können die Schemata eine gewisse Orientierung in seinem Denksystem ermöglichen. Solche imaginären Fassungen sind für einen gewissen Zeitraum sicherlich hilfreich, ermöglichen sie doch überhaupt erst einen Überblick, aufgrund dessen man mit dem empirischen Material arbeiten kann. Das Aggressive dieses Zugriffs, der schnell zu einem Übergriff werden kann, muss dabei immer mitgedacht werden.



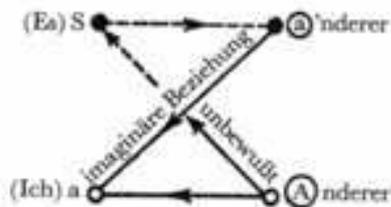
*Erstes Schema des psychischen Apparates im Entwurf\**



*Der psychische Apparat in der Traumdeutung\**



*Optisches Schema für die Theorie des Narzissmus*



*Die imaginäre Funktion des Ich und der Diskurs des Unbewussten*

Die Abbildung auf dieser Seite fasst vier Darstellungsformen des psychischen Apparats, zwei von Freud und zwei von Lacan, zusammen.<sup>381</sup> Im Seminar benennt Lacan sie wie folgt, von oben nach unten.

1. Das „erste Schema des psychischen Apparates im Entwurf“
2. „Der psychische Apparat in der Traumdeutung“
3. Das „optische Schema für die Theorie des Narzissmus“
4. Die „imaginäre Funktion des Ich und der Diskurs des Unbewussten“.

<sup>381</sup> Vgl.: Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 142.

Die Zusammenstellung der Schemata kann zur Gliederung meiner Rekonstruktion der lacanschen Theorie dienen. In der vorliegenden Arbeit „Apparate des Begehrens“ werden die beiden unteren Skizzen von Lacan aus den Seminaren I und II besprochen. Das optische Modell des Hohlspiegels werde ich zu Beginn analysieren, da es an Lacans viel zitierter Theorie des Spiegelstadiums anknüpft, die ich bereits im vorherigen Kapitel vorgestellt habe, diese Lesart aber um einige wesentliche Aspekte erweitert. Im Anschluss werde ich das lacansche Schreibspiel aus dem Seminar II vorstellen, in dem kybernetische Modelle erstmals Einzug in die psychoanalytische Theoriebildung erhalten. Zeitgleich zu dieser epistemologischen Verschiebung führt Lacan einen entscheidenden Begriff seiner Theoriebildung ein: den großen Anderen. Der große Andere kann in erster Annäherung als die Instanz des Symbolischen bezeichnet werden. Mit Hilfe der Kybernetik kann Lacan die Verneinung, die eine zentrale Operation des Symbolischen ist, mathematisch fassen. Zwar ist bereits im optischen Modell des Hohlspiegels die Verneinung als eine Bewegung des Spiegels mitgedacht, aber Lacan gibt selbst zu, dass diese Erweiterung des Modells künstlich wirkt. Von der Analyse der beiden Seminare erhoffe ich mir, die Unterscheidung zwischen Imaginärem und Symbolischem schärfer fassen zu können. Die Rekonstruktion des psychischen Apparats in diesem Kapitel ist zudem als Vorbereitung für unsere Auseinandersetzung mit der Psychose notwendig, die Lacan im Seminar III entwickelt. Im darauf folgenden Kapitel „Angst im Film“ werde ich die Analyse der beiden Schemata unter veränderten Bedingungen wieder aufnehmen. Vom Anfang der 1950er zum Anfang der 1960er Jahre kam es zu Verschiebungen zentraler Begriffe in der Theorie von Lacan. Eine Veränderung der beiden Schemata war notwendig geworden, um die Dimension des Realen, des Dings und des Objekts  $a$  an seine Modelle anzupassen. Im Übergang von Kapitel „S“ zu „R“ versuche ich, die Differenz zwischen dem Symbolischen und dem Realen genauer zu fassen.

### Optik: Topik des Imaginären

Sein erstes öffentliches Seminar zu Freuds technischen Schriften<sup>382</sup> hält Lacan in den Jahren 1953 und 1954. Hier entwickelt er „*Die Topik des Imaginären*“, welche seine Theorie des Spiegelstadiums aus dem Jahre 1949 fortschreibt und schematisiert.<sup>383</sup> Zur Veranschaulichung seiner Thesen greift er auf ein optisches Experiment von Henri Bouasse zurück, welches als Modell für den *psychischen Apparat* dient. Da es das erste Modell der Psyche ist, das Lacan im Seminar einführt, soll es im Folgenden genauer untersucht werden. Das Augenmerk meiner Rekonstruktion liegt auf der Bedeutung, die dem Begriff des *großen Anderen* in dieser Theoriefigur zukommt, da dieser im Verlauf der Arbeit bildungsprozestheoretisch auszulegen sein wird. Die Lektüre dieses Seminars erzeugt Spannungen, da sich zu dieser Zeit die Wende vom Imaginären zum Symbolischen als Leitkategorie in lacanschen Denken vollzieht.<sup>384</sup> Das Seminar erweist sich bei genauerer Betrachtung als ein *Denken und Sprechen im Übergang*. Seinen Zuhörern und Lesern versucht Lacan redend etwas zu vermitteln, was er selbst noch nicht vollständig begreifen und fassen kann.

Die theoretische Entwicklung der „Topik des Imaginären“ beginnt Lacan mit einem längeren Zitat aus der Traumdeutung, in dem Freud die psychische Lokalität mit einem Mikroskop und einem Fernrohr vergleicht. „Wir wollen ganz beiseite lassen, dass der seelische Apparat, um den es sich hier handelt, uns auch als anatomisches Präparat bekannt ist, und wollen der Versuchung sorgfältig aus dem Wege gehen, die psychische Lokalität etwa anatomisch zu bestimmen. Wir bleiben auf psychologischem Boden und bedenken nur der Aufforderung zu folgen, dass wir uns das Instrument, welches der Seelenleistung dient, vorstellen wie etwa ein zusammengesetztes Mikroskop, einen photographischen Apparat u. dgl.“<sup>385</sup> Die Darstellung des „psychischen Apparats“ von Freud in Modellen der Optik nimmt Lacan auf, indem er die Stellung des Ichs (*moi*) mit Hilfe des Hohlspiegelexperiments von Boule zu verdeutlichen versucht.

---

<sup>382</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch I. Freuds technische Schriften. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag.

<sup>383</sup> Vgl.: Das gleichnamige Kapitel des Seminar I.

<sup>384</sup> Dem Kapitel „Die Topik des Imaginären“ aus dem Seminar I ist ein Kommentar von Hyppolite zum Text „Die Verneinung“ von Freud aus dem Jahre 1925 vorangestellt. Anregungen für die Sprachtheorie, die Lacan im Seminar II liefern wird, sind hier vorweggenommen. Den Text von Freud werde ich zur genaueren Verständnis des Seminars heranziehen und kommentieren. Das Kapitel „Die Topik des Imaginären“ wird durch einen Kommentar von Lacan zu Freuds Arbeit „Zur Einführung des Narzissmus“ aus dem Jahre 1914 beendet. Der Begriff des Narzissmus ist uns bereits mehrfach begegnet. Auch diesen Text werde ich eingehend besprechen.

<sup>385</sup> Lacan, Jaques: Das Seminar. Buch I. Freuds technische Schriften. A.a.O.: S. 100

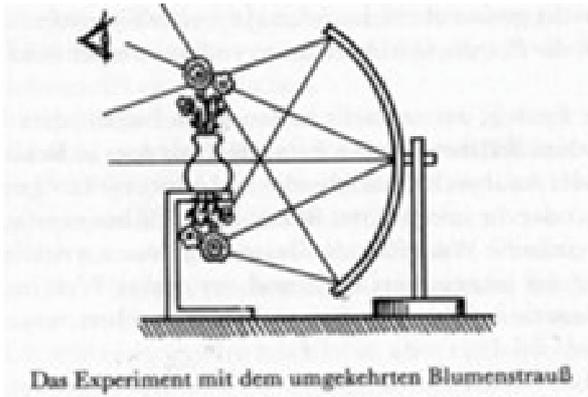


Diagramm: Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch 1. A.a.O.: S. 103

Der Versuchsaufbau sieht vor, dass eine Vase auf einen Kasten gestellt ist und ein Blumenstrauß unten im Kasten hängt, so dass der Betrachter diesen nicht direkt sehen kann. Durch einen Hohlspiegel wird das Bild des Blumenstraußes nach oben gespiegelt, sodass ein Betrachter, der sich in bestimmter Entfernung von dem Hohlspiegel befindet, den Eindruck bekommt, die Blumen seien tatsächlich in der Vase. Befindet sich das Auge des Betrachters hingegen nicht in einem bestimmten Bereich, den Lacan als Rückstellkessel bezeichnet, tritt die optische Täuschung nicht auf. Physikalisch ist dieses Modell leicht zu erklären, indem man den Verlauf des Lichts und dessen Spiegelung schematisch aufzeichnet, wie in der Abbildung oben. Mit diesem Experiment beabsichtigt Lacan aber weit mehr, als der simple Versuchsaufbau zunächst vermuten lässt. Dieses optische Modell ist Lacan zufolge auf die Topik des psychischen Apparats übertragbar. Dazu weist er den verschiedenen Elementen des Experiments „metaphorische“ Bedeutung zu, die ich tabellarisch aufzähle.

Der Kasten = Der Körper

Die imaginäre Vase = Das Körperbild

Der Strauß = Triebe und Begierden / die Objekte des Begehrens

Das Auge = Symbol des Subjektes

Der Kessel= Die Kortex

Das imaginäre Körperbild  $i(a)$  entsteht nach Lacan, indem die Triebe in der Gestalt des Körpers gefasst werden.<sup>386</sup> Dieses Bild ist insofern eine rein virtuelle Konstruktion, da es sich auf einer anderen Ebene befindet als das reale Bild. Die Formulierung einer „virtuellen Konstruktion“ von Lacan lässt sich auf das oben wiedergegebene Zitat von Freud beziehen, indem die „psychische Lokalität“ nicht mit der Anatomie zusammenfällt. Das Ich bezeichnet Freud folgerichtig als eine „ideelle Örtlichkeit“. Das Phantasieleben ist für die Entstehung des Subjekts entscheidend, da es nach Lacan ein idealisiertes Bild des Körpers an einem imaginären Ort vortäuscht. „Nun, sagen wir, dass das Körperbild, wenn man es in das Schema einsetzt,

<sup>386</sup> Auffällig ist, dass Lacan vom „realen Blumenstrauß“ und der „imaginären Vase“ spricht. Im oben abgebildeten Schema scheint die Zuordnung andersherum zu verlaufen. Das Bild des Blumenstraußes in der Vase ist imaginär. Wahrscheinlich verweist diese Textstelle bereits auf die Abbildung auf der Seite 162 im gleichen Seminarband, wo die Verteilung von Vase und Blumenstrauß vertauscht ist.

wie die imaginäre Vase ist, die den realen Blumenstrauß enthält. So also können wir uns das Subjekt vor der Geburt des Ich vorstellen und das Auftauchen dieses Ich.<sup>387</sup> Das imaginäre Bild i(a) des Körpers entsteht nach Lacan im Spiegelstadium, indem die amorphen Triebe in einer idealisierten und spiegelverkehrten Gestalt gefasst und gebannt werden. Hiermit bildet sich der libidinöse Kern des Ichs, welcher die Basis des Ichs (*moi*) darstellt und im optischen Modell als die imaginäre Gestalt aus Vase und Blumen verstanden werden kann.

Das optische Modell, welches zunächst eine Topik beschreibt, erweitert Lacan um einen dynamischen Aspekt. Bereits im Spiegelstadiumstext von 1949 schreibt er, dass der Kern oder Stamm des Ichs in „eine Dialektik der Identifikation mit dem anderen“ geraten würde. Diese Formulierung lässt sich, wie wir sehen werden, auf die nun folgenden Überlegungen beziehen. Die ursprüngliche Form der Identifizierung – die das Ur-Ich oder Lust-Ich herstellt – bliebe unzureichend, wenn es nicht eine Dynamik zwischen *Ausstoßung der Objekte* und deren (erneute) *Introjektion* ergeben würde. Erst durch die Ausstoßung oder Projektion der Triebe aus dem Körper konstituieren sich die begehrten und signifizierten Objekte im Außen, welche dann als Signifikaten-Objekte wieder introjiziert werden kann. Hier ist die Umschlagstelle vom Imaginären zur symbolischen Schaukel zu verorten. Dabei verbleibe aber ein Rest, der nicht in diese Dialektik gerät, den Freud als primären Narzissmus bezeichnet. „Das dem Ur-Ich\* oder Lust-Ich eigene Gebiet konstituiert sich tatsächlich durch Spaltung, durch Unterscheidung von der Außenwelt – was im Inneren eingeschlossen ist, unterscheidet sich von dem, was im Prozeß der Ausstoßung und der Projektion abgewiesen ist.“<sup>388</sup>

Auch diesen doppelten Prozess versucht Lacan mit seiner optischen Versuchsanordnung zu verdeutlichen, sodass das optische Experiment kein statisches Modell ist, sondern die *Charakterisierung eines Prozesses*, der die Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt, und damit den Menschen selbst, erzeugt und gestaltet. Dazu erweitert er das Schema, indem er sich einen Mechanismus vorstellt, der die räumliche Verteilung von Vase und Blumen immer wieder umdreht. „Sie können, nach Ihrem Belieben, das imaginär machen, was real ist, unter der einzigen Bedingung, dass Sie die Beziehung der Zeichen beibehalten, ++ oder +-“. Damit sich die Illusion einstellt, damit sich, vor dem betrachtenden Auge, eine Welt konstituiert, in der das Imaginäre das Reale einschließt und, gleichzeitig, formen kann, in der auch das Reale das Imaginäre erschließen und, gleichzeitig, situieren kann, muß eine Bedingung erfüllt sein – das Auge muß, wie ich Ihnen gesagt habe, in einer bestimmten Position sein, es muß im Inneren des Kegels sein.“<sup>389</sup>

Lacan unterscheidet hier zwei Prozesse, wobei er die Verneinung mit einem Minus und die Bejahung mit einem Plus codiert. Das Imaginäre schließt das Reale ein und formt es gleichzeitig, weswegen Lacan die Bewegung der Projektion formelhaft als +- bezeichnet. Die

---

<sup>387</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch I. Freuds technische Schriften. A.a.O.: S. 105

<sup>388</sup> ebd.: S. 104

<sup>389</sup> ebd.: S. 105-106.

zweite Bewegung der Introjektion umschließt das Reale im Imaginären und situiert dieses. Lacan codiert sie mit der Zeichenfolge  $+ \rightarrow +$ .<sup>390</sup> Man kann die Projektion als *Vermenschlichung der Welt*, die Introjektion als die *Verweltlichung des Menschen* bezeichnen. Entgegen einer Lesart, die die beiden Prozesse streng symmetrisch konzipiert, verweist Lacan darauf, dass die Projektion im Imaginären angesiedelt ist, die Introjektion aber die Einnahme und Verinnerlichung eines Signifikanten(-Objektes) darstellt und sich damit im Register des Symbolischen abspielt. Besonders in der Konzeption von Melanie Klein, auf die sich Lacan hier kritisch bezieht, ist die Gleichartigkeit der beiden Prozesse gedacht. Um diesen Prozess genauer zu verstehen, werde ich auf den Text „Die Verneinung“ von Freud zurückgreifen, da die metapsychologische Schrift die entscheidende Referenz von Lacan ist.

### **Die Verneinung**

„Sie fragen, wer diese Person im Traum sein kann. Die Mutter ist es nicht.' Wir berichtigen: Also ist es die Mutter.“<sup>391</sup> Mit dieser Anekdote eröffnet Freud seinen Text „Die Verneinung“ aus dem Jahre 1916. Das Beispiel besitzt durchaus einen hintergründigen Humor, da hier mit dem bekannten Klischee der Psychoanalyse, die Mutter ist immer schuldig, von dem Gründer der Psychoanalyse gespielt wird. Die Eröffnung kann so gelesen werden, dass die explizite Verneinung nicht im Gegensatz zu einer unbewussten Bejahung stehen muss, sondern dass die beiden gegenteiligen Aussagen in ein und derselben Formulierung mitschwingen können. Bejahung und Verneinung bilden hier kein distinktes Gegensatzpaar, wie man zunächst vermuten würde.

Nach der einleitenden Anekdote geht Freud zu weit reichenden Spekulationen über, die für das psychoanalytische Verständnis der Genese des Subjektes entscheidend sind. Die Verneinung ermöglicht es nach Freud, einen Vorstellungsinhalt ins Bewusstsein treten zu lassen, ohne diesen damit zu bejahen und anzuerkennen. „Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine *Aufhebung der Verdrängung*, aber freilich keine Annahme des Verdrängten.“ Mit der Verneinung ist nach Freud die Verdrängung *besiegt*, aber noch nicht *aufgehoben*. Drei Phasen ließen sich hierbei schematisch unterscheiden: die *Bejahung*, die *Verdrängung* und die *Verneinung*. Die Verneinung ermöglichte es, die Verdrängung aufzuheben, ohne den verdrängten Gedankeninhalt zu bejahen.<sup>392</sup> „Es resultiert daraus eine Art von intellektueller Annahme des Verdrängten bei Fortbestand des Wesentlichen an der Verdrängung“.<sup>393</sup> Durch die Verneinung der Verdrängung kehre die Beziehung zur Bejahung zurück, nur dass sie dabei durch das Symbolische umstrukturiert

---

<sup>390</sup> Interessantweise tauchen die Codierungen mit Plus und Minus im Seminar II wieder auf. Neu ist hingegen, dass dort ein weiterer Binärcode angeschrieben wird: das odd! Dieser bezeichnet:  $++-$  oder  $-++$ .

<sup>391</sup> Freud, Sigmund: Die Verneinung. A.a.O.: S. 321

<sup>392</sup> Zum Beispiel indem man ein moralisches Urteil über eine Person fällt, kann man verdrängte Gedanken äußern, ohne sie auf sich selbst beziehen zu müssen.

<sup>393</sup> ebd.: S. 322

werde.<sup>394</sup> In dem Prozess der Verneinung geschehe etwas Entscheidendes für die Entwicklung der Psyche: Emotion und Intellekt werden geschieden.

In einer bemerkenswerten Stelle verknüpft Freud die Verdrängung mit dem Symbol, so dass sich hier die Möglichkeit bietet, den psychischen Prozess der Verdrängung auf linguistische Theorien zu beziehen. „Die Verurteilung ist der intellektuelle Ersatz der Verdrängung, ihr Nein ein Merkzeichen derselben, ein Ursprungszertifikat etwa wie das ‚Made in Germany‘. Mittels des Verneinungssymbols macht sich das Denken von der Einschränkung der Verdrängung frei und bereichert sich um Inhalte, deren es für seine Leistung nicht entbehren kann“.<sup>395</sup> Das intellektuelle Denken könne nur über die Einführung eines Verneinungssymbols entstehen. Aus diesem Prozess ergebe sich eine Unterscheidung zwischen Denken und Emotion, Primär- und Sekundärprozess. Freud unterscheidet zwei Urteilsfunktionen: das *Attributionsurteil* und das *Existenzurteil*. Ersteres spricht einem Ding eine Eigenschaft zu oder ab.<sup>396</sup> Das Attributionsurteil besitze zwei Bewegungen: introjizieren und projizieren. „Das will ich essen oder will es ausspucken, und in weitergehender Übertragung: Das will ich in mich einführen und das aus mir ausschließen. Also: Es soll in mir oder außer mir sein. (...) Das Schlechte, das dem Ich Fremde, das Außenbefindliche, ist ihm zunächst identisch“.<sup>397</sup>

Durch das Zusammenspiel der Prozesse der Introjektion und Projektion bilde sich das Ich; und zwar durch einen konstitutiven Ausschluss von vormals Eigenem und deren erneute Aneignung. Das Existenzurteil frage danach, „ob etwas im Ich als Vorstellung Vorhandenes auch in der Wahrnehmung (Realität) wieder gefunden werden kann“<sup>398</sup>. Auch hier wird die Unterscheidung von außen und innen relevant: „Das Nichtreale, bloß Vorgestellte, Subjektive, ist nur innen; das andere, Reale, auch im Außen vorhanden“.<sup>399</sup> Etwas existiere im Außen, wenn die Befriedigung durch ein Objekt hergestellt werden kann. Für das Studium der Psychosen ist dieser Aspekt wichtig, da der Psychotiker mit dieser Innen-Außen-Differenz Probleme habe. Freud fasst seine Überlegungen wie folgt zusammen: „Das Studium des Urteils eröffnet uns vielleicht zum ersten Mal die Einsicht in die Entstehung einer intellektuellen Funktion aus dem Spiel der primären Triebregungen. Das Urteil ist die zweckmäßige Fortentwicklung der ursprünglich nach dem Lustprinzip erfolgten Einbeziehung ins Ich oder Ausstoßung aus dem Ich. Seine Polarität scheint der Gegensätzlichkeit der beiden von uns angenommenen Triebgruppen zu entsprechen. Die Bejahung – als Ersatz der Vereinigung –

---

<sup>394</sup> Lacan sieht hier einen Unterschied, da das wiedergefundene Objekt im Symbolischen auf die Urverdrängung des immer schon verlorenen Objekts verweist.

<sup>395</sup> ebd.: S. 322. Halten wir zuerst fest, dass Lacan das Verneinungssymbol (oder die Abwesenheit) im Folgenden mit einem – oder einer Null anschreiben wird, die Bejahung oder die Präsenz hingegen mit einem + oder einer Eins.

<sup>396</sup> Auffällig ist, dass Freud hier vom Ding und nicht einem Objekt spricht, was Lacan die Möglichkeit gibt, dies an die philosophische Tradition anzubinden. Zweites entscheidet nach der Existenz in der Realität. Wichtig ist zudem, dass Lacan das Attributionsurteil zeitlich vor dem Existenzurteil ansiedelt. So ist es für das kleine Kind egal, ob ein lustvolles Objekt wirklich existiert oder nur vorgestellt wird.

<sup>397</sup> ebd.: S. 322 - 323

<sup>398</sup> ebd.: S. 323

<sup>399</sup> ebd.: S. 323.

gehört dem Eros an, die Verneinung – Nachfolge der Ausstoßung – dem Destruktionstrieb“.<sup>400</sup>

### **Der Doppelspiegel**

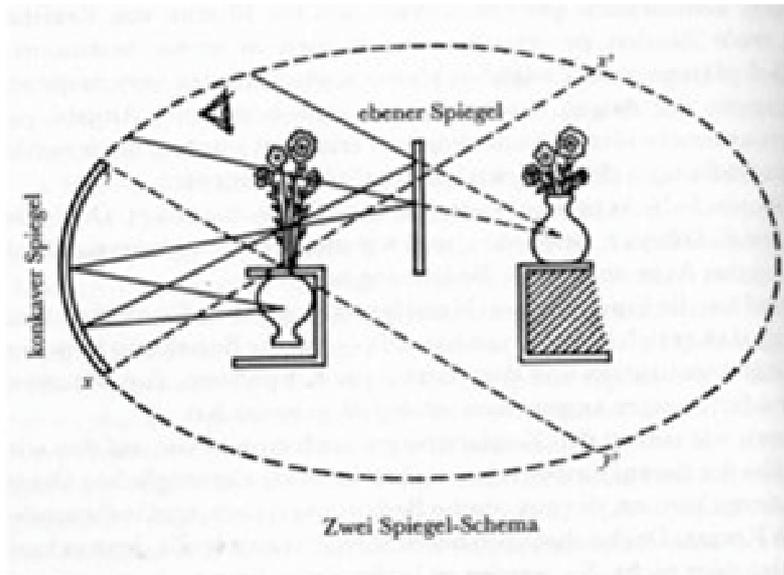


Diagramm: Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch 1. A.a.O.: S. 162

Lacan erweitert das „Schema des umgekehrten Krugs“ im Verlauf des Seminars, indem er einen zweiten Planspiegel einführt. Das Bild von Vase und Krug erscheint jetzt an zwei Stellen. Durch den konkaven Spiegel entsteht ein virtuelles Bild  $i(a)$ . Durch den Planspiegel wird das Bild allerdings an einem anderen Ort wahrgenommen. Dieses gespiegelte Bild bezeichnet Lacan als  $i'(a)$ . Der Planspiegel wird als „der große Andere“ [A] bezeichnet. Verdreht man den Planspiegel, fallen  $i(a)$  und  $i'(a)$  auseinander. Die Differenzierung zwischen dem eigenen idealen Ich oder *Ideal-Ich* und dem vom Anderen gegebenen *Ich-Ideal* ist für Lacan entscheidend. Durch das „Zwei-Spiegel-Schema“ hat Lacan die Möglichkeit, zwei Formen des Ichs zu unterscheiden: das Ich-Ideal und das Ideal-Ich. An dieser Stelle beziehe ich das optische Schema von Lacan auf die soeben referierten Texte von Freud zur Verneinung. Die Einfassung des Blumenstraußes in die Vase interpretiere ich als die Bildung der Gestalt im Spiegelstadium, die den Trieben eine Gestalt verleiht. Das „Zwei-Spiegel-Schema“ betont die intersubjektive Abhängigkeit vom Bild des Anderen. So überlagert sich der primäre Narzissmus mit seinem idealen Ich  $i(a)$  mit dem vom Anderen kommenden Ich-Ideal  $i'(a)$ . Im Spiegelstadium ist dieser primäre Narzissmus wie folgt benannt: „Die jubulatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in diesem *infans-Stadium* ist, wird von nun

<sup>400</sup> ebd.: S. 324.

an – wie uns scheint – in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das *Ich* (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem andern und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt. Diese Form könnte man als *Ideal-Ich* bezeichnen und sie so in ein bereits bekanntes Begriffsregister zurückholen; damit würde sie zum Stamm der sekundären Identifikationen, worunter wir die Funktionen der Libido-Normalisierung verstehen.“<sup>401</sup>

Beim frühen Text zum Spiegelstadium muss man beachten, dass die Unterscheidung von *Ideal-Ich* und *Ich-Ideal* von Lacan noch nicht systematisch ausgearbeitet ist. Von daher ist davon auszugehen, dass die ursprüngliche Form der primäre Narzissmus ist, der den Stamm für die sekundären Identifikationen – sprich der Bildung des durch die Stimme des Anderen vermittelten *Ideal-Ichs* – bildet.

Mit dem „Zwei-Spiegel-Schema“ kann Lacan den Unterschied zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen fassen. Während mit dem Hohlspiegel das Wechselspiel von Introjektion und Projektion schematisiert werden kann, verweist der Planspiegel auf die Instanz des großen Anderen.

---

<sup>401</sup> Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. A.a.O.: S. 64

## Kybernetik: Einführung des großen Anderen

„Die symbolische Welt, das ist die Welt der Maschine.“<sup>402</sup>

Mit dem Seminar II zum Thema „*Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*“<sup>403</sup> aus dem Jahre 1954/55 bezieht sich Lacan auf eine andere Referenzwissenschaft, die *Kybernetik*, um sein Modell des psychischen Apparats zu entwickeln.<sup>404</sup> Ich rekonstruiere diese Verschiebung, da im Abschnitt „Jenseits des Imaginären, das Symbolische, oder vom kleinen zum großen Anderen“ der zentrale lacansche Begriff *des großen Anderen* erstmals eingeführt wird. Die Einführung dieses Begriffs markiert eine Verschiebung gegenüber dem Seminar I mit dem zentralen Begriff der Topik des Imaginären zu den Ausarbeitungen im Seminar II, da das Symbolische gegenüber dem Imaginären zunehmend ins Zentrum der Thematisierung rückt. Die Einführung des großen Anderen ist eingebettet in eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des *Egos* und seiner Beziehung zum *Alter-Ego*. „Zudem ist das die Frage, auf die wir während der kleinen wissenschaftlichen Versammlung von gestern abend gestoßen sind – inwieweit behält die symbolische Beziehung, die Sprachbeziehung, jenseits des Subjekts ihren Wert, insofern es charakterisiert werden kann, als zentriert in einem *Ego*, durch ein *Ego* und für ein *Alter-Ego*?“<sup>405</sup> Das *Ego* sei Lacan zufolge der Ort der *menschlichen Erkenntnis* und zugleich die *Sphäre des Bewusstseins*. Die imaginäre Relation zentrierte sich um das *Ego* herum und die Beziehungen zum anderen würden von diesem hergestellt: „Von diesem *Ego* aus werden alle Objekte erblickt.“<sup>406</sup> Aber dieser Begriff sei nicht ausreichend, um das menschliche Verhalten zu erklären, weswegen Lacan zwischen *Subjekt* und *Ego* unterscheidet: „Vom Subjekt jedoch, von einem ursprünglichen uneinigen, fundamental durch jenes *Ego* zerstückelten Subjekt werden alle Objekte begehrt.“<sup>407</sup> Das Begehren des Subjekts löse das *Ego* in einer unendlichen Reihe von Verschiebungen auf, sobald es in das Begehren, und damit auch in die Sprache, eintrete. „Das Bewußtsein beim Menschen ist wesentlich polare Spannung zwischen einem dem Subjekt entfremdeten *Ego* und einer ihm grundsätzlich entgehenden Wahrnehmung, einem reinen

---

<sup>402</sup> Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag. 2. Auflage 1991, S. 64.

<sup>403</sup> Für unser Thema ist das Kapitel aus Lacans Seminar: „Jenseits des Imaginären, das Symbolische, oder vom kleinen zum großen Anderen“ und das „Finale“ mit dem Vortrag „Psychoanalyse und Kybernetik oder von der Natur der Sprache“ von besonderer Bedeutung.

<sup>404</sup> Folgende Literatur ist für meine Rekonstruktion entscheidend: Wegener, Mai: *Neuronen und Neurosen ...*; Schmidgen, Henning: *Das Unbewusste der Maschine*. München, Wilhelm Fink Verlag, 2008. Porath, Erik: *Gedächtnis des Unerinnerbaren. Philosophische und medien-theoretische Untersuchungen zur Freudschen Psychoanalyse*. Bielefeld. Transcript Verlag. 2005; Bitch, Annette: *Always crashing in the same car. ...*; Fink, Bruce: Reading „*The Instance of the Letter in the Unconscious*“. In ders. *Lacan to the Letter*. University of Minneapolis, Minneapolis 2004.

<sup>405</sup> Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag. 2. Auflage 1991, S. 225.

<sup>406</sup> ebd.: S. 226.

<sup>407</sup> ebd.: S. 226.

percipi. Das Subjekt wäre streng identisch mit dieser Wahrnehmung, gäbe es nicht dieses Ego, das es, wenn man das sagen kann, eben aus seiner Wahrnehmung in einem Spannungsverhältnis auftauchen läßt.“<sup>408</sup>

Das Verhältnis von Ego, Subjekt und dem großen Anderen konkretisiert Lacan anhand des Grad-Ungrad-Spiels, das er dem Text von Edgar Allan Poe „Der entwendete Brief“ entnommen hat. Ich rekonstruiere zunächst den Aufbau des Spiels, um den Begriff des großen Anderen deutlicher herausarbeiten zu können. Lacan gibt folgende Spielregeln im Seminar vor: „Das Spiel ist ganz simpel; man nimmt dazu nur zwei Murmeln. Ein Spieler hält eine Anzahl dieser Dinge in der Hand und fragt einen anderen, ob diese Zahl grad oder ungrad sei. Wenn richtig geraten wird, gewinnt der Rater eine Murmel; wenn falsch, verliert er eine.“<sup>409</sup>

Im Text von Poe wird ein Junge beschrieben, der das Spiel besonders gut beherrscht und gegen alle seine Kameraden gewinnt. Sein Trick besteht darin, dass er die intellektuellen Fähigkeiten seiner Gegner durch Identifikation einzuschätzen gelernt hat. „Wenn ich herausfinden will, wie schlau oder wie dumm, wie gut oder wie böse jemand ist, oder was ihm im Augenblick so durch den Kopf geht, dann passe ich meinen Gesichtsausdruck so getreu als möglich dem seinigen an und warte einfach ab, welche Gedanken oder Empfindungen nun mit Kopf oder Herzen aufsteigen – gleichsam passgetreu dazu, in Übereinstimmung mit diesem Ausdruck.“<sup>410</sup>

Lacans Deutung zufolge hat der Junge die „Dimension der Intersubjektivität“ verstanden, durch die das Spiel für den Menschen Relevanz und Bedeutung bekommt und es von einem reinen Glücksspiel unterscheidet. Wenn man rein zufällig tippen würde, bliebe die Wahrscheinlichkeiten bei jedem Zug bei 50 % zu 50 %. Allerdings spielen kaum ein Mensch so, da man sich unwillkürlich mit dem anderen identifiziert. „Das Amüsante ist, daß Sie veranlasst sind, dieselben Gesten zu machen, die Sie bei einem Partner machen würden.“<sup>411</sup> Der Mensch spielt quasi automatisch in intersubjektiver Bezugnahme auf den anderen. Aber die Metapher sagt noch mehr. „Der Begriff selbst von Wahrscheinlichkeit und Chance setzt voraus, dass ein Symbol ins Reale eingeführt wird. Es ist ein Symbol, an das Sie sich wenden, und Ihre Chancen richten sich nur nach einem Symbol.“<sup>412</sup>

Mit diesem Modell kann Lacan das Register des Realen vom Symbolischen unterscheiden. Im Realen gebe es keine Übertragung. Erst wenn der Mensch anfangen zu spielen, also: ins Symbolische eintrete, könne man auf eine Reaktion des anderen spekulieren. Der Junge, der die Intelligenz des Gegners durch Identifizierung abschätzt oder genauer qua Identifizierung in sich selbst abschätzt, verstricke sich dabei in eine spiegelbildliche Abhängigkeit vom anderen. Nur wenn er rechtzeitig die Übertragung auflöse und allein auf die Strategie des

---

<sup>408</sup> ebd.: S. 226.

<sup>409</sup> ebd.: S. 228.

<sup>410</sup> ebd.: S. 229.

<sup>411</sup> ebd.: S. 232.

<sup>412</sup> ebd.: S. 232.

Gegners spekuliere, könne er von der imaginären Verstrickung zum Symbolischen übergehen.

### **Lacans Schreibspiel**

Das *Grad-Ungrad-Spiel*, das sich im Text von Poe findet, hat Lacan durch eine zusätzliche Schematisierung erweitert: das Schreibspiel *Alpha, Beta, Gamma, Delta*.<sup>413</sup> Das Bemerkenswerte dieser Erweiterung ist, dass aus einer zufälligen Reihenfolge von Zeichen durch Zusammenfassung zu größeren Gruppen Gesetzmäßigkeiten entstehen, die es auf der unteren zufälligen Ebene nicht gibt. Mit diesen Gesetzmäßigkeiten verdeutlicht Lacan eine zentrale Eigenschaft der Sprache, die die *Autonomie der Signifikantenordnung* bezeichnet. Die symbolische Ordnung besitze demnach Eigenschaften, die nicht aufgrund eines unterstellten „psychologischen Subjekts“ zugesprochen werden. Die Logik dieses Schreibspiels werde ich in diesem Kapitel herausarbeiten, wozu längere, formale Beschreibungen der Regeln dieses Spiels notwendig sind.<sup>414</sup>

Lacan beginnt sein Schema mit einer beliebige Folge von + und –. Mit dieser Folge ist zunächst die Abfolge der Würfe aus dem oben beschriebenen Grad-Ungrad-Spiel festgehalten. Neben dem Text von Poe verweist dieses Spiel auch auf andere Texte, die sich überlagern und gleichzeitig betrachtet werden müssen. Zuerst ist das Fort-Da-Spiel aus „Jenseits des Lustprinzips“ zu nennen und die Prozesse der Bejahung, Verdrängung und Verneinung bzw. Projektion –+– und Introjektion ++, die Freud in seinem Text „Die Verneinung“ beschrieben hat. Zudem ist dieses Spiel auf die Sprachtheorie von Ferdinand de Saussure und Roman Jakobson zu beziehen, denen zufolge die Signifikanten ein Netz aus reinen Oppositionen bilden, bei der jedes Element seine „Identität“ durch Differenzsetzung erhält.

„Rudimentäre Verneinung gibt es für ihn von dem Punkt an, an dem das Kind in der Lage ist, zwei Phoneme in Opposition zu setzen. Nicht ein semantisches Nein ist die Voraussetzung oder Anzeichen der Symbolbildung, sondern die Ausprägung des ooo–aaa–ooo, von dem Freud in Jenseits des Lustprinzips berichtet, ist selbst schon eine Verneinung.“<sup>415</sup>

Die schriftlich fixierte Abfolge der Zeichen lässt sich zu Dreiergruppen zusammenfassen. Diese ordnet Lacan drei Typen zu, die er durch ein weiteres Zeichen ersetzt. Die Eins bezeichnet eine Abfolge identischer Zeichen, die Zwei eine Abfolge asymmetrischer Zeichen und die Drei eine Abfolge alternierender Zeichen.

---

<sup>413</sup> Dieses Spiel wird an drei Stellen von Lacan beschrieben: in der Sitzung vom 26. April 1955 „Der entwendete Brief“ im Seminar Buch II; in der Sitzung vom 20. März 1957 „Der Signifikant im Realen“ im Seminar Buch IV und in den Schriften.

<sup>414</sup> Wer Interesse daran hat, sollte versuchen, so gut wie möglich mitzuspielen. Dabei ähneln Lacans Ausführungen manchmal einem Kreuzworträtsel, dem man sich um seiner selbst willen widmet.

<sup>415</sup> Schmidgen, Henning: Das Unbewusste der Maschine. München: Wilhelm Fink Verlag. 2008. S. 120.

### Identische Zeichen

+ + +, - - - ,
----------------

### Asymmetrie / odd

+ + -, - - +
--------------

### Alternanz

+ - +, - + -,
---------------

Um dies besser verständlich zu machen, habe ich als Beispiel eine beliebige Abfolge von Plus und Minus und deren Kodierung in Zahlen aufgeschrieben.

+	+	+	-	-	-	+	-	+	+	-	-	-	-	+
		1	2	2	1	2	3	3	2	2	2	1	1	2

Der für die Argumentation entscheidende Punkt ist, dass die Abfolge von Plus und Minus rein zufällig sein kann. Trotzdem ergeben sich auf der höheren Ebene der Abfolge der Zahlen bestimmte, also nicht zufällige *Ausschlüsse*, die auf der Ebene der Plus- und Minus-Zeichen nicht zu finden sind. So kann man beispielsweise von einer Eins nur über eine Zwei zur Drei gelangen. Die Zwei kann aus logischen Gründen nicht ausgelassen werden. Das Gleiche gilt für einen Übergang von der Drei zur Eins. Kehrt man von einer Eins über eine Zwei zur Eins zurück, muss zwischen den beiden Einsen eine grade Anzahl von Zweien stehen. Dies verdeutlicht, dass allein durch die Substituierung einer Folge von Zeichen zu Dreiergruppen bestimmte Eigenschaften aus der symbolischen Maschine emergieren, die in einer rein zufälligen Abfolge nicht zu finden sind. Diese Eigenschaft tritt natürlich auch auf, wenn die Abfolge von Plus und Minus durch das Spiel eines Menschen erzeugt wird, da sie für alle möglichen Abfolgen gilt. Die Emergenz bestimmter Ausschlüsse durch die Signifikantensubstitution ist unabhängig davon, was die am Spiel beteiligte Person denkt. Was kann als der entscheidende Aspekt des Schreibspiels angesehen werden, mit dem Lacan den Begriff des großen Anderen zu verdeutlichen versucht? Zunächst ist ja verblüffend, dass aus einer Reihe von Symbolen, alleine durch das Gruppieren zu größeren Einheiten, plötzlich Vorhersagen möglich werden. Wenn die Reihe der Symbole das Spiel eines Menschen beschreibt, der sich zwischen Grade oder Ungrade entscheiden muss, kann man sich leicht vorstellen, dass ein anderer Mensch das Verhalten des Spielers vorhersagen kann. Wenn aber die Reihe der Symbole nach einem statistischen korrekten Zufallsgenerator erzeugt wird, erscheint es merkwürdig, fast magisch, dass trotzdem solche Vorhersagen möglich sind. Wieso erscheint dieses magisch? Da die Entstehung der Vorhersagen nicht auf einem

Abschätzen des Verhaltens des Spielers beruhen kann. Einer solchen intersubjektiven Dimension, die auf der unterstellten Identifikation mit dem Verhalten der anderen Person beruht, sind die Vorhersagen entzogen. Das von Poe beschriebene Verhalten des jungen Spielers der seinen „Gesichtsausdruck so getreu als möglich“ dem anderen anpasst und dann einfach abwartet, „welche Gedanken oder Empfindungen nun mit Kopf oder Herzen aufsteigen – gleichsam passgetreu dazu, in Übereinstimmung mit diesem Ausdruck“, ist bei einer Zufallsreihe unmöglich. Es markiert ein Jenseits der intersubjektiven Relation, die auf den großen Anderen verweist.

### ***Der große Andere***

Der große Andere bringt mit seiner radikalen Andersheit eine Dimension ins Spiel, die sich einem Ego-Alter-Denken entzieht. Diese radikale Andersheit des großen Anderen ist dem Register des Symbolischen zuzurechnen, wohingegen das Register des Imaginären nach dem Modus der bildlichen Ver- oder Ähnlichung des kleinen anderen operiert.

Lacan hat diese Gegenüberstellung in Seminar II in einem Diagramm schematisiert. Allerdings sollte man die Hinweise von Lacan bezüglich des Status des Schemas berücksichtigen: „Das Schema wäre kein Schema, wenn es eine Lösung darstellte. Es ist nicht einmal ein Modell. Es ist nur eine Art, die Ideen zu fixieren, nach der eine Schwäche unseres diskursiven Geistes ruft.“<sup>416</sup>

Versuchen wir herauszuarbeiten, welche Idee das Schema fixiert. Im Schema L überschneiden sich zwei Achsen: die imaginäre Achse  $a'$  zu  $a$  und die symbolische Achse  $A$  zu  $S$ .<sup>417</sup> Mit  $a'$  sind die Bilder der anderen Personen bezeichnet, die dem Subjekt als Vorbild und Modell seiner selbst dienen. Von daher mag es auf den ersten Blick verwirrend erscheinen, dass der Pfeil von abgeleiteten Bild  $a'$  zum  $a$  verläuft und nicht umgekehrt. Die Bewegungsrichtung des Pfeils könnte die Funktionsweise der Identifikation verdeutlichen, die immer vermittels des anderen auf sich selber zurückkommt.<sup>418</sup> Die imaginären Vorstellungen und Bilder vom anderen werden durch die symbolische Achse – in lacanschen Worten die Sprachmauer – durchkreuzt. Festzuhalten ist, dass mit dem großen Anderen keine Person gemeint ist, sondern die Struktur der Sprache.<sup>419</sup> Lacan unterscheidet im Folgenden zwei Formen zu sprechen. „Wenn das Subjekt mit seinesgleichen spricht, dann spricht es in der Umgangssprache, die die imaginären *Ich* nicht bloß als ex-sistente, sondern für reale Dinge hält. Da es nicht wissen kann, was in dem Feld ist, wo der konkrete Dialog sich hält, hat es mit einer Reihe von Personen,  $a'$ ,  $a''$ , zu tun. Sofern das Subjekt sich mit seinem eigenen Bild in Beziehung setzt, sind diejenigen, zu denen es spricht, auch diejenigen, mit denen es sich iden-

---

<sup>416</sup> ebd.: S. 309.

<sup>417</sup> Man beachte dabei, dass die imaginären Pole stets klein geschrieben werden und die symbolischen groß.

<sup>418</sup> Vgl. das Kapitel zum Spiegelstadium in dieser Arbeit.

<sup>419</sup> Meiner Lektüre nach ringt Lacan während der Phase der Seminare I + II damit, wie der große Andere beschreibbar oder zumindest im psychoanalytischen Setting erfahrbar zu machen sei.

tifiziert.<sup>420</sup> Diese Form zu sprechen ist also auf der imaginären Achse angesiedelt. Aber trotzdem ist im Sprechen auch ein Bezug auf den großen Anderen zu finden. „Anders ausgedrückt, wir wenden uns faktisch an die A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, die das sind, was wir nicht kennen, wirkliche Andere, wahre Subjekte.“<sup>421</sup>

Aus dieser Unterscheidung entwickelt Lacan seine entscheidenden Überlegungen zum Verlauf der psychoanalytischen Kur. „Was unter der einen Bedingung, daß das Ich des Analytikers bereit ist, nicht da zu sein, unter dieser einen Bedingung, daß der Analytiker kein lebender Spiegel ist, sondern ein leerer Spiegel, während der ganzen Zeit der Analyse vor sich geht, geht vor sich zwischen dem Ich des Subjekts – es ist immer das Ich des Subjekts, das spricht, scheinbar – und den anderen.“<sup>422</sup> Wie bereits in der Topik des Imaginären diskutiert, soll der Analytiker eben nicht in das imaginäre Übertragungsverhältnis eintreten, sondern eben als Spiegel leer bleiben, also nicht als a' auftreten, sondern lediglich den Platz für den radikal Anderen A freihalten.

„Die Analyse besteht darin, es das Bewußtsein von seiner Relation gewinnen zu lassen, nicht zum Ich des Analytikers, sondern zu all diesen Anderen, die seine wirkliche Respondenten/Bürgen/répondents sind und die es nicht erkannt hat. Es geht darum, daß das Subjekt mehr und mehr entdeckt, an welchen Anderen es sich wirklich wendet, wenn auch ohne es zu wissen, und daß es mehr und mehr die Übertragungsrelationen aufnimmt an dem Platz, wo es ist, und wo es zunächst nicht wußte, daß es war.“<sup>423</sup> Um das Ende der Analyse zu bestimmen, bezieht sich Lacan auf den berühmten Satz von Freud: „Wo Es war, soll Ich werden“.<sup>424</sup> Dabei setzt er das freudsche Es mit dem lacanschen S gleich. „Am Ende der Analyse ist es es, das das Wort haben und mit den wahren Anderen in Beziehung treten soll. Da, wo das S war, soll das Ich\* sein.“<sup>424</sup>

Auch für die Auseinandersetzung mit den Psychosen ist das Schema L von besonderer Bedeutung. Im Umfeld der Einführung des großen Anderen kündigt er das Thema für das kommende Seminar an. „Das wird unser Programm für das nächste Jahr sein – was heißt Paranoia? Was heißt Schizophrenie? Im Unterschied zur Schizophrenie steht die Paranoia immer in Relation zur imaginären Entfremdung des Ich.“<sup>425</sup> Dieser Frage werde wir uns im nun folgenden Kapitel der vorliegenden Arbeit widmen, da dies auch die bildungsprozess-theoretische Lektüre des Films *Spider* strukturieren wird. Wie die Bezugnahme auf den großen Anderen im Film *Spider* figuriert wird, wird eine zentrale Frage der Filminterpretation sein.

---

<sup>420</sup> ebd.: S. 311

<sup>421</sup> ebd.: S. 311

<sup>422</sup> ebd.: S. 314

<sup>423</sup> ebd.: S. 314

<sup>424</sup> ebd.: S. 315

<sup>425</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds. A.a.O.: S. 315.

## Psychose: Verwerfung des großen Anderen

### *Die Psychosen und der kleine Andere*

Dieses Kapitel möchte ich mit einem kurzen Überblick über die Entwicklung der Theorie der Psychose in der Psychoanalyse, vor allem in der Lesart von Jacques Lacan, beginnen, da die Theoriefigur der *Verwerfung des grundlegenden Signifikanten* und der damit einhergehenden *imaginären Auflösung der Identitäten* für die daran anschließende Analyse des Films *Spider* entscheidend werden wird. Mit diesen beiden Begriffen kann ich die im Film inszenierte Bildungsherausforderung und deren Scheitern genauer fassen. Sigmund Freud hat seine Theorie der menschlichen Psyche und deren Behandlung im psychoanalytischen Setting anhand neurotischer Erkrankungen entwickelt, die sich im Hinblick auf die Schwere und die auftretenden Symptome deutlich von psychotischen Erkrankungen unterscheiden. Das empirische Material der zentralen Analyse der Psychose bildet bei Freud keine selbst durchgeführte Kur, sondern seine Theorie wurde anhand der Lektüre eines Dokuments entwickelt. Der *Fall des Präsidenten Schreber*, wie er im Französischen genannt wird, gehört zu den sechs großen Einzelanalysen von Freud, die den Kanon der psychoanalytischen Orientierung bilden.<sup>426</sup>

Jacques Lacan hat vom Beginn seiner beruflichen Ausbildung als Psychiater an einen direkten Umgang mit Psychotikern gehabt. Durch sein Berufsfeld ist er frühzeitig mit dem Problem der Analyse und der *Behandlung der Psychosen* konfrontiert worden. In seiner Doktorarbeit untersucht er anhand des Falls Amié eine paranoische Psychose und behauptet, auf der Basis der psychoanalytischen Theorie eine einheitliche Interpretation des Krankheitsfalls zu liefern.<sup>427</sup> Die Konzeption von Lacan gründet sich auf Freuds Theorie des Narzissmus und versucht diese mithilfe der Theorie des Imaginären neu zu formulieren. Die für die Analyse der Psychose entscheidende Theoriefigur des *großen Anderen* wird von Lacan im Seminar II eingeführt.<sup>428</sup> Im Seminar III, welches in den darauf folgenden Jahren 1955-1956 abgehalten wurde, wird dieses Konzept in der Auseinandersetzung mit dem Fall Schreber von Lacan weiterentwickelt und empirisch erprobt. Lacan liest in diesem Seminar sowohl den Text von Freud „*Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch geschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides)*“<sup>429</sup> als auch das Dokument, auf das sich Freud bezieht:

---

<sup>426</sup> Die anderen Fallgeschichten sind: Dora, Anna O, der Wolfsmann, der Rattenmann und der kleine Hans.

<sup>427</sup> Lacan, Jacques: *Über die paranoische Psychose in ihrer Beziehung zur Persönlichkeit und Frühe Schriften über die Paranoia*. Passagen-Verlag, Wien 2002.

<sup>428</sup> Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Quadriga Verlag, Weinheim, Berlin 2. Auflage 1991, S. 299 ff.

<sup>429</sup> Freud, Sigmund: *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch geschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides)*. In: Anna Freud (Hg.) *Gesammelte Werke*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1999 Band VIII, S. 239 ff.

*Die Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* von Paul Schreber.<sup>430</sup> Die Lektüre ist von der Auseinandersetzung mit der Linguistik geprägt, die seit dem Beginn des Seminars im Jahre 1953 zunehmend an Einfluss gewinnt. Die 1966 erscheinenden Schriften|Écrits enthalten eine Zusammenfassung und Verdichtung der ersten beiden Trisemester dieses Seminars III unter dem Titel „Über die Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht“<sup>431</sup>. Nach Angabe von Lacan wurde dieser Text im Dezember 1957 und Januar 1958 geschrieben<sup>432</sup> und so ist zu vermuten, dass das Seminar IV über „*Die Objektbeziehung*“<sup>433</sup> und das Seminar V „*Die Bildungen des Unbewussten*“<sup>434</sup>, das im Herbst 1957 begonnen hat, Auswirkungen auf den Text hatten, da im Seminar V zum ersten Mal die Theorie der Kastration in der Lesart Lacans entworfen wurde. Im Seminar V findet sich im Kapitel „*Die Logik der Kastration*“ eine erneute Thematisierung des Seminars III. Wichtig für das Verständnis der Entwicklung der lacanschen Theorie erscheint mir, dass die Begriffe der Kastration und des Ödipuskomplexes im Seminar III nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben und erst im Seminar V unter dem Begriff des Namens des Vaters eine zentrale Stellung erhalten.

In dem hier vorliegenden Kapitel werde ich die im Seminar III entwickelte Lesart der Psychose von Lacan verdichtet zusammenfassen. In der Lektüre des Seminars werde ich versuchen, die Dynamik des lacanschen Vortrags, deren Exkurse, Abbrüche und Verdichtungen im Blick zu behalten, da sich der Inhalt des Seminars nicht von der Art und Weise unterscheiden lässt, wie er präsentiert wird. Das Seminar über die Psychose lässt sich dieser Lektüre nach grob in drei Phasen gliedern. Zunächst gibt Lacan einen allgemeinen Überblick über den Problembereich einer psychoanalytischen Behandlung der Psychosen, bespricht die verwendete Literatur und gibt erste Definitionen. *Topische Modelle*, die die Struktur der Psyche vorstellbar und darstellbar zu machen versuchen, wie das Schema L und die Unterteilung RSI, die Lacan in den vorherigen Seminaren bereits entwickelt hat, werden erneut eingeführt. In der zweiten Phase werden die *dynamischen und ökonomischen Aspekte* der Psychose im Fall Schreber diskutiert und mithilfe der Kategorie des Imaginären analysiert. In dieser Phase des Seminars wird die Psychose vor allem unter dem Gesichtspunkt des Verharrens im Register des Imaginären behandelt, wobei die imaginäre Gestalt einer personalen Identität ohne die konstitutive Stütze im Symbolischen brüchig wird. Je weiter Lacan mit dem Seminar fortschreitet, umso mehr rücken das Register des Symbolischen und der Signifikant in den Mittelpunkt der lacanschen Analyse. Verschiedene Bezeichnungen wie die *Grundworte*, der *grundlegende Signifikant*, der *ursprüngliche männliche Signifikant* und der *Name des Vaters* tauchen in der lacanschen Lektüre des Dokuments von Schreber auf. Den Verlauf

<sup>430</sup> Schreber, Daniel Paul: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*. Berlin: Ullstein Taschenbuch Verlag. 1982

<sup>431</sup> Lacan, Jacques: *Über die Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht*. In *Schriften II*, (Hg.) V. N. Haas, Olten Freiburg: Quadriga 1975, S. 61-117

<sup>432</sup> Vgl.: Lacan, Jacques: *Über die Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht*. A.a.O.: S. 61

<sup>433</sup> Lacan, Jacques: *Das Seminar, Buch VI. Die Objektbeziehung*. Turia & Kant, Wien 2002.

<sup>434</sup> Lacan, Jacques: *Das Seminar, Buch V. Die Bildungen des Unbewussten*. Turia & Kant, Wien 2006.

des Seminars kann man so lesen, dass Lacan zunächst die für die Zuhörer bereits bekannte Theorie des Imaginären einführt, um sich dann langsam an das neue Feld der Signifikanten »heranzupirschen«. Letztlich vollzieht Lacan – und mit ihm der Hörer oder Leser des Seminars – in nuce die lacansche Theorieentwicklung nach und mit. Die Hauptstränge der Argumentation werde ich nun zusammenfassen, wobei berücksichtigt werden muss, dass jede Zusammenfassung der lacanschen Rede eine Einengung des mäandernden Diskurses von Lacan darstellt.

### ***Der Begriff Verrücktheit***

Lacan beginnt sein Seminar mit einer historischen Rekonstruktion des Begriffs der Verrücktheit. In der Philosophie rufe der alte Ausdruck *Lob der Torheit* [L'Éloge de la Folie] von Erasmus von Rotterdam in Erinnerung, dass die Verrücktheit seit jeher zur Sprache der Weisheit gehört habe. Ein entscheidender Wendepunkt in der Auseinandersetzung mit dem Wahnsinn sei Pascal gewesen, der diese Rede wörtlich genommen habe<sup>435</sup>: „Wendepunkt, der sich einstellt mit Pascal, der, ganz im Tone des Wichtigen und Überlegten, formuliert, daß es zweifellos eine notwendige Verrücktheit gibt, daß es durch eine andere Wendung der Verrücktheit verrückt sein heiße, nicht verrückt zu sein nach der Art der Verrücktheit aller Welt.“<sup>436</sup> Lacan weist hiermit auf die Paradoxien hin, die in den Prämissen der Theoretiker des Wahnsinns steckten. Manche Personen würden behaupten, bestimmte Verhaltenspaterns als Verrücktheit bezeichnen zu können, während anderen die ganze Welt verrückt erscheine. Die Unterscheidung dieser beiden Vorstellungen des Wahnsinns, man kann sie eine pathologische versus eine ontologische Auffassung des Wahnsinns nennen, werde niemals klar getroffen und so sei es unmöglich, diese beiden Formen der Verrücktheit zu unterscheiden.<sup>437</sup> Die psychiatrischen Autoren verwenden den Begriff der Verrücktheit anders, als er in der Philosophie benutzt wird, wobei die Verrücktheit nach Lacan mit dem Feld der Paranoia identisch ist. Im XIX. Jahrhundert deckte nach Lacan die Paranoia fast vollständig den gesamten Bereich der *deutschen Psychiatrie* ab, sodass siebzig Prozent der Kranken in den Irrenhäusern das Etikett Paranoia trügen. In Frankreich sei dieser Begriff erst sehr viel später eingeführt worden und er besage hier auch etwas grundsätzlich anderes. Ein Paranoiker sei „ein Böser, ein Intoleranter, ein Kerl mit übler Laune, Hochmut, Mißtrauen, Empfindlichkeit, Selbstüberschätzung“<sup>438</sup>. Wenn er allzu paranoisch sei, könne er delirieren. Nach *Cemil-Perrin* sei die „*Constitution paranoïaque*“<sup>439</sup> durch die „perverse Struktur des

---

<sup>435</sup> Lacan gibt keine Quellenangabe an. Vermutlich ist der Paragraph 82 aus den *Pensées* [Gedanken] gemeint. „Der Wahn ist der ihn beherrschende Teil im Menschen.“ Blaise Pascal: *Über die Religion und einige andere Gegenstände*. In Wasmuth, Ewald (Hg.) Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 8. Auflage 1978, S. 54.

<sup>436</sup> Lacan, Jacques: *Das Seminar III. Die Psychosen*. A.a.O.: S. 24

<sup>437</sup> Vgl. Recalcati, Massimo: *Der Stein des Anstosses. Lacan und das Jenseits des Lustprinzips*. Turia & Kant. 2000

<sup>438</sup> Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch III. Die Psychosen*. A.a.O.: S. 11

<sup>439</sup> ebd.: S. 11

Charakters<sup>440</sup> qualifiziert. Diese Sichtweise könne als psychologisch, psychologisierend oder gar psychogenetisch bezeichnet werden und beziehe sich auf eine organische Grundlage.<sup>441</sup> Im Jahre 1899, zur Zeit der 4. oder 5. Auflage des Kraepelin, führe dieser eine weitere Unterscheidung ein, die darin bestehe, dass die frühere Paranoia in den Rahmen der *Dementia praecox* eingliedert werde. Kraepelin gibt nach Lacan die folgende Definition der Paranoia: „Die Paranoia unterscheidet sich von den anderen, weil sie sich auszeichnet durch *die aus inneren Ursachen erfolgende, schleichende Entwicklung eines dauernden, unerschütterlichen Wahnsystems, das mit vollkommener Erhaltung der Klarheit und Ordnung im Denken, Wollen und Handeln einhergeht.*“<sup>442</sup>

Die Psychoanalyse von Freud habe hingegen eine gänzlich andere Interpretation der Paranoia geliefert. Allerdings hätten viele Psychoanalytiker diese Leistung nicht in der vollen Tragweite erkannt. Die *erste Evidenz der psychoanalytischen Theorie seiner Zeit* bestehe darin, dass man bei der Untersuchung der Psychose viel lieber von der *Schizophrenie* als von der *Paranoia* ausgehe. Von der Schizophrenie erwarte man sich mehr Erkenntnisse und das, obwohl die Paranoia die „*bevorzugte Stellung*“<sup>443</sup> in der freudschen Doktrin einnehme. Diese Stellung sei die eines Knotens oder eines „widerständigen Kerns“ im freudschen Œuvre.<sup>444</sup> Obwohl Freud die Züricher Schule um Bleuler<sup>445</sup> gut gekannt und auch bewundert habe, sei er doch recht weit von dieser entfernt. Und am Ende des Falls Schreber möchte Freud die *Paranoia* von der *Paraphrenie* unterschieden wissen, wobei Letztere genau dem Feld der *Schizophrenie* entspreche.<sup>446</sup> An dieser Überzeugung von Freud in Bezug auf die Bedeutung der Paranoia knüpft Lacan in seinem Seminar „Die Psychosen“ an, das bezeichnenderweise den Gegenstand in den Plural setzt.

### **Freuds Entdeckung**

Die Neuheit, die Freuds Theorie der Paranoia entgegen der damaligen psychiatrischen Sichtweise darstelle, betont Lacan nachdrücklich.<sup>447</sup> Zweifellos sei auch die Traumdeutung Pionierarbeit gewesen. Aber es habe niemals etwas gegeben, was mit der Art zu vergleichen sei, wie Freud bei Schreber vorgehe: „Es geht hier um eine außergewöhnliche Begegnung

---

<sup>440</sup> ebd.: S. 11

<sup>441</sup> Vgl. ebd. 1. Sitzung.

<sup>442</sup> ebd.: S. 25. Diese Vorstellung von Kraepelin kritisiert Lacan im Folgenden. Vgl. ebd.: S. 26-29.

<sup>443</sup> ebd.: S. 9

<sup>444</sup> ebd.: S. 9 f.

<sup>445</sup> Vgl. Bleuler, Eugen: Lehrbuch der Psychiatrie. Fünfzehnte Auflage, neubearbeitet von Manfred Bleuler. Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg, New York. 1983. Darin: Schizophrenie S. 407 und Paranoia S. 512 „Die Wahnideen des Paranoikers fügen sich in einem gewissen logischen Zusammenhang zu einem ganzen ‚Wahnsystem‘ zusammen. (Wahnideen bei Schizophrenen oder bei Hirnkranken sind meistens viel unzusammenhängender.)“ A.a.O.: S. 513.

<sup>446</sup> Freud, Sigmund: Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch geschriebenen Fall von Paranoia (*Dementia Paranoides*). In: Anna Freud (Hg) Gesammelte Werke. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1999 Band VIII, S. 312 ff.

<sup>447</sup> Vgl. ebd.: S. 17 f.

zwischen dem Genie Freuds und einem einzigartigen Buch.<sup>448</sup> Lacan betont, dass der Geniestreich von Freud ein „Geniestreich des Linguisten“<sup>449</sup> sei, der von der Vorstellung ausgehe, dass alles etwas bedeuten müsse. Diese Annahme erlaube es ihm, „die gesamte Kette des Textes wiederherzustellen, nicht nur das Signifikantenmaterial, um das es geht, zu verstehen, sondern, was mehr ist, die Sprache selbst wiederherzustellen, diese berühmte *Grundsprache*, von der uns Schreber spricht.“<sup>450</sup> Gemäß den methodischen Prinzipien der Psychoanalyse zieht Lacan das Dokument von Schreber heran, da es die einzige Quelle sei, die zur Interpretation zur Verfügung stehe. Da sich Lacan auf die Analyse der Schrift von Schreber bezieht, erweise sich die analytische Deutung als symbolisch.<sup>451</sup> „Da es sich um den Diskurs handelt, um den gedruckten Diskurs des Geisteskranken, liegt es also auf der Hand, daß wir uns in der symbolischen Ordnung befinden.“<sup>452</sup> Aber hier müsse man Lacan zufolge Vorsicht walten lassen, da dieses Verfahren nahelege, das Feld der Psychosen und der Neurosen auf der gleichen Ebene zu situieren. Wenn die Psychoanalyse sich nur als symbolische Lektüre erweise, könne sie den Unterschied zwischen Neurosen und Psychosen nicht bestimmen. Lacan fragt, was „das eigentliche Material des Diskurses“<sup>453</sup> sei, das nicht auf die Dimension des Symbolischen reduzierbar sei. Das irreduzible Element sei der Körper: „Die Beziehung zum eigenen Körper charakterisiert beim Menschen das letztlich reduzierte, aber wahrhaft irreduzible Feld des Imaginären. Wenn irgendwas beim Menschen der imaginären Funktion entspricht, wie sie beim Tier wirksam ist, so ist es all das, was ihn in selektiver, aber stets äußerst schwer erfaßbaren Weise zur allgemeinen Form seines Körpers in Beziehung setzt, wo dieser oder jener Punkt als erogene Zone bezeichnet wird. Nur die analytische Erfahrung hat erlaubt, dieses Verhältnis, immer an der Grenze des Symbolischen, in seinen letzten Beweggründen zu erfassen.“<sup>454</sup> Die Analyse des Dokuments von Schreber muss also in der lacanschen Interpretation des freudschen Verfahrens anhand der symbolischen Lektüre aufdecken, was im Symbolischen selbst nicht zur Darstellung gebracht werden kann: die imaginäre, an den Körper gebundene Spiegelbeziehung und dasjenige, was weder im Symbolischen noch im Imaginären erscheinen kann – das Reale.

### Der Fall Schreber

Der Fall Schreber und dessen Interpretation durchzieht das gesamte Seminar III von Lacan. An verschiedenen Stellen fasst er den Fall kurz zusammen.<sup>455</sup> Ich rekapituliere zunächst die entscheidenden Etappen in Schrebbers Lebenslauf, so wie sie Lacan darstellt. Daniel Paul

---

<sup>448</sup> ebd.: S. 17

<sup>449</sup> ebd.: S. 17

<sup>450</sup> ebd.: S. 18

<sup>451</sup> Vgl. ebd.: S. 18 f.

<sup>452</sup> ebd.: S. 18

<sup>453</sup> ebd.: S. 18

<sup>454</sup> ebd.: S. 18

<sup>455</sup> ebd.: S. 34 f.

Schreber bekleidete einen ziemlich bedeutenden Posten in der deutschen Verwaltung. Zwischen 1884 und 1885 erlitt er eine kurze Phase eines hypochondrischen Wahns. Als er aus der Anstalt von Dr. Flechsig entlassen wurde, galt er als völlig geheilt. Die acht Jahre zwischen seiner Entlassung und einem erneuten psychotischen Schub führte er ein normales Leben, das nur davon getrübt wurde, dass er kein Kind bekam. Am Ende dieser acht Jahre wurde er zum Senatspräsidenten beim Oberlandesgericht in Dresden<sup>456</sup> ernannt. Dies überfordert ihn zunächst, weil er mit seinen 51. Jahren recht jung und ungeübt für diesen bedeutenden Posten war. So tauchten erneut Beschwerden wie Schlaflosigkeit und Grübelsucht auf, die ihn ein zweites Mal die Klinik von Dr. Flechsig aufsuchen ließen. Als sich sein Zustand weiter verschlimmerte, wurde er in die Klinik von Doktor Pierson gebracht, in der er bis 1901 blieb. 1903 erschien das Buch von Schreber, das er während der letzten Monate seines Aufenthalts geschrieben hatte. Freud spricht Lacan zufolge während der Ferien mit Ferenczi über diesen Fall und schreibt dann im Dezember 1910 die „Abhandlung über die Autobiographie eines Falls von wahnhafter Paranoia“.<sup>457</sup>

Im Verlauf des Seminars rekapituliert Lacan die gängige Interpretation des Falls des Präsidenten Schreber:<sup>458</sup> Schrebers Paranoia werde von Analytikern nach dem Schema interpretiert, dass der unbewusste Trieb eine homosexuelle Strebung darstelle.<sup>459</sup> Die Aufmerksamkeit auf diese Tatsache zu lenken sei eine grundlegende Neuheit von Freud gewesen, die das Denken über die Pathogenese der Paranoia tiefgreifend verändert habe. Aber Lacan betont vor seiner Hörerschaft, dass man sich mit diesem Erklärungsmuster nicht zufrieden geben dürfte. Vielmehr müsse man sich fragen, was diese Homosexualität sei und an welcher Stelle sie in der *Ökonomie des Subjektes* einsetze. In Richtung dieser Frage gebe es aber nur die ungenauesten und sogar gegensätzlichen Vorstöße. So spreche man von der Abwehr der homosexuellen Strömung, aber diesem Begriff gebe man keine genaue Bestimmung. Die Abwehr weise eine konstante Ambiguität auf, da sie einerseits zur Erhaltung des Gleichgewichts von Schreber beitrage, andererseits die Krankheit hervorrufe. Diese Ambiguität zeige sich Lacan zufolge in Schrebers Wunsch nach Vaterschaft. Die erste Krise von Schreber sei durch die missglückte Kandidatur für den Reichstag ausgelöst worden, die zweite durch seine Benennung als Senatspräsident des Oberlandesgerichts von Dresden. In dieser Situation fühle er sich überfordert. Lacan fragt nun, wie diese beiden Aspekte zusammenpassen: „Mit anderen Worten, im ersten Fall läßt man die Tatsache in Funktion treten, daß Schreber seinen Ehrgeiz nicht hat befriedigen können, im anderen, daß dieser von au-

---

<sup>456</sup> Lacan gibt fälschlicherweise Leipzig als Ort an.

<sup>457</sup> Freud, Sigmund: Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch geschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides). In: Anna Freud (Hg) Gesammelte Werke. A. a. O.

<sup>458</sup> Lacan beginnt die Seminarsitzung, indem er auf zwei Aufsätze von Freud hinweist: „Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose“ (Freud, Sigmund: Der Realitätsverlust bei Neurosen und Psychosen. In: GW Bd. XIII. A.a.O. S. 361 ff.) und „Neurose und Psychose“ (Freud, Sigmund: Neurose und Psychose. In: GW Bd. XIII A.a.O. S. 385 ff.).

<sup>459</sup> ebd.: S. 38 ff.

ßen her erfüllt worden ist, auf eine Weise, die man fast als unverdient einstuft.“<sup>460</sup> So nehme man zur Kenntnis, dass Schreber kein Kind gehabt habe, aber auch, dass er zu einer väterlichen Stellung gelangt sei. Die autoritäre Stellung löse die Kastrationsangst mit dem homosexuellen Verlangen aus. Diese doppelte Beziehung zur Vaterschaft sei problematisch, da man nach Lacan den möglichen Gegenbeweis vernachlässige. „Man vernachlässigt wahrzunehmen, daß man der Furcht vor dem Kampf und dem vorzeitigen Erfolg den Wert eines gleichsinnigen Zeichens gibt, positiv in beiden Fällen.“<sup>461</sup> Der Begriff des Konflikts werde ins Spiel gebracht und gleichzeitig die Abwesenheit des Konflikts. An der Stelle des Konflikts erscheine nach Lacan eine leere Stelle, die die Intersubjektivität ins Spiel bringe.

Eine erste Kritik an einer simplifizierenden Interpretation der Analyse von Freud ist hier zu verorten, welche die linguistische Reformulierung, die Lacan im Laufe des Seminars entwickeln wird, notwendig macht. Die Kritik weist auf die Frage nach der Analyse des Wahns hin, wobei sich der paranoische Wahn einerseits im *Inhalt* – das wahnhaftes Weltgebäude – manifestiere, andererseits im „*psychotischen Sagen*“.<sup>462</sup> Dass Schreber selbst in den Mechanismus des Unbewussten eingedrungen sei, bedarf dabei besonderer Beachtung. Lacan zitiert Schreber, der sagt: „*Mir sind Einblicke vergönnt worden, die selten einem Sterblichen vergönnt sind.*“<sup>463</sup> Diese Aspekte entwickelt Lacan im Rahmen seiner Theorie der drei Register weiter. „Da wir das Subjekt Schreber nicht kennen, müssen wir es auf jeden Fall durch die Phänomenologie seiner Sprache erforschen. Rund um das Phänomen der Sprache also, die mehr oder weniger halluzinierten, parasitären, fremdartigen, intuitiven, verfolgenden Sprachphänomene, um die es sich im Fall von Schreber handelt, werden wir eine neue Dimension in der Phänomenologie der Psychose erhellen.“<sup>464</sup> Was unter dieser *neuen Dimension der Phänomenologie der Psychose* zu verstehen ist, werden wir im Folgenden untersuchen.

---

<sup>460</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch III. Die Psychosen. A.a.O.: S. 39

<sup>461</sup> ebd.: S. 40

<sup>462</sup> ebd.: S. 41

<sup>463</sup> ebd.: S. 41

<sup>464</sup> ebd.: S. 121-122

## **Die Topik der Psychose und des Subjekts**

### **Schema L**

Das Schema L, das Lacan im Seminar II eingeführt hat, nimmt auch im Seminar über die Psychosen einen breiten Raum ein.<sup>465</sup> Lacan erklärt das Schema wie folgt: „Unser Schema, ich erinnere Sie daran, stellt die Unterbrechung des vollen Sprechens zwischen dem Subjekt und dem Anderen dar, und seinen Umweg über die beiden Ich|moi, a und a', und ihre imaginäre Beziehung. Es wird da auf eine Triplizität beim Subjekt hingewiesen, die der Tatsache entspricht, daß es das Ich des Subjekts ist, das normalerweise zu einem anderen spricht, und zwar vom Subjekt, vom Subjekt S, in der dritten Person.“<sup>466</sup> Ausgehend von dieser Schematisierung benennt Lacan in knappen Sätzen die Entwicklung während der Analyse, die in der archaischen Zeit des Seminars entwickelt wurde und *das Ende der Analyse* benennbar mache. Zunächst spreche das Subjekt *mit sich* und nicht *zu ihnen*. Dann spreche es *zu ihnen*, aber nicht mehr *zu sich*. Wenn sich diese Wandlung vollzogen habe, sei das Ende der Analyse erreicht. Wollte man den Analytiker in diesem Schema verorten, würde er sich irgendwo im A aufhalten. Sollte der Analytiker hingegen in die *Koppelung des Widerstands* eintreten, dann spreche er von a' aus und er werde sich im Subjekt sehen. Der Analytiker solle dies vermeiden, auch wenn dies menschlich sei: „Es handelt sich für ihn darum, sich nicht mit dem Subjekt zu identifizieren, genug tot zu sein, um sich nicht in der imaginären Beziehung gefangen zu finden, innerhalb derer er immer gedrängt wird, einzugreifen, und die allmähliche Wanderung des Bildes des Subjekts nach S zu erlauben, und dem aufzudeckenden Ding, dem Ding, das keinen Namen hat, das seinen Namen nur finden kann, sofern der Schaltkreis direkt von S nach A zum Abschluß gelangen wird.“<sup>467</sup> Man kann das Vermeiden der imaginären Position des Analytikers in der Übertragung als erste und wichtigste Forderung von Lacan verstehen, die er im Verlauf der ersten beiden Seminare entwickelt hat.

Das Schema L, das zunächst den Verlauf der Psychoanalyse von Neurotikern schematisiert, macht sich Lacan zu eigen, um darin die Psychosen einzuzeichnen. Normalerweise sei das „Sich-mit-seinem-Ich-sprechen“<sup>468</sup> niemals völlig explizierbar. Beim psychotischen Subjekt hingegen zeige sich, dass das Subjekt sich „vollkommen identifiziert mit seinem Ich, mit dem es spricht.“<sup>469</sup> Die Ähnlichkeit der Aussprache zwischen S und Es\* hebt Lacan hervor. „Im Augenblick, wo sie im Realen erscheint, das heißt begleitet von jenem Realitätsgefühl, welches das Grundcharakteristikum des Elementarphänomens darstellt, spricht das Subjekt

---

<sup>465</sup> Vgl. ebd.: S. 21 ff.

<sup>466</sup> ebd.: S. 21

<sup>467</sup> ebd.: S. 192

<sup>468</sup> ebd.: S. 22

<sup>469</sup> ebd.: S. 22

buchstäblich mit seinem Ich, so wie wenn ein Dritter, sein Double, sprechen und sein Handeln kommentieren würde.“<sup>470</sup>

Lacan betont, dass sein Seminar zu der Verortung der Psychose in Bezug auf die drei Register RSI führen werde.<sup>471</sup> Das Schema L sei die Grundbedingung jeglichen Verhältnisses.<sup>472</sup>

Lacan charakterisiert die drei Eingänge wie folgt: „In der vertikalen Richtung gibt es das Register des Subjekts, des Sprechens und der Ordnung der Andersheit als solcher, des Anderen. Der Angelpunkt der Funktion des Sprechens ist die Subjektivität des Anderen, das heißt die Tatsache, daß der Andere wesentlich jener ist, der imstande ist, wie das Subjekt zu überzeugen.“<sup>473</sup> Das *grundlegende Sprechen*, dies habe die Analyse nach Lacan aufgedeckt, ereigne sich zwischen S und A. Zwischen diesen Polen gebe es den Nebenschluss des imaginären Schaltkreises, der das Passieren von S nach A hindere. Die Signifikanten a und a' bezeichnen die Spiegelbeziehung des Spiegelstadiums. „Das Subjekt, in der Körperlichkeit und Mannigfaltigkeit seines Organismus, in seiner natürlichen Zerstückelung, die in a' ist, bezieht sich auf jene imaginäre Einheit, welche das Ich ist, a, wo es sich kennt und verkennt, und die das ist, wovon es spricht – es weiß nicht zu wem, denn es weiß auch nicht, wer in ihm spricht.“<sup>474</sup> Das *Schema L* der analytischen Kommunikation bezieht Lacan auf die Sprachphänomene bei Schreber.<sup>475</sup>

## **RSI**

Die drei Register – das Symbolische, das Imaginäre und das Reale, kurz RSI –, die Lacan bereits in den zwei vorherigen Seminaren angesprochen, aber nirgends richtig ausgeführt hat, führt er zu Beginn des Seminars III ein.<sup>476</sup> Diese Theoriefigur stehe im Gegensatz zu einer Theorie der Psychogenese und sei daher als ein Strukturmoment zu verstehen. Das Symbolische definiert Lacan wie folgt: „Das Symbolische [ist] ..., was jenseits jeglichen Verstehens ist, worin sich jedes Verhalten einfügt, und das einen so offensichtlich verwirrenden Einfluß auf die menschlichen und zwischenmenschlichen Beziehungen ausübt.“<sup>477</sup> Dem gegenüber sei das Imaginäre die Gleise, „auf denen das tierische Verhalten seinen natürlichen Zielen zugeführt wird.“<sup>478</sup> Das Verhältnis zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen sei so zu denken, dass zwar das imaginäre Bild eine entscheidende Rolle für den Menschen spiele, aber diese Rolle vom Symbolischen ganz und gar neu *aufgenommen, umgeknetet*

---

<sup>470</sup> ebd.: S. 22

<sup>471</sup> Am Horizont deute sich die Frage nach der Objektbeziehung an.

<sup>472</sup> Vgl. ebd.: 78 ff.

<sup>473</sup> ebd.: S. 78

<sup>474</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch III. Die Psychosen. A.a.O.: S. 191 | S. 181. Das Schema L findet sich außerdem im gleichen Seminar S. 21. Zudem im Seminar II, S. 142 und S. 310. Sowie im Seminar IV, S. 10.

<sup>475</sup> Vgl. ebd. Sitzung: Die hysterische Frage.

<sup>476</sup> Vgl. Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch III. Die Psychosen. A.a.O.: S. 14.

<sup>477</sup> ebd.: S. 15

<sup>478</sup> ebd.: S. 15

und *wiederbelebt* werde.<sup>479</sup> Den Unterschied zwischen dem Imaginären, dem Realen und dem Symbolischen benennt Lacan anhand der Unterscheidung analog versus digital.<sup>480</sup> In der imaginären und realen Ordnung gebe es Schwellen, Spielräume und Kontinuität, wohingegen in der symbolischen Ordnung jedes Element in Opposition zu einem anderen stehe.<sup>481</sup> Lacan stellt einen ersten Bezug zwischen den drei Registern und seiner Theorie der Psychosen her: Ein Psychotiker habe ihm erzählt, dass für ihn alles zum Zeichen geworden sei. Die psychotische Zeichenverwendung problematisiert Lacan beispielhaft anhand der roten Farbe eines Autos.<sup>482</sup> Die wahnhaftige Intuition des Psychotikers besage, dass das rote Auto eine Bedeutung habe, auch wenn der Psychotiker häufig nicht imstande sei zu benennen, worin diese bestehe. Dieses Phänomen könne man aus verschiedenen theoretischen Perspektiven betrachten. Das rote Auto könne man aus dem Blickwinkel der Wahrnehmungsstörung betrachten, wobei Lacan diese ironisch kommentiert, indem er sagt, dass der Psychotiker vielleicht farbenblind sei. Nach der zweiten Auffassung entspreche das Rot dem Rot des Federkleids eines Rotkehlchens, das mit der Bewachung seines Reviers in Verbindung stehe: „Das Rot hat hier eine imaginäre Funktion, die, in der Ordnung der Beziehung des Verstehens eben, sich in der Tatsache ausdrückt, daß dieses Rot bewirkt, daß das Subjekt rot sieht, daß Rot ihm den ausdrücklichen und unmittelbaren Ausdruck von Feindschaft oder Wut in sich zu bergen scheint.“<sup>483</sup> Als dritte Auffassung benennt Lacan das Rot in der symbolischen Ordnung, wie sie im Kartenspiel auftritt und in der das Rot in Opposition zu Schwarz steht. Hier sei das Rot als Zeichen ein Teil einer organisierten Sprache. In Bezug auf das Beispiel des roten Autos deutet er auf die verschiedenen Tragweiten hin, die die Farbe Rot annehmen könne.<sup>484</sup> Man könne sie auf ihren perzeptiven, imaginären und symbolischen Wert hin betrachten. In der Sphäre des Sprechens erscheinen alle drei Register: das *Symbolische*, repräsentiert durch den Signifikanten, das *Imaginäre*, repräsentiert durch die Bedeutung, und das *Reale*, „das der in der Tat real gehaltene Diskurs in seiner diachronischen Dimensionen ist.“<sup>485</sup> Das Subjekt verfüge über das ganze signifikante Material und das auch, wenn es nicht die eigene Muttersprache sei. Lacan betont dann, dass es nicht das Gleiche sei, in der Bedeutung gefesselt oder gefangen zu sein oder sie zu kommunizieren und mit dem anderen in Übereinstimmung zu bringen.

Auch im normalen Verhalten können neutrale Züge einen Wert annehmen. Aber während einer gewissen Periode des Wahns sage das paranoische Subjekt, dass „da Bedeutung ist“.<sup>486</sup> Weil die Paranoia sich als ein Verstehen von etwas Unverständlichem präsentiert,

---

<sup>479</sup> Vgl. ebd.: S. 15

<sup>480</sup> Vgl. ebd.: S. 15

<sup>481</sup> ebd.: S. 16

<sup>482</sup> ebd.: S. 16

<sup>483</sup> ebd.: S. 16

<sup>484</sup> Vgl. ebd.: S. 29 ff.

<sup>485</sup> ebd.: S. 78

<sup>486</sup> ebd.: S. 30

bleibe sie so schwer zu fassen. „Wenn man diesbezüglich von vernünftiger Verrücktheit, von Erhaltung der Klarheit, der Ordnung und des Wollens hat sprechen können, so wegen dieses Gefühls, daß wir, so weit wir auch in das Phänomen vordringen, doch in der Domäne des Verstehbaren sind.“<sup>487</sup> Lacan betont die Illusion, die darin besteht, dass ein Verstehen der Sprache der Psychotiker unmittelbar möglich wäre, dass wir unmittelbar verstünden.<sup>488</sup> Dies anzunehmen sei ein Trugschluss, der sich in dem naiven Satz ausdrücke: „Das Subjekt hat das sagen wollen“.<sup>489</sup> Der Autor Charles Blondel habe in seinem Buch darauf hingewiesen, dass es zum Wesen der Psychopathologien gehöre, das Verstehen zu täuschen. Lacan benennt einen Punkt, in dem nach seiner Angabe sein Diskurs konvergiere. Dass das psychotische Subjekt bis zu einem gewissen Grad verstehbar sei, sei nicht das Entscheidende. Wichtig sei vielmehr, dass die *Dialektik* unzugänglich, träge, stagnierend sei. Das elementare Deuten sei zweifellos ein Bedeutungselement, aber dieses Element sei repetitiv. Ihm werde keine Antwort zuteil, die in den Dialog integriert werde. „Das Phänomen ist jeglicher dialektischen Komposition verschlossen.“<sup>490</sup> Die klinische Theorie habe sich vollständig verlaufen, da sie die dialektische Dimension verkannt habe. Lacan weist auf Kraepelin hin, der betont habe, dass es beim Psychotiker nirgends einen Defekt, eine Spalte oder eine Funktionsstörung gebe. Lacan entgegnet dem: „Man vergißt dabei, daß die Eigenart des menschlichen Verhaltens die dialektische Unruhe der Aktion, der Begehren und der Werte ist, die diese sich nicht nur alle Augenblicke, sondern unaufhörlich verwandeln läßt, sie sogar auf Grund einer Wendung des Dialoges in genau entgegengesetzte Werte übergehen lässt.“<sup>491</sup>

### ***Die Dynamik der Psychose***

Während in den ersten Sitzungen des Seminars eher allgemeine Strukturmodelle und topische Darstellungen der Psyche vorgestellt wurden, steht im Verlauf des Seminars die Beschreibung der Dynamik des Falls Schreber im Mittelpunkt.

### ***Unbewusstes an der Oberfläche***

Zur Unterscheidung des psychotischen vom neurotischen Mechanismus bezieht sich Lacan auf den Kommentar von Hyppolite zum Text „Die Verneinung“ von Freud, der in Lacans erstem Seminar vorgetragen wurde.<sup>492</sup> Dass man hinter dem Vorgang der Symbolisierung eine *ursprüngliche Bejahung* annehmen müsse, die als Zulassung im Sinne des Symbolischen erfasst werden könne, sei durch den Kommentar deutlich geworden.<sup>493</sup> Diese ursprüngliche Bejahung könne aber auch fehlen. Der Text „Die Verneinung“ habe Überschneidungen mit

---

<sup>487</sup> ebd.: S. 30

<sup>488</sup> Vgl. ebd.: S. 30 ff.

<sup>489</sup> ebd.: S. 30

<sup>490</sup> ebd.: S. 31

<sup>491</sup> ebd.: S. 32

<sup>492</sup> Freud, Sigmund: Die Verneinung. A.a.O.

<sup>493</sup> ebd.: S. 19

einem anderen Text von Freud<sup>494</sup>, in dem ihm der Ausdruck *Verwerfung*\* angemessener als die *Verneinung*\* erscheine, wobei die Verneinung später hergestellt werde: „Es kann vorkommen, daß ein Subjekt etwas, das es sehr wohl erfahren hat, dennoch den Zugang zu seiner symbolischen Welt verweigert, und was hier nichts anderes ist als die Kastrationsdrohung.“<sup>495</sup> Die Verwerfung scheint ursprünglicher zu sein als die Verneinung, da die ursprüngliche Bejahung der symbolischen Ordnung verworfen wurde. Diese Bejahung ist die Voraussetzung, auf der die *Verneinung* und die *Verneinung der Verneinung* aufbaut, wobei sich aus diesem Prozess die symbolische Ordnung als komplexes, differenzielles Sprachsystem aufbaut. Lacan sagt, dass nach Freud das psychotische Subjekt nichts von der Kastration wissen wolle, *im Sinne des Verdrängten*.<sup>496</sup> Was der Verdrängung unterliege, kehre wieder, wobei die Verdrängung und die Wiederkehr des Verdrängten sich wie Vorder- und Rückseite derselben Sache verhielten. „Was hingegen der *Verwerfung*\* unterliegt, hat ein ganz anderes Schicksal.“<sup>497</sup> Die Unterscheidung zwischen Neurose und Psychose, die das ganze Seminar von Lacan durchzieht, kann anhand der Worte *Verdrängung* und *Verwerfung* markiert werden. Wodurch sich dieses *andere Schicksal* zeigt, arbeitet Lacan im Laufe des Seminars heraus. Dass in der Psychose das *Unbewusste an der Oberfläche liege* und dass es bewusst sei, sei eine klassische Formulierung von Freud.<sup>498</sup> Den Psychotiker nennt Lacan einen „Märtyrer des Unbewußten“<sup>499</sup>, da es sich bei seinem Unbewussten um ein offenes Zeugnis handele. Weil das Unbewusste an der Oberfläche liege, habe es nach Lacan keinen Effekt, wenn es *artikulierte* werde. Insofern sei es nicht ganz einfach, dieses als Unbewusstes\* zu benennen, das von einem negativen Zug her bestimmt sei, ein Nicht-Bewusstes. Aber dass es *artikulierte* werde, bedeute noch nicht, dass es auch *anerkannt* sei. In Kurzform formuliert Lacan: *Der Psychotiker kenne die Sprache nicht, die er spricht*.<sup>500</sup> Lacan fragt seine Hörerschaft, ob diese Metapher befriedige. Anstatt zu sagen, dass das *Unbewusste an der Oberfläche liege*, solle man sich fragen, *wieso es im Realen zurückkehre*.<sup>501</sup> Zur Beantwortung seiner Frage zieht Lacan erneut den Unterschied zwischen dem Neurotiker und dem Psychotiker heran: „Auch der Neurotiker ist ein Zeuge der Existenz des Unbewußten, er liefert ein verdecktes Zeugnis, das man entziffern muß. Der Psychotiker, in dem Sinn, wo er in erster Annäherung offener Zeuge ist, scheint fixiert, immobilisiert in einer Stellung, die ihn außerstande setzt, authentisch den Sinn dessen wiederherzustellen, wovon er Zeugnis ablegt, und es im Diskurs der anderen zu teilen.“<sup>502</sup>

<sup>494</sup> Welcher Text gemeint ist, bleibt im Seminar von Lacan offen. Vermutlich der Wolfsmann.

<sup>495</sup> ebd.: S. 19

<sup>496</sup> Freud, Sigmund: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. GW. Bd. XII. A.a.O.: S. 117

<sup>497</sup> ebd.: S. 20

<sup>498</sup> Vgl. ebd.: S. 18

<sup>499</sup> ebd.: S. 157

<sup>500</sup> Vgl. ebd.: S. 19

<sup>501</sup> Vgl. ebd.: S. 19

<sup>502</sup> ebd.: S. 157

### **Imaginäre Auflösung**

Lacan betont in der Sitzung vom 18. Januar 1956, dass die Hörer seines Seminars aufgrund seiner Rekonstruktion des Falls Dora nun empfänglicher seien müssten, die „imaginäre Überflutung der Subjektivität“<sup>503</sup> in Schrebers Beschreibung zu bemerken. Das imaginäre Register sei bei Schreber dominant. „Es gibt da eine ganz verblüffende Dominante des Spiegelverhältnisses, eine erstaunliche Auflösung des anderen als Identität.“<sup>504</sup> Diese Auflösung des kleinen anderen zeige sich darin, dass Schreber die Figuren, von denen er spricht, in zwei Gruppen aufteile: seine Wärter und Pfleger und die flüchtig hingemachten Männer. Zudem gebe es noch die Seelen, die nicht mehr seien als Tote. Das Subjekt Schreber ist nach Lacan selbst bloß nur ein Zwischenexemplar seiner eigenen Identität, da es zum Zeitpunkt der Offenbarung bereits tot sei. An diesen toten Kollegen erinnere er sich als jemanden, der begabter war als er. „Er ist ein anderer“<sup>505</sup> – wie Lacan im Seminar schreibt. Aber trotzdem sei er der *Gleiche*, der sich an den anderen erinnere. „Diese Fragmentierung der Identität drückt der ganzen Beziehung Schrebers mit seinen Nächsten auf der imaginären Ebene ihren Stempel auf.“<sup>506</sup> Auffällig ist, dass die Spaltung der Person in einen *anderen* und die *Gleichheit* der Person, die dieses sagt, gleichzeitig existieren. Entscheidend ist nicht nur die Spaltung der Identitäten, sondern das zeitgleiche „Ineinanderschieben dieser Bilder“<sup>507</sup>, die nach dem imaginären Modus der Ähnlichkeit ineinander fließen. Dass es möglich sei, den gesunden Teil des Ichs vom wahnhaften zu unterscheiden, verneint Lacan aufgrund dieses Zusammenhangs. Es sei die *erste psychiatrische Tatsache*, dass der Wahn die gesamte Persönlichkeit umfasse, „daß keinerlei Stützen auf den gesunden Teil des Ichs uns erlauben würden, dem offenkundig verrückten Teil des Ichs auch nur einen Millimeter abzugewinnen?“<sup>508</sup> Vor der Entstehung der Psychoanalyse, unter welchen Begriffen diese Theorie auch stehe – Affektivität, Einbildungskraft, Koenästhesie –, habe alle eine Unterscheidung zwischen einem gesunden und einem kranken Teil der Psyche getroffen. Bei der Psychoanalyse sei das anders: „Die Psychoanalyse dagegen verschafft dem Wahn des Psychotikers eine eigenartige Sanktion, weil sie ihn auf der gleichen Ebene legitimiert, auf der die analytische Erfahrung für gewöhnlich operiert, und weil sie in seinem Diskurs wieder findet, was sie sonst als Diskurs des Unbewußten entdeckt.“<sup>509</sup> Letztlich lässt sich darin auch eine Kritik an der Theorie der Schizophrenie von Bleuler sehen, der den Pol der Spaltung betont, aber nicht bemerkt, dass der Wahn die gesamte Persönlichkeit umfasst.<sup>510</sup>

---

<sup>503</sup> ebd.: S. 117

<sup>504</sup> ebd.: S. 117

<sup>505</sup> ebd.: S. 117

<sup>506</sup> ebd.: S. 117

<sup>507</sup> ebd.: S. 118

<sup>508</sup> ebd.: S. 157

<sup>509</sup> ebd.: S. 157

<sup>510</sup> Vgl. Bleuler, Eugen: Lebrbuch der Psychiatrie. Fünfzehnte Auflage, neubearbeitet von Manfred Bleuler. Springer-Verlag. Berlin, Heidelberg, New York. 1983, S. 408. „Das grundlegende Kennzeichen, das freilich nicht in

### ***Der psychotische Mechanismus***

Die Methode, mit der Lacan den Fall Schreber untersucht, wird von ihm mehrfach problematisiert.<sup>511</sup> Schreber drücke sich in einem „gewöhnlichen Diskurs“ aus, um zu erklären, was ihm geschehen sei. Das Verbale sei in diesem Zeugnis der realen Verwandlung dominant, da es ein geschriebenes Zeugnis sei. In der Analyse der neurotischen Symptome habe man die Wichtigkeit des Sprechens erkannt. Hierin müsse auch die Analyse des Territoriums der Psychose fortschreiten. Dabei müsse aber bedacht werden, dass die Ätiologie zwischen Neurose und Psychose nicht die gleiche sei. Die Psychose sei weit davon entfernt, eine *einfache Sprachtatsache* wie die Neurose zu sein. Ausgehend von der Lektüre Freuds, der eine interne Analyse der Strukturierung von Schrebers Welt geliefert habe, werde Lacan vom Diskurs des Subjekts ausgehen, um dem „konstituierenden Mechanismus der Psychose“<sup>512</sup> näher zu kommen. Hierzu bezieht Lacan sich auf den psychoanalytischen Autor *Katan*, der über den Fall Schreber gearbeitet hat. Dieser erkläre den Ursprung der Psychose von Schreber aus dem Kampf gegen die bedrohliche Masturbation, die durch die erotische Besetzung der Figur hervorgerufen werde und den Kern seines Verfolgungssystems bilde. Nach einer kurzen Phase der *Subversion der Realität* und der *Weltdämmerung* komme es zu einer Rekonstruktion einer neuen, irrationalen Welt, in der er der bedrohlichen Masturbation nicht nachzugeben hätte. Diese Interpretation kritisiert Lacan, weil sie nach dem Modell der Neurose interpretiert werde.

Lacan geht stattdessen auf die *prä-psychotische Phase* von Schreber ein und entwickelt daran seine eigene Theorie. An deren Anfang habe Schreber das Phantasma gehabt, „daß es doch eigentlich recht schön sein müsse, ein Weib zu sein, das dem Beischlaf unterliegt.“<sup>513</sup> Schreber weise diesen Gedanken mit Empörung zurück. Lacan hebt das *Imaginative* dieses Phantasmas hervor. Er unterstreicht, dass diese Zurückweisung den Charakter des Vorbewussten habe, dem Freud in der Traumdeutung eine besondere Bedeutung beimesse: „Man hat sehr wohl das Gefühl, daß das vom Ich ausgeht. Der durch dieses es *müßte schön sein* ... gesetzte Akzent hat den Charakter eines verlockenden Gedankens, den das *ego* keineswegs verkennt.“<sup>514</sup> Lacan lenkt die Aufmerksamkeit seiner Hörer auf den Mechanismus, der von der Verneinung unterschieden sei und der da notwendig werde, wo etwas symbolisiert worden sei oder es gleichzeitig nicht sei. Wie er diesen Mechanismus genau bezeichnet, lässt er zunächst offen. Er fragt nach der Beziehung zwischen dem nicht konflikthaften Gedanken des Ichs, *daß es schön sein müsse, ein Weib zu sein*, und dem

---

jedem Stadium nachzuweisen ist, liegt darin, daß *das Gesunde beim Schizophrenen erhalten bleibt.*“ A.a.O.: S. 408.

<sup>511</sup> Vgl. Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch III. Die Psychosen. A.a.O.: S. 75 ff.

<sup>512</sup> ebd.: S. 75.

<sup>513</sup> ebd.: S. 76.

<sup>514</sup> ebd.: S. 76.

Wahn, „daß der Mann das dauernde Weib Gottes sein muß“<sup>515</sup>. Es sei angebracht, diese beiden Terme nebeneinanderzustellen. Aber man dürfe dabei die verschiedenen Etappen von Schrebers Krisen nicht übersehen. „Die Frage stellt sich, zu wissen, ob wir uns vor einem eigentlich psychotischen Mechanismus finden, der imaginär wäre und der sich von der ersten Ahnung einer Identifizierung und einer Fesselung im weiblichen Bild bis zur Entfaltung eines Weltsystems erstreckte, wo das Subjekt vollständig in seiner Imagination weiblicher Identifizierungen absorbiert ist.“<sup>516</sup> In der nächsten Sitzung nimmt er diese Frage wieder auf. Der Auffassung von Schreber gemäß sei er der „weibliche Partner Gottes“. Diese Tatsache regle alles und ihr komme die Vermittlerrolle zwischen der im Inneren bedrohten Existenz der Menschheit und der göttlichen Macht zu: „Alles ist geregelt in der *Versöhnung*“, die ihn als das Weib Gottes situiert.“<sup>517</sup>

### **Realität und Gewissheit**

Dass bei den Neurosen und den Psychosen die Bezüge des Subjekts zur *Realität* nicht die gleichen seien, unterstreicht Lacan im Verweis auf Freud.<sup>518</sup> Die Psychosen zeichnen sich durch ein „perverses Verhältnis zur Realität“<sup>519</sup> aus. Lacan fragt, um welche *Realität* es sich handle. Er beantwortet dies, indem er unterstreicht, dass bereits Freud betont habe, dass bei der Neurose ein Teil der „*psychischen Realität*“<sup>520</sup> geopfert werde. Realität sei nicht homonym mit *äußerer Realität*: „Im Augenblick, wo es seine Neurose auslöst, elidiert, skotomiert, wie man seither gesagt hat, das Subjekt einen Teil seiner psychischen Realität, oder, in einer anderen Sprache, seines id. Dieser Teil wird vergessen, verschafft sich aber weiterhin Gehör. Wie? Auf eine Weise, auf die meine ganze Lehre den Akzent setzt – auf symbolische Weise.“<sup>521</sup> Der zentrale Prozess der Verdrängung in der Neurose ist hiermit benannt, den Lacan benutzt, um die Prozesse in der Psychose von denen der Neurose zu unterscheiden.<sup>522</sup> In der Neurose werde ein Teil der Realität elidiert, der dann wieder auftauche, und zwar im Symbolischen als geheimer Sinn. Zwar werde von Freud der Begriff des Symbolischen nicht präzise benutzt, trotzdem bezeuge sein Diskurs die „Notwendigkeit einer vollen Artikulation der symbolischen Ordnung.“<sup>523</sup> Bei der Psychose verhalte es sich anders, da hier in der äußeren Realität ein Loch, Bruch, Riss oder Klaffen gegeben sei, die dann imaginär aufgefüllt werde. Seine Überlegungen fasst Lacan wie folgt zusammen: „Bei der Neurose gibt es in der zweiten Zeit, und insofern die Realität symbolisch nicht völlig in der Außenwelt

---

<sup>515</sup> ebd.: S. 77

<sup>516</sup> ebd.: S. 77

<sup>517</sup> ebd.: S. 93

<sup>518</sup> Vgl. ebd.: S. 69 ff.

<sup>519</sup> ebd.: S. 55

<sup>520</sup> ebd.: S. 55

<sup>521</sup> ebd.: S. 56

<sup>522</sup> Vgl. ebd.: S. 56.

<sup>523</sup> ebd.: S. 56

reartikuliert wird, beim Subjekt partielle Flucht aus der Realität, Unfähigkeit, diesem Teil der Realität, die insgeheim aufrechterhalten wird, die Stirn zu bieten. In der Psychose dagegen ist es sehr wohl die Realität selbst, in die zunächst ein Loch gemacht wird, welches dann die phantasmatische Welt ausfüllen wird.<sup>524</sup> Dieses Problem der *Gewissheit* in der Psychose bezieht Lacan dann auf die Halluzination.

### **Halluzination**

Die Beziehung vom Subjekt zur Realität thematisiert Lacan anhand des Phänomens der Halluzination bei der Paranoia.<sup>525</sup> Für das Verständnis der Halluzination sei es nicht sinnvoll, von der Frage ausgehen, wieso jemand an die Realität der Halluzination glaubt. Um seine Interpretation zu belegen, nennt Lacan ein Beispiel aus der „Phänomenologie der Wahrnehmung“ vom Merleau-Ponty, dass es leicht sei, vom paranoischen Subjekt zu hören, dass nur es eine Stimme gehört habe: „Da die Halluzination kein sinnlicher Inhalt ist, bleibt nur übrig, sie als Urteil, als Interpretation oder als Annahme zu betrachten. Doch wenn die Kranken nicht im gleichen Sinne an ihre Halluzination glauben wie an Wahrnehmungsgegenstände, ist eine intellektualistische Interpretation der Halluzination nicht weniger unmöglich.“<sup>526</sup> Lacan fasst seine Überlegungen zur Halluzination im folgendem fiktiven Satz des befragten Subjekts zusammen: „– Ja, einverstanden, ich habe es nämlich ganz alleine gehört.“<sup>527</sup> Vermutlich versucht er damit zu zeigen, dass der entscheidende Ausdruck bei der Psychose nicht die *Realität*, sondern die *Gewissheit* sei. Die *Gewissheit* sei bei den Psychotikern radikal und gehöre nicht der Ordnung der Realität an. Das Phänomen der *Halluzination* habe seinen Ursprung in dem, was Lacan provisorisch „die Geschichte des Subjekts im Symbolischen nennen werden.“<sup>528</sup> Der wesentliche Unterschied zu einer symbolischen Interpretation sei, dass das neurotisch Verdrängte nicht auf derselben Geschichtsebene liege wie dasjenige der Psychose.<sup>529</sup> Von daher entfaltet Lacan die Bedeutung der *Elementarphänomene* für den wahnhaften Glauben.<sup>530</sup> Das Ausgangsphänomen für die Umgestaltung der Welt, die bei Schreber den Wahn konstituiere, sei der *Seelenmord*\*. Zwar sei das dritte Kapitel der „Denkwürdigkeiten“, in dem dieser einführt werde, gekürzt, aber trotzdem sei das Wesentliche daran herauszuarbeiten. Schreber halte den Seelenmord für *gewiss* und trotzdem behalte er einen merkwürdigen Charakter: „Die Seele unterscheiden zu können von all dem, was mit ihr verbunden ist, ist außerdem nicht jedermann gegeben, wohl aber diesem Wahnsinnigen, mit einem Charakter von Gewißheit, der seiner Aussage ein wesentliches Relief ver-

---

<sup>524</sup> ebd.: S. 56

<sup>525</sup> ebd.: S. 88 ff.

<sup>526</sup> Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1966, Photo-mechanischer Nachdruck. 1974, S. 386.

<sup>527</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch III. Die Psychosen. A.a.O.: S. 91

<sup>528</sup> ebd.: S. 21

<sup>529</sup> Vgl. ebd.: S. 21

<sup>530</sup> Vgl. ebd.: S. 91 ff.

leiht.<sup>531</sup> In der Analyse der Psychose sollte man sich nach Lacan nicht durch die Benutzung einiger psychoanalytischer Schlüsselworte von der Analyse des Verhältnisses von Realität und Gewissheit abbringen lassen. Das Verhältnis von Realität und Gewissheit wird von Lacan auf das Phänomen der Eifersucht bezogen.<sup>532</sup> Das normale Subjekt verweigere auf alternatürlichste Weise die Gewissheit. Trotzdem gebe es einen entscheidenden Unterschied zwischen dem normalen Subjekt und dem Psychotischen: „Sie steht hinreichend in Kontrast zu der Tatsache, daß der Wahnsinnige auf jegliche reale Referenz verzichtet.“<sup>533</sup>

Diese Konzeption der Realität hat auch Auswirkungen auf den psychoanalytischen Begriff der *Projektion*.<sup>534</sup> Auch wenn Freud in seiner Arbeit über den Fall Schreber dies nicht expliziert thematisiere, so werde doch deutlich, dass er nicht in unvorsichtiger Weise den Begriff der Projektion in der *Beziehung zwischen Ich und Ich* oder *vom Ich zum anderen* ins Spiel bringe. Es stehe in diesem Text schwarz auf weiß, dass man nicht diesen Begriff nutzen solle, um die Wahnzustände und deren Genese zu klären.

Nach Lacan bemerke Freud, dass es zu einer Modifikation in der imaginären Struktur der Welt komme und dass diese mit einer Modifikation in der symbolischen Struktur interferiere. Wenn Freud den Wahn aus der narzisstischen Regression der Libido heraus erkläre, dann solle das besagen, dass „das Begehren, das im Wahn anzuerkennen ist, auf einer ganz anderen Ebene situiert ist als das Begehren, das sich in der Neurose zur Anerkennung zu bringen hat.“<sup>535</sup> Nun stellt sich Lacan die Frage, wieso man Mühe haben solle, die Beziehung zwischen Subjekt und Realität wiederherzustellen, sei doch die Beziehung im Wahn lesbar, wenn auch in verstellter Form: „Der Wahn ist in der Tat lesbar, aber er ist auch transkribiert in ein anderes Register. Bei der Neurose bleibt man in der symbolischen Ordnung, mit dieser Duplizität des Signifikats und des Signifikanten, die dasjenige ist, was Freud übersetzt als neurotischen Kompromiss. Der Wahn spielt sich in einem ganz anderen Register ab. Er ist lesbar, aber ohne Aussage.“<sup>536</sup> Abschließend betont Lacan noch mal sein entscheidendes Argument: „Ich sage massive Dinge. Im Fall der Neurose erscheint das Verdrängte *in loco*, dort, wo es verdrängt worden ist, das heißt inmitten der Symbole, insofern der Mensch sich in sie integriert und an ihnen als Agent und Akteur teilnimmt. Er erscheint wieder *in loco* unter einer Maske. Das Verdrängte in der Psychose, wenn wir Freud zu lesen wissen, erscheint wieder an einem anderen Ort, *in altero*, im Imaginären und dort tatsächlich ohne Maske.“<sup>537</sup>

---

<sup>531</sup> ebd.: S. 92

<sup>532</sup> Vgl. ebd.: S. 92 ff.

<sup>533</sup> ebd.: S. 92

<sup>534</sup> Vgl. ebd.: S. 92 ff.

<sup>535</sup> ebd.: S. 126

<sup>536</sup> ebd.: S. 126

<sup>537</sup> ebd.: S. 126

### **Die Psychose und der Signifikant**

In der Mitte des Seminars über die Psychosen benennt Lacan den Punkt, den er in seiner Analyse des schreiberschen Wahntextes erreicht hat.<sup>538</sup> Dieser bestehe darin, die Wichtigkeit der *Sprachphänomene in der Ökonomie der Psychose* herausgearbeitet zu haben, weswegen man von den „freudschen Strukturen der Psychosen“ sprechen könne. Dennoch kündigt Lacan an, dass er noch einmal von vorne anfangen müsse.<sup>539</sup> Apodiktisch formuliert er, das Minimum zu sagen: „da wir nun einmal Signifikant und Signifikat unterschieden haben, müssen wir die Möglichkeit zulassen, daß die Psychose nicht nur von dem abhängig ist, was auf der Ebene der Bedeutung zutagetritt, ihres Wucherns, ihres Labyrinths, wo das Subjekt bei einer Fixierung in die Irre gegangen, sogar hängengeblieben wäre, sondern daß sie wesentlich mit etwas zusammenhängt, das sich auf der Ebene der Beziehung des Subjekts zum Signifikanten ansiedelt.“<sup>540</sup> Von diesem Punkt aus entwickelt er seine Theorie der Psychose weiter, indem er den *Signifikanten* in den Mittelpunkt seiner Analyse stellt. Im Folgenden werde ich versuchen, die lacansche Weitung der Theorie der Psychose unter der Herrschaft des Signifikanten nachzuvollziehen.

### **Saussure**

In den sich anschließenden Seminarsitzungen geht Lacan auf die Bedeutung der linguistischen Theorie für das Verständnis des Unbewussten ein.<sup>541</sup> Die Linguistik unterscheide zwischen Signifikant und Signifikat. Der Signifikant sei das *Material der Sprache*. Das Signifikat hingegen dürfe nicht mit dem Objekt gleichgesetzt werden. Vielmehr sei es etwas gänzlich anderes: *die Bedeutung|signification*. Die Bedeutung sei vom Signifikanten und vom Ding zu unterscheiden: „Das ist das, was wir unsererseits provisorisch die gefühlsmäßige Masse des Stroms des Diskurses nennen werden, konfuse Masse, in der Einheiten in Erscheinung treten, Inseln, ein Bild, ein Objekt, ein Gefühl, ein Schrei, ein Ruf. Das ist ein Kontinuum, während darunter der Signifikant da ist als reine Kette des Diskurses, Aufeinanderfolge von Worten, wo nichts isolierbar ist.“<sup>542</sup>

Das System der Sprache|*système du langage* enthalte keinen Zeigefinger, der direkt auf einen Punkt in der Realität gerichtet sei. Vielmehr verdecke die Sprache die Realität: „... es ist die ganze Realität, die von der Gesamtheit des Netzes der Sprache bedeckt wird.“<sup>543</sup> Das Unbewusste sei vom Grunde auf durch die Sprache strukturiert, gerastert, gekettet oder ge-

---

<sup>538</sup> Vgl. ebd.: S. 191

<sup>539</sup> Vgl. ebd.: S. 232 ff.

<sup>540</sup> ebd.: S. 236.

<sup>541</sup> ebd.: S. 41 ff.

<sup>542</sup> ebd.: S. 308.

<sup>543</sup> ebd.: S. 42

webt. Der Signifikant spiele hierbei eine wichtigere Rolle als das Signifikat, da die Sprache sich durch das System der Signifikanten auszeichne. Lacan unterscheidet im Anschluss an Saussure die synchronische von der diachronischen Gesamtheit.<sup>544</sup> Wenn das Subjekt spreche, habe es die Gesamtheit der Sprache zur Verfügung. Die synchronische Gesamtheit gliedere sich als Simultansystem von strukturierten Gegensatzgruppen. Der diachronisch organisierte Diskurs spiele sich in der Zeit ab und habe auf den ersten Blick eine Richtung, die linear zu bestimmen sei. Dies sei in seinem berühmten Schema aus der Linguistikvorlesung von Saussure festgehalten, welches das Fließen der Bedeutungen und das Fließen des Diskurses darstelle. Auf der oberen Ebene sei der Gedanke angesiedelt, der in den Ausdrücken von Lacan als das Signifikat benannt werden könne. Dieses Schema zeige, dass das Zerlegen eines Satzes in verschiedene Elemente, die die Worte seien, eine gewisse Willkürlichkeit behalte. Allerdings sei dieses Schema anfechtbar: „Man sieht tatsächlich gut, daß in der diachronischen Richtung mit der Zeit sich ein Gleiten herstellt, und daß alle Augenblicke das in Entwicklung begriffene System der menschlichen Bedeutung sich verschiebt und den Inhalt der Signifikanten, die verschiedene Gebrauchsformen annehmen, modifiziert.“<sup>545</sup> Die entscheidende Erweiterung dieses Konzeptes von Lacan besteht darin, dass das Verhältnis von Signifikant und Signifikat keineswegs eineindeutig sei, wie man in der Mengenlehre sage: „Unter den gleichen Signifikanten kommt es im Laufe der Zeit zu solchen Bedeutungsverschiebungen, die beweisen, daß man keine eineindeutige Entsprechung zwischen beiden Systemen festsetzen kann.“<sup>546</sup> Daher gebe es ein Gleiten der Bedeutung unter den Signifikanten. „Aber es ist nicht ganz richtig, daß das eine einfache Linie ist, es ist wahrscheinlich eher eine Gesamtheit mehrerer Linien, ein Liniensystem. Und in diesem Diachronismus läßt sich der Diskurs nieder.“<sup>547</sup> Ein Satz insgesamt zeige den Sinn und die Grenzen dieser Methode: „Der Satz existiert nur vollendet und sein Sinn kommt ihm nachträglich.“<sup>548</sup> Mit dieser Formulierung wird etwas benannt ist, was man gefühlsmäßig durchaus kennt: „Das Verhältnis des Signifikats und des Signifikanten erscheint immer flüchtig, immer bereit, sich aufzulösen.“<sup>549</sup>

---

<sup>544</sup> ebd.: S. 67

<sup>545</sup> ebd.: S. 142

<sup>546</sup> ebd.: S. 143

<sup>547</sup> ebd.: S. 67

<sup>548</sup> ebd.: S. 310

<sup>549</sup> ebd.: S. 309

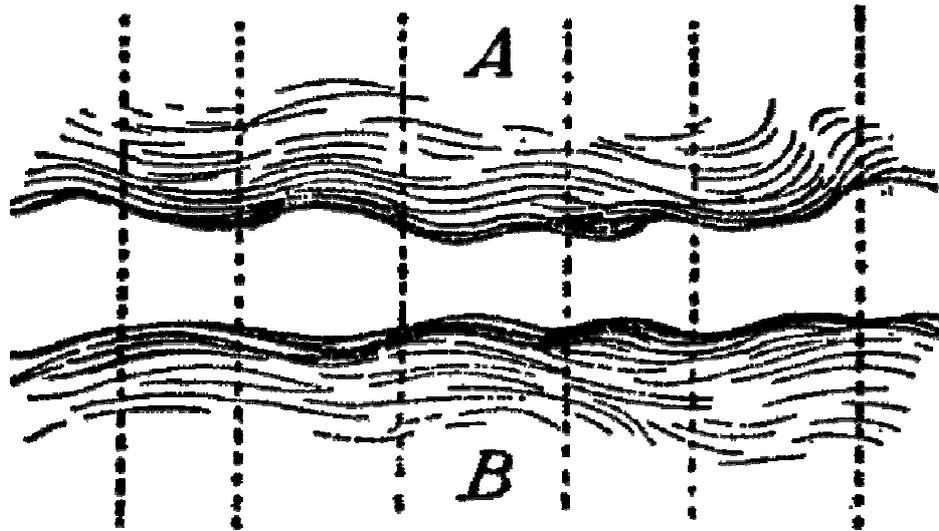


Diagramm: de Saussure, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. A.a.O.: S. 113

Nachdem Lacan sich mit dem Sprechen|*parole* beschäftigt hat, konzentriert er sich auf die Sprache|*langage*, auf die die dreifache Aufteilung des Symbolischen, des Imaginären und des Realen anzuwenden sei.<sup>550</sup> „Die Register des Symbolischen und des Imaginären finden sich wieder in den beiden anderen Ausdrücken, mit denen er die Struktur der Sprache artikuliert, das heißt das Signifikat und der Signifikant.“<sup>551</sup> Das signifikante Material sei in den Büchern zu fassen. Neben dem signifikanten Material gebe es die Bedeutung, „welche immer auf die Bedeutung verweist.“<sup>552</sup> „Freilich, der Signifikant kann sich darin verfangen von dem Augenblick an, wo Sie ihm eine Bedeutung geben, Sie einen anderen Signifikanten als Signifikanten schaffen, etwas in dieser Bedeutungsfunktion. Deshalb kann man von einer Sprache sprechen. Aber die Aufteilung Signifikant-Signifikat wird sich immer reproduzieren. Daß die Bedeutung ihrem Wesen nach imaginär ist, daran ist nicht zu zweifeln.“ Abschließend sagt Lacan: „Wir sind da, in der Ordnung der Signifikanten, und ich hoffe, daß ich Sie habe spüren lassen, was das ist, die Kontinuität des Signifikanten. Eine signifikante Einheit hat eine gewisse durchlaufene Schleife zur Voraussetzung, die deren verschiedene Elemente situ-iert.“<sup>553</sup>

Auf diesen Überlegungen aufbauend kommt Lacan zu einer Bestimmung, die sein Signifikantenkonzept mit seiner Theorie der Psychose verbindet. Im wahnsinnigen Sprechen sei der Signifikant dadurch charakterisiert, dass „gewisse seiner Elemente isolieren, an Gewicht zunehmen, einen Wert, eine besondere Trägheit annehmen, sich mit Bedeutung aufladen, mit einer Bedeutung ganz einfach.“<sup>554</sup> Ein Beispiel für einen solchen Signifikanten ist für La-

<sup>550</sup> Vgl. ebd.: S. 66.

<sup>551</sup> ebd.: S. 66

<sup>552</sup> ebd.: S. 66

<sup>553</sup> ebd.: S. 310

<sup>554</sup> ebd.: S. 67

can der *Nervenanhang*\*.<sup>555</sup> Nach Lacans Interpretation des Falls Schreber unterscheide dieser genau zwischen den Worten, die auf dem Wege des Nervenanhangs wiederholt wurden, auch wenn er diese nicht immer genau verstehe. Ein weiteres solches Wort sei *Seelenmord*\*. Worin bestehe nun die psychotische Dimension von Schrebers Text, fragt Lacan sich und seine Zuhörer. Er sei bemerkenswert gut geschrieben und habe zudem die Kohärenz manchen philosophischen Systems. Der Unterschied ließ sich darin ausmachen, dass dieses Buch auf Worte hinweise, „die für das Subjekt dieses besondere Gewicht angenommen haben.“<sup>556</sup> Zwei Dimensionen der Sprache des Wahns seien dabei zu unterscheiden.<sup>557</sup> Auf der Ebene der Bedeutung sei es eine besondere Form der Bedeutung. Zunächst müsse man hier in Rechnung stellen, dass eine Bedeutung immer auf andere Bedeutungen verweise. Die *Schlüsselworte* von Schreber erschöpften sich aber nicht im Verweis auf Bedeutungen. „Die Bedeutung dieser Worte, die Ihnen auffallen, hat zur Eigenschaft, wesentlich zu verweisen auf die Bedeutung, als solche.“<sup>558</sup> Schreber selbst weist darauf hin, dass diese Worte „Gewicht“ hätten. Auf der Ebene der Signifikanten in ihrer Materialität sei es der *Neologismus*. Wiederum werden hier zwei Typen von Sprachphänomenen des Neologismus unterschieden: die *Intuition* und die *Formel*.<sup>559</sup> Die wahnhaftige Intuition sei ein volles Phänomen, welche das Subjekt erfülle, etwas Überschwängliches habe. Dies sei der Fall, wenn Schreber von der Grundsprache spricht. Diese Grundsprache sei des Rätsels Lösung – der Kern der psychotischen Situation. Demgegenüber stehe die Formel in ihrer stereotypen Hartnäckigkeit. Lacan benennt sie im Gegensatz zum Wort als das *Ritornell*. Diese beiden Dimensionen (Intuition und Formel) entsprechen dem *vollsten* und dem *leersten Sprechen*. Dass auch die Kranken die gleiche Sprache sprechen wie wir, hebt Lacan mehrfach hervor. Aber man könne das wahnhaftige Sprechen doch vom „normalen“ unterscheiden: „Die Ökonomie des Diskurses also, das Verhältnis der Bedeutung zur Bedeutung, das Verhältnis ihres Diskurses zur gewöhnlichen Anordnung des Diskurses, erlaubt uns zu erkennen, daß es sich um Wahn handelt.“<sup>560</sup>

Lacan betont die strukturelle und nicht die genetische Notwendigkeit, weswegen er eine ursprüngliche Etappe ansetzt, in der die Signifikanten in der Welt in Erscheinung treten. Bevor das Kind anfangen zu sprechen, müssten bereits Signifikanten in Erscheinung getreten sein, die der Ordnung des Symbolischen angehörten. Das ursprüngliche Erscheinen der Signifikanten impliziere bereits die Ordnung des Symbolischen. Das Alternieren von Gegenwart und Abwesenheit konnotiere das grundlegende Alternieren der Vokale, die Freud in Jenseits des Lustprinzips zum Angelpunkt mache. In diesem symbolischen Artikulationsfeld stelle sich die Verwerfung her. Lacan zitiert abermals den Satz, dass das psychotische Subjekt nichts

---

<sup>555</sup> Vgl. ebd. 67

<sup>556</sup> ebd.: S. 68

<sup>557</sup> ebd.: S. 42

<sup>558</sup> ebd.: S. 42

<sup>559</sup> Vgl. ebd.: S. 42

<sup>560</sup> ebd.: S. 43

wissen wolle von der Kastration selbst, im Sinne der Verdrängung. Die Psychose beruhe auf einem anderen Mechanismus. In den Texten Freuds könne man Signifikanten finden, die einen anderen Mechanismus bezeichnen als die Verdrängung: z. B. die Verleugnung und Verneinung. Das Wuchern dieser *ver\** bei Freud sei kurios. Aber Lacan wählt den Begriff der Verwerfung\*, um die Früchte seiner Arbeit verständlich zu machen. Die zentralen Aussagen bezüglich seines Konzeptes der Verwerfung des grundlegenden Signifikanten fasst Lacan in der Formulierung zusammen: „Worum handelt es sich, wenn ich von *Verwerfung\** spreche? Es handelt sich um die Verwerfung eines ursprünglichen Signifikanten in der äußersten Finsternis, eines Signifikanten, der von da an auf dieser Ebene fehlen wird. Das ist also der Grundmechanismus, den ich am Fundament der Paranoia annehme. Es handelt sich um einen ursprünglichen Ausschlußprozeß eines primären Innens, das nicht das Innen des Körpers ist, sondern dasjenige, eines ersten Signifikantenkörpers.“<sup>561</sup> Schreber stelle sich Fragen bezüglich der *Nachtstelle des Symbolischen und des Realen*, d. h. bezüglich des Elements, welches „in das Reale den symbolischen Gegensatz einführt.“<sup>562</sup> Lacan präzisiert das weiter, indem er auf den Unterscheid zwischen der Sprache als symbolisch und dem ständigen inneren Dialog hinweist – „oder genauer dieses Schwanken, wo ein Diskurs, der vom Subjekt als fremd und ihm eine Gegenwart kundtuend empfunden wird, sich Fragen stellt und sich selbst antwortet.“<sup>563</sup> Dann formuliert Lacan den Arbeitsauftrag für den nächsten Teil des Seminars. „Gut also, es handelt sich für uns darum, das ist die Arbeitshypothese, die ich vorschlage, dasjenige zu suchen, was sich als Zentrum der Erfahrung des Präsidenten Schreber befindet, dasjenige, was er, ohne es zu wissen, am Rand des Feldes seiner Erfahrung, die Franse ist, verspürt, mitgerissen in der Gischt, die dieser Signifikant bewirkt, den er als solchen wahrnimmt, aber an seiner Grenze alle dieser Phänomene organisiert.“<sup>564</sup> Im nächsten Kapitel werde ich versuchen, diesen Gang von Lacan aufzuzeigen.

### **Signifikanten**

Vier verschiedene Signifikanten nehmen in Lacans Theorie der Psychose einen entscheidenden Platz ein: *Grundworte*, *grundlegende Signifikanten*, der *ursprüngliche männlichen Signifikant* und die *Namen des Vaters*. Ihre Funktion ist es, den Diskurs des Subjekts zusammenzuhalten und ihm eine Kontinuität zu geben. Im Folgenden rekonstruiere ich deren Verwendung im Seminar.

---

<sup>561</sup> ebd.: S. 179

<sup>562</sup> ebd.: S. 155

<sup>563</sup> ebd.: S. 155

<sup>564</sup> ebd.: S. 166

## **Grundworte**

Die klassische Konzeption der Realität mancher Psychoanalytiker wird vom Lacan im Seminar mehrfach kritisiert, da es nicht genüge, bei der Halluzination festzustellen, dass etwas existiere oder nicht.<sup>565</sup> Dass es sich um eine *falsche Wahrnehmung* handele, sei offensichtlich, aber man dürfe sich mit dieser Feststellung nicht begnügen. Auch die von manchen Analytikern vorgebrachte Erklärung, dass eine Verweigerung ein Loch in der Realität bewirke, indem der vom Subjekt zurückgewiesene Trieb wieder erscheine, sei nicht ausreichend, da erklärungsbedürftig bleibe, wieso etwas „derart Komplexes und Konstruiertes wie die Sprache“<sup>566</sup> dort in Erscheinung trete. Hier benennt Lacan den entscheidenden Aspekt, wieso er die Psychosen untersucht: „Um es gerade-heraus zu sagen, wir können vom Phänomen der Psychose erwarten, daß es uns erlaubt, die bei der analytischen Arbeit immer mehr verkannte richtige Beziehung des Signifikanten und des Signifikats wiederherzustellen.“<sup>567</sup>

Am Ende der Periode, in der sich die Welt für Schreber auslöse, gebe es eine Veränderung der Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat.<sup>568</sup> Ab diesem Moment gebe es zwei Ebenen: die *vordere* und die *hintere*. Einerseits gebe es die auswendig gelernten Worte, die Übertragungen einer Leere seien und das Subjekt zermürben würden. Dies finde seinen Ausdruck in den *Vögeln\**, die nach Lacan an den Papagei erinnert.

Andererseits gebe es die unterbrochenen Sätze, die eine Fortsetzung nahelegten. Diese Sätze würden da unterbrochen, wo das „volle Wort“<sup>569</sup> noch fehle, aber bereits impliziert sei: „Das Subjekt hört zum Beispiel sagen – *Sprechen Sie noch ...* und der Satz hält an. Das will sagen – *Sprechen Sie noch ... fremde Sprachen?*“<sup>570</sup> Diese *Losung\** entspräche der des *Grundworts\**: „Das wesentliche Relief scheint mir das Zurückweichen oder die Migration des Sinns zu sein, sein Sich-Entziehen auf eine Ebene, welche das Subjekt schließlich als einen Hintergrund situiert.“<sup>571</sup> Dieses Grundwort haben eine besondere Funktion: „Der Signifikant liefert nicht nur die Hülle, den Behälter der Bedeutung, er polarisiert sie, er strukturiert sie, er führt sie in die Existenz ein.“<sup>572</sup>

## **Grundlegende Signifikanten**

Lacan führte den Begriff der *grundlegenden Signifikanten|signifiant primordial* ein, ohne die sich die *menschliche Bedeutung* nicht herstellen ließe.<sup>573</sup> Um seine Funktion zu verdeutlichen, bezieht er sich auf die Mythologien. Diese beruhten nicht auf magischem Denken, wie

---

<sup>565</sup> Vgl. ebd.: S. 305 ff.

<sup>566</sup> ebd.: S. 305.

<sup>567</sup> ebd.: S. 305.

<sup>568</sup> ebd.: S. 305

<sup>569</sup> ebd.: S. 305

<sup>570</sup> ebd.: S. 306

<sup>571</sup> ebd.: S. 307

<sup>572</sup> ebd.: S. 308

<sup>573</sup> Vgl. ebd.: 171 ff.

es der „*wissenschaftliche[r] Schwachsinn*“<sup>574</sup> behauptete. Vielmehr würden sie die Menschen wissen lassen, wie die *ursprünglichen Signifikanten*|*les signifiants primordiaux* in ihrer Beziehung und Genealogie zu verstehen seien: „Das sind weder einfache Orientierungsposten, noch äußerliche, stereotype, auf die Verhaltensweisen plattierte Formen, noch einfach *patterns*. Das erlaubt ihm ein freies Zirkulieren in einer nunmehr in Ordnung gebrachten Welt. Der moderne Mensch ist vielleicht weniger gut dran.“<sup>575</sup> Die Mythen würden es dem „Primitiven“ ermöglichen, sich in der Ordnung des Bedeutens|*ordre des significances* zurechtzufinden. Die Signifikanten tragen ihn, da sie z. B. die Form der Strafe benennen würden, die der Ausstieg aus dieser Ordnung mit sich bringen würde. Die Situation des modernen Menschen sei eine andere, da er Angst habe, verrückt zu werden, wenn er sich nicht an den Konformismus anpasse. Der Analytiker müsse sich die Frage stellen, ob der Psychotiker nicht aufgrund des *wesentlichen Mangels eines Signifikanten* erklärt werden könne: „Dagegen haben wir es mit Subjekten zu tun, bei denen wir mit dem Finger, ganz deutlich, etwas berühren, das auf der Ebene der ödipalen Beziehung stattfindet, ein irreduzibler Kern.“<sup>576</sup> Die Psychose bestehe aus einem Loch, das auf einen Mangel auf der Ebene der Signifikanten verweise. Lacan unterscheidet in diesem Kontext ein Sprechen von Subjekt zu Subjekt, welches täuschen könne, von einem Sprechen, *welches nicht täusche*. Die Funktion des Sprechens, das nicht täusche, unterscheide sich je nach den Kulturräumen. Lacan nennt Aristoteles, Descartes und Einstein, die hier wichtige Positionen markiert hätten. Einstein betone, dass der Gott schlau sei, *aber ehrlich*. Lacan bestreitet die Existenz eines täuschenden Gottes für das wissenschaftliche Verständnis: „Die Auffassung, daß das Reale, so heikel seine Durchdringung auch sein mag, uns keine Streiche spielen kann, uns nicht absichtlich reinlegen wird, ist, obwohl niemand sich wirklich dabei aufhält, wesentlich für die Konstitution der Welt der Wissenschaft.“<sup>577</sup> Die Radikalität des jüdisch-christlichen Glaubens bestehe darin, dass sie annehme, dass es etwas gebe, das nicht täusche. Bei Aristoteles sähen die Dinge anders: „Was versicherte ihm, in der Natur, der Nicht-Lüge des Anderen als real? – wenn nicht die Dinge, sofern sie immer am gleichen Platz zurückkehren, und zwar die himmlischen Sphären.“<sup>578</sup> In dieser verschiedenen Konfiguration dessen, *was nicht täuscht*, liege eine Kulturspezifität. Nach Lacan sei dies entscheidend für das Verständnis der *Denkwürdigkeiten*. Dieses Konzept des grundlegenden Signifikanten verdeutlicht er anhand der *Prä-Psychose*, die darin bestehe, dass das Subjekt am Rand eines Loches angelangt sei: „Es handelt sich darum, zu begreifen, nicht sich vorzustellen, was sich abspielt für ein Subjekt, wenn die Frage ihm von dort kommt, wo es keinen Signifikanten gibt, wenn das Loch, der Mangel als sol-

---

<sup>574</sup> ebd.: S. 236

<sup>575</sup> ebd.: S. 237

<sup>576</sup> ebd.: S. 238

<sup>577</sup> ebd.: S. 79

<sup>578</sup> ebd.: S. 80

cher spürbar wird.<sup>579</sup> Die *signifikanten Stützpunkte* | *les points d'appui signifiants* für die „kleinen einsamen Menschen der modernen Masse“ seien sehr beschränkt. An einer gewissen Wegkreuzung seiner biographischen Geschichte sei das Subjekt mit diesem Fehlen konfrontiert. Dafür benutzt Lacan den Ausdruck *Verwerfung\**. Hierbei handele es sich nicht alleine um eine konflikthafte Konstellation der Lebensgeschichte: „Bei der Psychose ist es der Signifikant, der betroffen ist, und nachdem der Signifikant niemals alleine dasteht, nachdem er immer nur etwas Kohärentes bildet – das ist das eigentliche Bedeuten | *signifiance* des Signifikanten – führt der Mangel eines Signifikanten das Subjekt notwendigerweise dazu, die Gesamtheit wieder in Frage zu stellen.“<sup>580</sup> Dies sei der grundlegende Schlüssel für den Ablauf der Psychose.

Den *grundlegenden Signifikanten* bezieht Lacan auf die Funktion des Vaters. Er fragt, was passiere, wenn das „Register des Vaters“ fehlerhaft sei, wenn ein *gewisser Mangel in der bildenden Funktion des Vaters* entstanden sei. In diesem Fall bleibe die väterliche Funktion auf ein Bild reduziert, in das sich keine *trianguläre Dialektik* einschreiben könne. Das fesselnde Bild manifestiere sich in einer Rivalitätsbeziehung, die in Aggression und Furcht in Erscheinung trete. In dieser imaginären Beziehung setze eine dehumanisierende Entfremdung ein. „Die Entfremdung ist hier radikal, sie ist nicht an ein nichtendes Signifikat geknüpft, wie in einer gewissen rivalitätshaften Beziehungsweise mit dem Vater, sondern an eine Vernichtung des Signifikanten. Wahrhafter ursprünglicher Entzug des Signifikanten, dessen Last das Subjekt tragen, dessen Kompensation es auf sich wird nehmen müssen, auf lange Zeit in seinem Leben, durch eine Reihe rein konformistischer Identifizierungen mit Figuren, die ihm das Gefühl dessen verleihen werden, was getan werden muß, um ein Mann zu sein.“<sup>581</sup> Diese Situation könne lange bestehen bleiben, bis plötzlich der Psychotiker dekompenriere.

### ***Der ursprüngliche männliche Signifikant***

Mit dem Begriff der *Verwerfung* wird von Lacan angedeutet, dass etwas in der Beziehung zum Signifikanten fehle, das bei der Einführung der grundlegenden Signifikanten vorausgesetzt werden müsse.<sup>582</sup> Es sei eine unauffindbare Abwesenheit, die nicht durch experimentelle Forschung erfasst werden könne. Im Fall Schreber sei dies die „Abwesenheit des ursprünglichen männlichen Signifikanten.“<sup>583</sup> Zwar habe Schreber über Jahre die Männerrolle spielen können und diese bedeute ihm sehr wohl etwas. Denn in dem Moment, da das Phantasma erscheine, *dass es sehr schön sein müsse, ein Weib zu sein, welches dem Beischlaf unterliege*, reagiert er mit heftigen Protesten: „Die Entwicklung des Wahns drückt aus, daß es für ihn kein anderes Mittel gibt, sich zu realisieren, sich als sexuell zu behaupten, als sich

---

<sup>579</sup> ebd.: S. 240

<sup>580</sup> ebd.: S. 240

<sup>581</sup> ebd.: S. 243

<sup>582</sup> Vgl. ebd.: 293 ff.

<sup>583</sup> ebd.: S. 298

als Frau, als in eine Frau verwandelt anzunehmen. Das ist die Achse des Wahns.<sup>584</sup> Lacan unterscheidet hier zwei Dimensionen: Einerseits deckt das Fortschreiten des Wahns die Notwendigkeit auf, den Kosmos derart umzugestalten, dass es einen Mann gebe, der als Frau eines universellen Gottes diene. Das zweite Argument, welches nicht unterschlagen werden dürfe, wird von Lacan benannt: „Auf der anderen Seite vergessen wir nicht, daß dieser Mann in seinem gewöhnlichen Diskurs bis zur kritischen Epoche seiner Existenz wie jedermann zu wissen schien, daß er ein Mann war, und das, was er irgendwo sein männliches Ehrgefühl nennt, stößt hohe Schreie aus, als er plötzlich stark gekitzelt zu werden abfängt durch das Ins-Spiel-Kommen des Rätsels des absoluten Anderen, das mit den ersten Glockenschlägen des Wahns auftaucht.“<sup>585</sup> Diese Entwicklung bezieht Lacan auf das Schema L: „Der erste, der andere mit einem kleinen a, ist der imaginäre andere, die Spiegel-Andersheit, die uns von der Form unseres Nächsten abhängen läßt. Der zweite, der absolute Andere, ist jener, an den wir uns jenseits dieses Nächsten richten, jener, den wir jenseits der Beziehung des Trugbilds anzunehmen gezwungen sind, jener, der uns gegenüber akzeptiert oder verweigert, jener, der uns gelegentlich täuscht, von dem wir niemals wissen können, ob er uns nicht täuscht, jener, an den wir uns immer richten.“<sup>586</sup>

### **Steppunkt**

Den Begriff des *Steppunkts*/*point de caption*, dem eine zentrale Rolle in dem Seminar von Lacan zukommt, führt Lacan in der Sitzung vom 6. Juni ein.<sup>587</sup> Diesen Begriff gelte es bei jeglicher konkreten Analyse, sei es die eines geheiligten Texts, eines Romans, eines Dramas oder eines Gesprächs, zu entfalten. „Wenn wir diese Szene wie eine Partitur analysierten, würden wir sehen, daß hier der Punkt ist, wo das Signifikat und der Signifikant zur Verknüpfung kommt, zwischen der immer schwebenden Masse der Bedeutungen, die tatsächlich zwischen den Figuren zirkulieren, und dem Text.“<sup>588</sup> Was ist nun die Funktion des Steppunkts? „Um diesen Signifikanten herum strahlt, gestaltet sich alles, in der Art jener an der Oberfläche eines Gewebes durch den Steppunkt gebildeten kleinen Kraftlinien. Das ist der Konvergenzpunkt, der erlaubt, rückwirkend und vorauswirkend alles zu situieren, was sich in diesem Diskurs abspielt.“<sup>589</sup> Lacan fragt, welche abwesenden Signifikanten erklären können, dass das Sprechen zu einem Widerkäuen wird, und die Andersheit aller Wesen seiner Umgebung zerschlagen werden. Die Schlüsselworte wie Seelenmord, Nervenauflösung, Wollust und Seligkeit kreisen alle um einen Signifikanten, der aber selbst nie erwähnt wird. Dieser sei Schrebers Vater, der im ganzen Werk nur einmal erwähnt werde.

---

<sup>584</sup> ebd.: S. 299

<sup>585</sup> ebd.: S. 299

<sup>586</sup> ebd.: S. 299

<sup>587</sup> Vgl. ebd.: S. 317 ff.

<sup>588</sup> ebd.: S. 316.

<sup>589</sup> ebd.: S. 317-318

Den *Seelenmord* bezieht er auf die Verwerfung des Signifikanten, der als Reaktion eine Verstärkung der imaginären Beziehung hervorhebe.<sup>590</sup> Dieser Signifikant markiere nach Lacan als Signal den Eintritt in die Psychose: „Es bezieht sich auf den Kurzschluß der affektiven Beziehung, der aus dem anderen ein Wesen reinen Begehrens macht, welches demnach, im Register des menschlichen Imaginären, nur ein Wesen reiner gegenseitiger Zerstörung sein kann. Es gibt da eine rein duale Beziehung, welche die radikalste Quelle des Registers selbst der Aggressivität ist.“<sup>591</sup> Freud habe dies bemerkt, aber dies mit dem Register der Homosexualität in Beziehung gebracht. Nach Lacan sei dies *kohärent mit der Definition der Quelle der Aggressivität*, die darin bestehe, dass die trianguläre, ödipale Beziehung kurzgeschlossen werde und sich auf ihre *duale Vereinfachung* reduziere. Der Text von Schreber erlaube es nicht, die Beziehung zum Vater und zum Bruder zu rekonstruieren: „Aber wir brauchen nichts weiteres, um zu verstehen, daß das Register des *Du*, im Augenblick, wo es vom Anderen, vom Feld des Anderen durch das Auftauchen eines ursprünglichen, aber für das Subjekt ausgeschlossenen Signifikanten wachgerufen, angerufen, gerufen wird, zwangsläufig durch die rein imaginäre Beziehung hindurchgehen muß.“<sup>592</sup> Lacan betont, dass dieser Signifikant – *Du bist jener, der Vater ist* – sei. Lacan benennt dies als Namen-des-Vaters, der in Freuds Schrift *Totem und Tabu* erschienen ist und der den Vater in einem gewissen Register erst situieren würde.

### **Die Namen des Vaters**

Abschließend unterteilt Lacan die Entwicklung des Falls Schreber in drei Phasen: „Es ergibt sich daraus ein Prozeß, dessen ersten Abschnitt wir einen imaginären Kataklysmus genannt haben, daß nämlich nichts mehr verpachtet werden kann von der tödlichen Beziehung, welche für sich alleine die Beziehung zum imaginären anderen ist. Dann getrennte Entfaltung und Ins-Spiel-bringen des gesamten Signifikantenapparats – Dissoziation, Zerstückelung, Mobilisierung des Signifikanten als Sprechen, ausgestoßenes Sprechen, bedeutungsloses oder zu bedeutungsvolles Sprechen, voll von Bedeutungslosigkeit, Zersetzung des inneren Diskurses, welche die ganze Struktur der Psychose kennzeichnet. Nach der Begegnung, dem Zusammenstoß mit dem nicht assimilierbaren Signifikanten geht es darum, ihn wiederherzustellen, denn dieser Vater kann kein ganz einfacher Vater sein, ein Vater rundweg, der Ring von vorhin, der Vater, welcher der Vater für jedermann ist. Und der Präsident Schreber stellt ihn tatsächlich wieder her.“<sup>593</sup>

---

<sup>590</sup> Vgl. ebd.: S. 348

<sup>591</sup> ebd.: S. 360

<sup>592</sup> ebd.: S. 360

<sup>593</sup> ebd.: S. 378

## **Bildungstheoretische Wendung: Optik, Kybernetik, Psychose**

Ich fasse die zentralen Aspekte meiner Rekonstruktion der ersten drei Seminare von Lacan im Folgenden kurz zusammen, um in einem zweiten Schritt deren bildungstheoretische Potenziale zu diskutieren. Die duale Beziehung von *Ego* und *Ego* ist nach Lacan nach dem Modus der Ähnlichkeit strukturiert. Diese imaginäre Beziehung wird vom großen Anderen, der durch eine *radikale Andersheit gekennzeichnet ist*, durchkreuzt. Damit bietet dieser Andere die Möglichkeit, von einer dualen in eine triadische Struktur überzugehen. In diesem Übergang ist eine fundamentale Bildungsherausforderung oder, wie Kokemohr formuliert, ein Bildungsvorhalt zu sehen, da erst in diesem Übergang der andere als anderer und eben kein mir Ähnlicher entsteht. Der große Andere ist bei Lacan keine konkrete Person, sondern er verweist auf die Verweisungszusammenhänge der Sprache, auf den Hort der Signifikanten. In der *Topik des Imaginären* wird der Prozess der Signifikanten-Alternation beschrieben, die aus der wechselseitigen Umklammerung von Ich-Ideal und Ideal-Ich besteht und, über ein Spiel von *Bejahung*, *Verneinung* und *Verneinung der Verneinung* erzeugt, die erste gleichsam problematische Innen-Außen-Grenze erzeugt. Der sekundäre Narzissmus besteht nach Lacan im Rückzug der Libido vom Objekt, der sich an das Ich heftet und so den eigenen Denkprozess aufwertet und libidinös besetzt. Im Übergang vom Seminar I zum Seminar II und damit vom Modell der Optik zur Kybernetik lässt sich auch eine Verschiebung der Bewertung der Register bei Lacan nachvollziehen, die dem Symbolischen und dem großen Anderen gegenüber dem Imaginären nun den Vorrang einräumt. Eine Eigenschaft der symbolischen Maschine Sprache ist es, dass durch Substitution von Signifikanten zu größeren Einheiten Ausschlüsse produziert werden, die unabhängig vom Bewußtseins-Ego wirkungsmächtig sind.

Die *Verwerfung des großen Anderen* und eines *grundlegenden Signifikanten* dient als Ausgangspunkt von Lacans Theorie der Psychose. Die Psychose ist nach Lacan durch eine *imaginäre Überflutung der Subjektivität* gekennzeichnet, die sich aus der „verblüffenden Dominante des Spiegelverhältnisses“ ergibt. Diese führe zu einer „erstaunlichen Auflösung des anderen als Identität“, aber auch zu einer Fragmentierung der Identität, die der Beziehung zum Nächsten den Spiegel aufdrücke. Diese imaginäre Überflutung sei aber mit einer grundsätzlichen Störung im Symbolischen verknüpft. Entgegen den neurotischen Erkrankungen komme es dazu, dass in der Psychose ein Loch in die Realität gebohrt werde, das dann phantasmatisch aufgefüllt werde. Diese imaginäre Auffüllung sei der Wahn, der nicht ursprünglich sei, sondern, wie Freud betont, bereits einen *Heilungsversuch des psychotischen Kranken* darstelle. Das Symbolische, der große Andere und die Signifikanten nehmen dabei eine besondere Bedeutung ein, da sie nicht die Realität bezeichnen würden, sondern diese strukturieren, umorganisieren und durchkneten und damit die ganze Realität bedecken. Bei

der Psychose sei die Bezugnahme nicht auf die *Realität* von entscheidender Bedeutung, sondern auf die *Gewissheit*. So stehe am Anfang der Psychose die Erfahrung, dass alles Bedeutung habe, auch wenn nicht angegeben werden könne, welche es sei. Für den Psychotiker habe alles Bedeutung, wobei er auf jegliche reale Referenz verzichte. Von daher sei hier nicht der Prozess der Verdrängung angesiedelt, sondern das Verworfenen erscheine im Realen. Es sei nicht maskiert, aber trotzdem werde es nicht als solches anerkannt. Dies lasse sich auf das Schema L beziehen, das die intersubjektive Dimension der analytischen Kommunikation bezeichne. Die Beziehung von a zu a' sei durch die Sprachmauer von S zu A unterbrochen. In diesem *Sich-zu-sich-selbst-Sprechen* definiere sich das Subjekt als ein vom Sprachsystem gespaltenes. Im psychotischen Sprechen gehe diese fundamentale Spaltung hingegen verloren und das Subjekt erreiche hier tatsächlich eine Identität. Die Triplizität des Subjekts reduziere sich auf das duale Register, was mit dem Schwinden des Subjekts einhergehe. Es gebe bei der psychotischen Erkrankung eine vollkommene Identifizierung mit seinem Ich, mit dem es spricht. Die *radikale Andersheit* der symbolischen Maschine, die ein *Jenseits der Intersubjektivität* einführe, gehe verloren. Der Aufbau der symbolischen Ordnung beruhe auf einer ursprünglichen Bejahung eines *grundlegenden Signifikanten*, der vor jedem konkreten Signifikanten die Bezugnahme zur symbolischen Ordnung strukturiere. Dieser grundlegende Signifikant könne Lacan zufolge auch fehlen. Die Psychose gründe sich in dieser Verwerfung des ursprünglichen Signifikanten, dem ursprünglichen Ausschlussprozess eines primären Innens, das aber nicht das Innen des Körpers sei, sondern dasjenige eines *ersten Signifikantenkörpers*. In der prä-psychotischen Phase müsse der Analytiker den Mangel spüren, wo es keinen Signifikanten gäbe. Dieser *ursprüngliche Signifikant* kann im Fall des Präsidenten Schreber mit der *bildenden Funktion des Vaters* bezeichnet werden: *dem Namen des Vaters*. Fehle dieser, werde die *Gesamtheit des eigentlichen Bedeutens der Signifikanten* fragwürdig.

Die Beziehung des Signifikanten zum Signifikat ist nach Lacan immer flüchtig. Entgegen der Theorie des Signifikanten bei Ferdinand de Saussure sei der Strom der Signifikanten und der Signifikate nicht in sich strukturiert, sondern die Bedeutung erzeuge sich erst nachträglich. Es kommt daher zu einem grundsätzlichen Gleiten der Bedeutung unter dem Signifikanten. Die Steppunkte haben daher die Aufgabe, Signifikant und Signifikat zu vernähen. Fehlen diese Steppunkte, könne keine Konstanz im Sprechen hergestellt werden. Die Signifikanten erzeugen sich dann entweder als leere Signifikanten des Ritornells, das sich in seiner Wiederholungsstruktur manifestiere, oder im *vollen Signifikat*, der auf die *Bedeutung als solche* verweise. Der *ursprüngliche männliche Signifikant* fehle bei Schreber und so können im Wahn die *Steppunkte*, die illusorisch Signifikat und Signifikanten zusammenkleben, verschwinden. Das Subjekt löse sich im Gleiten der Signifikanten auf.

Die Funktion des ursprünglichen Signifikanten wird bei Lacan nur negativ als mögliches Fehlen beschrieben. Dieser Signifikant scheint nicht mit einem phänomenologischen Zeichenkörper gleichsetzbar zu sein. Er kann vielmehr, im Sinne Gondeks, als *Zeichenmacher vor jedem Zeichen* verstanden werden.

## Phantasma, Kastration und Psychose

Der *Graph des Begehrens* wird von Lacan im Seminar V „Die Bildungen des Unbewussten“<sup>594</sup> eingeführt und ausführlich besprochen. Im Text „Subversion des Subjekts und die Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten“<sup>595</sup> aus den Schriften|Écrits wird dieser aufgegriffen, wobei der Text in der veröffentlichten Fassung parallel zum Seminar entstanden sein muss. Dieser schwer verständliche Text kann als ein Schlüsseltext der späten 1950er und frühen 1960er Jahre angesehen werden.<sup>596</sup> Schauen wir uns den Text und die darin enthaltenen Diagramme genauer an, da mit dem Begriff des Phantasmas eine für bildungsprozessstheoretische Überlegungen interessante Theoriefigur von Lacan entwickelt wird. Die erste Ausbaustufe des Graphen stellt nach Lacan die „Elementarzelle des Vorgangs“ dar, „wo sich das Begehren [...] situieren lässt in Bezug auf ein Subjekt, das definiert ist durch seine Artikulation durch das Signifikante.“<sup>597</sup>

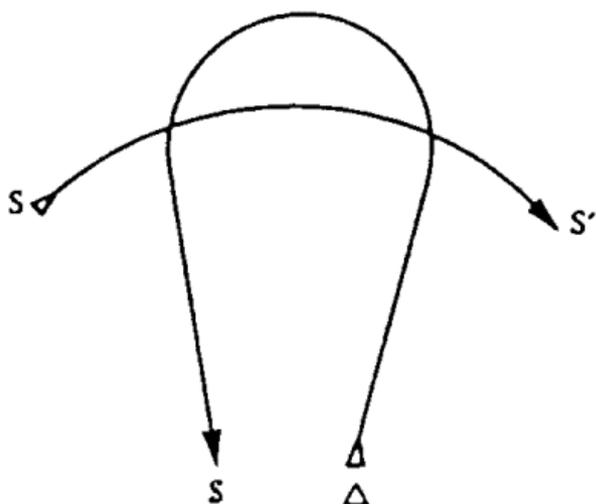


Diagramm: Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts ... A.a.O.: S. 179

Der Graph wird aus zwei Vektoren gebildet. Die Linie S nach S' stellt die diachrone Verteilung der Signifikanten, das Signifikante, dar und der hufeisenförmige Vektor vom Dreieck\* nach \$ verdeutlicht die Intention des Subjekts. Die Schnittpunkte der Vektoren werden von Lacan als Steppunkt bezeichnet.

S -> S'	die signifikante Kette.
\$	Das von den Signifikanten durchstrichene Subjekt
Dreieck*	Intention des Subjekts

<sup>594</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch VI. Die Objektbeziehung. Wien: Turia & Kant. 2002

<sup>595</sup> Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten. A.a.O.: S. 166-203.

<sup>596</sup> Die Auseinandersetzung mit diesem Text von Lacan bietet mir zudem die Möglichkeit, die für Lacan zentrale Unterscheidung von Begehren und Genießen [Jouissance] genauer zu fassen.

<sup>597</sup> Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts ... A.a.O.: S. 179.

„Was nun den genannten Steppunkt angeht, interessiert seine diachrone Funktion im Satz, insofern nämlich der Satz seine Bedeutung erst mit seinem letzten Term fixiert, wobei ein jeder Term in der Konstruktion der übrigen antizipiert wird und umgekehrt deren Sinn dadurch, daß der zurückwirkt, besiegelt.“<sup>598</sup> Nach Lacans Auffassung wird auf der Linie des Vektors S nach S' jeder folgende Term in der Zukunft antizipiert. Die Buchstaben drängen von einem zum nächsten, wobei diese Bewegung als das *metonymische Gleiten der Signifikanten* bezeichnet wird. Je weiter der Satz seinem Ende zulaufe, umso höher werde seine Determination.<sup>599</sup> Der sich aus der Abfolge der Signifikanten ergebende *Sinn* verlaufe in der entgegengesetzten Richtung als das metonymische Gleiten der Signifikanten, da jedes Element die Bedeutung der vorhergehenden umstrukturieren könne. Der Graph des Begehrens kann als Kritik an dem Modell der Verbindung von Signifikant und Signifikat von Ferdinand de Saussure interpretiert werden.<sup>600</sup> Lacan wendet gegen dieses Modell von Saussure „Subversion des Subjekts“ ein, dass sich die Bedeutung erst *nachträglich* feststelle. Signifikant und Signifikat seien nicht fest verbunden, sondern, um eine Formulierung von Lacan zu verwenden, die Bedeutungen gleiten unter den Signifikanten. Erst im letzten Wort eines Satzes werde die Bedeutung festgestellt und mit den Signifikanten vernäht, so dass sich die Illusion einer konstanten Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat einstelle. Bereits hier sieht man, dass er deutlich von einer linguistischen Auffassung abweicht, in der Signifikant und Signifikat sich wie die zwei Seiten einer Medaille verhalten. Der Signifikant ist, verstanden als die „Artikulation durch das Signifikante“, kein feststehendes Ding, wie es die deutsche Sprache nahelegt, sondern das in Verweisung auf andere Signifikanten *Bedeutungserzeugende*.

### **Aufstockung 1**

Diese fundamentale zeichentheoretische Überlegung wird von Lacan in einem nächsten Schritt erweitert, indem er an den beiden Schnittpunkten der Vektoren die Steppunkte [point de caption] einzeichnet, an deren Ort der Signifikant mit der Bedeutung vernäht werde.<sup>601</sup> Lacan nennt sie A, den Hort des Signifikanten, und s(A) die Interpunktion. Der Hort sei durch

---

<sup>598</sup> ebd.: S. 180.

<sup>599</sup> Das kybernetische Schreibspiel „Alpha, Beta, Gamma, Delta“ veranschauliche, dass es eine Dimension der Signifikantenordnung gebe, die kein psychologisches Subjekt voraussetze, sondern als autonome Struktur maschinell prozessieren könne. „Daran sieht man, dass dieser Andere nichts anderes ist als das reine Subjekt der modernen Spieltheorie und als solches voll und ganz von Konjunkturkalkül erfassbar, vorausgesetzt dass das reale Subjekt, um seine Angelegenheiten zu regeln, keine wie man gewöhnlich sagt: subjektiven, d. h. psychologischen Abirrungen Rechnung tragen muss und dafür alleine einer Kombinatorik folgt, deren Ausschöpfung möglich ist.“ (ebd.: S. 181)

<sup>600</sup> Fink, Bruce. Reading „The Subversion of the Subject“. In ders. Lacan to the Letter. London S. 111 ff. Saussure beschreibe zwei Wellen, den Strom der Signifikate und der Signifikanten, die er durch Rechteck unterteile. Die Einteilung solle verdeutlichen, wie das Signifizierte dem Zeichenträger zugeordnet werde. In Saussures Schema addieren sich die Bedeutungen der Signifikanten lediglich.

<sup>601</sup> Die Assoziation mit dem Vernähen eines Knopfes an einem Stoff ist durchaus wörtlich zu nehmen.

die „synchrone und abzählbare Ansammlungen von einzelnen Gliedern, deren jedes nur durch seine prinzipielle Opposition zu allen anderen von Bestand ist“<sup>602</sup> definiert.

Lacan unterscheidet A und s(A) dadurch, dass A einen *Ort* und s(A) einen *Moment* bezeichne. A scheint demnach die Ansammlung der Signifikanten zu sein, s(A) deren jeweilige Zusammenstellung. Lacan beschreibt die Beziehung von s(A) zu A und zurück nach s(A) als Kreisbahn: „Um etwas durchaus anderes geht es bei einer Mitteilung, denn von ihr her konstituiert sich das Subjekt, wonach also das Subjekt noch vom Anderen her die Mitteilung empfängt, die es aussendet. Also sind die Beziehungen A und s(A) gerechtfertigt.“<sup>603</sup> Das Subjekt richte seinen Anspruch an den Anderen. So muss ein Kind sich der Signifikanten bedienen und diesen eine Interpunktion geben, um seinen Anspruch auf Befriedigung seiner Bedürfnisse formulieren zu können. Dieser Anspruch verändere sich durch den Gebrauch der Signifikanten dahingehend, dass es sich in ein Begehren verwandele, da es sich auf das Begehren des A(a)nderen richte. Lacan geht hier vom Dreischritt zwischen *Bedürfnis*, *Anspruch* und *Begehren* aus, denen man die Register Reales, Imaginäres und Symbolisches zuordnen könne. Durch den Durchgang durch den Hort der Signifikanten oder den großen Anderen entstehe das von den Signifikanten durchkreuzte Subjekt. Lacan erweitert erneut das Schema, indem er das Spiegelstadium im unteren Teil des Graphen einzeichnet.<sup>604</sup>

Folgende Buchstaben werden hinzugefügt.

m: Ich (moi)

i(a): Bild des anderen (image de l'autre)

I(A): Ichideal

„Dieser imaginäre Prozeß, der vom Spiegelbild hin zur Konstituierung des Ich auf dem Wege der Subjektivierung durch den Signifikanten verläuft, ist in unserem Graphen bezeichnet durch den Vektor i(a) -> m, der einbahnig verläuft, aber doppelt artikuliert ist, ein erstes Mal kurzschlüssig über \$ -> I(A), ein zweites Mal wiederkehrend über s(A) -> A.“<sup>605</sup>

---

<sup>602</sup> Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts ... . A.a.O.: S. 180-181. Lacan bezieht sich auf die Werttheorie von de Saussure und Roman Jakobson, die besagt, dass der Wert eines Zeichens lediglich durch differenzielle Verweise auf andere Signifikanten entstehe.

<sup>603</sup> Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts ... . A.a.O.: S. 181

<sup>604</sup> Auffällig gegenüber dem Graphen 1 ist, dass das von den Signifikanten durchstrichene Subjekt vom Ende des Vektors der Bedeutung links zum Anfang rechts gewandert ist.

<sup>605</sup> Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts ... . A.a.O.: S. 184. Diese beiden Vektoren lassen sich dem optischen Schema aus dem Seminar I zuordnen, das wir im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit bereits kennengelernt haben. Über die Identifizierung mit dem Spiegelbild i(a) entsteht das Ideal-Ich m als erster Kern der Subjektivierung. Dieses werde durch ein vom Anderen kommendes, sprachlich strukturiertes Ich-Ideal I(A) überlagert.

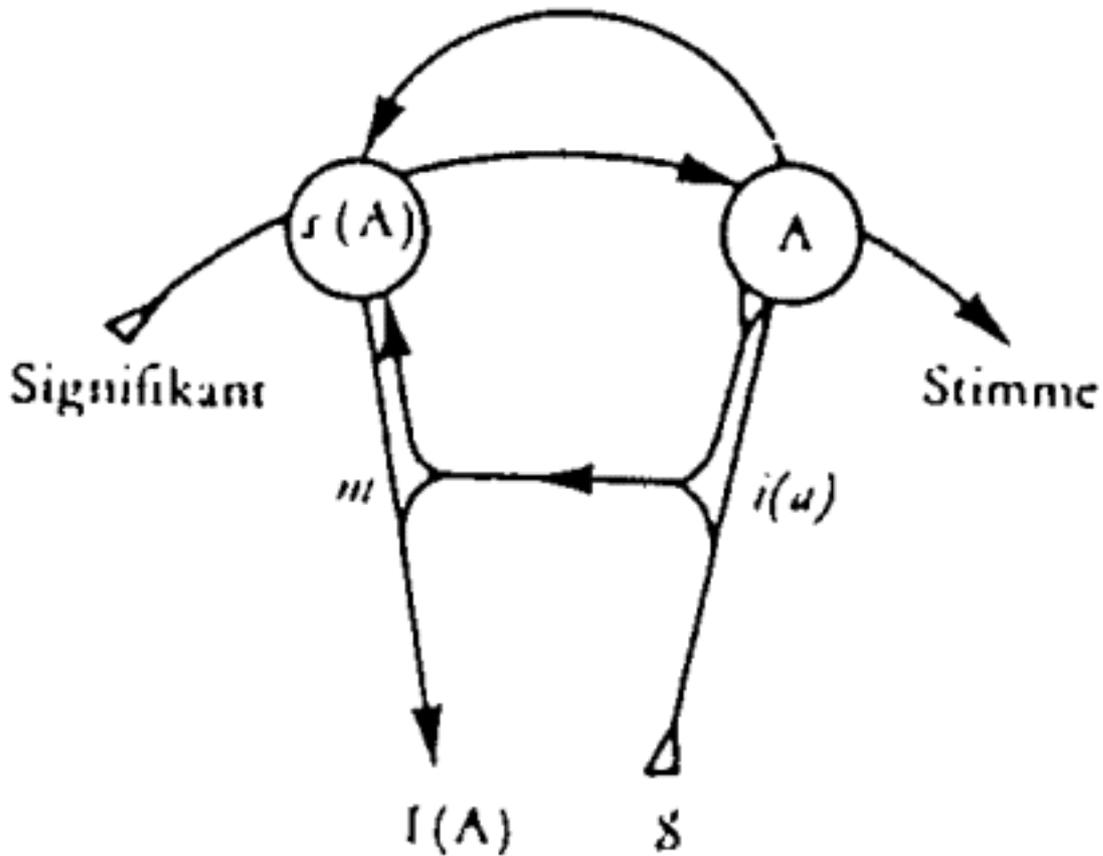


Diagramm: Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts ... A.a.O.: S. 183

Um die nächste Aufstockung des Graphen zu verstehen, müssen wir uns mit der Kastration beschäftigen. Lacan unterscheidet zwischen imaginärer und symbolischer Kastration. Die Konzeption der imaginären Kastration von Lacan entspreche dem von Freud ausgearbeiteten Konzept. Mit der symbolischen Kastration wähle Lacan einen deutlich anderen theoretischen Bezugsrahmen, der nur noch wenig mit der freudschen Doktrin und vor allem deren Kritik gemein habe. Zunächst ist festzuhalten, dass der Phallus kein Organ bezeichnet, sondern einen Signifikanten, der auf die Vorstellung eines uneingeschränkten Genießens verweist.

Um dieses Konzept verständlicher zu machen, beziehe ich mich auf die Rekonstruktion von Cremonini und Nasio, da sie bereits entscheidende Hinweise bezüglich dieses Konzepts geliefert haben.

### **Die imaginäre Kastration**

Nach Andreas Cremoninis Darstellung der lacanschen Theorie<sup>606</sup> entdeckt der kleine Junge an einem entscheidenden Punkt seiner Entwicklung, dass die Mutter – im Gegensatz zu allen anderen Menschen – keinen Phallus besitzt. Die durch die Erfahrung des Mangels im Anderen ausgelöste Angst versuche er zu kompensieren, indem er nach Erklärungen suche: Zunächst denke das Kind, dass der Penis der Mutter nur klein sei oder im Bauch der Mutter liege. Aber diese Vorstellung sei normalerweise nicht aufrechtzuerhalten und das Kind erfahre die Mutter als kastriert. In einer zweiten Phase versuche es, den Mangel der Mutter zu kompensieren, indem es sich ihr als Lustobjekt anbiete und damit versuche, ihren Mangel zu komplettieren. In einem dritten Schritt werde diese duale Beziehung überwunden, indem im *Namen des Vaters* ein Verbot der genitalen Befriedigung ausgesprochen werde. Das Subjekt opfere durch diese Drohung einen Teil des Genießens, erfahre dafür aber eine minimale Stabilität der Signifikantenordnung.<sup>607</sup> Erst durch den Entzug des unmittelbaren Genießens entstehe das Phantasma eines vollen Genießens – der Mehrlust – jenseits des Gesetzes. „Gehen wir deshalb von der Funktion aus, welche die Kastration in der ‚Bezähmung‘ jenes allmächtigen Anderen besitzt, der in der Frustration des Anspruchs erschienen war. Der Phallus, den wir als Signifikant der Kastration verstehen, ist Anzeige eines unmöglichen Genießens, d. h. er besitzt die Zweideutigkeit, auf eine Lust zu verweisen, die er zugleich als eine unmögliche setzt.“<sup>608</sup> Die paradoxe Funktion der Kastration im angeführten Zitat besteht darin, dass das Phantasma des Genießens des unmittelbaren Dings eine Illusion sei, da sich dieses Objekt erst nachträglich aufgrund des Einschnitts der Signifikanten bilde. Die Zweideutigkeit der Kastration bestehe somit darin, dass es das, was es verbiete, erst durch das Verbot erzeuge. „Was das imaginäre (Spiegel-)Objekt unter der Form einer vollen Präsenz als ‚begehrenswert‘ vorgaukelt, der unsichtbare Stoff, die doublure des Begehrens, ist seinerseits bereits durch das Andere des Signifikanten hindurchgegangen. In ihm west ein uneinholbarer Entzug, ein Schnitt, der alle Signifikanz schlechthin prägt.“<sup>609</sup>

### **Die symbolische Kastration**

Um die symbolische Kastration und den symbolischen Phallus genauer beschreiben zu können, werde ich zunächst die Darstellung von J. D. Nasio in „7 Hauptbegriffe der Psychoana-

---

<sup>606</sup> Cremonini, Andreas: Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre. München Wilhelm Fink Verlag, 2006 S. 135 ff.

<sup>607</sup> „Ist aber das Genießen des Anderen die Ursache des subjektiven Mangels (Verbots), so kann gesagt werden, dass gerade der in der Kastration geforderte Verzicht auf den Genuss jene minimale Kohärenz eines Seins jenseits des Sprechens garantiert, zu dem der Andere – es genießend – den Zugang sichert.“ (Cremonini, Die Durchquerung ..., S. 136-137)

<sup>608</sup> Cremonini, Andreas: Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre. A.a.O.: S. 135.

<sup>609</sup> Cremonini, Andreas: Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre. A.a.O.: S. 136. Scheinbar paradoxe Argumentationsstrukturen finden sich häufig bei Lacan, da in diesen Sprachspielen der zeitliche Modus der „Nachträglichkeit“ zur Darstellung gebracht werden soll. Nachträglichkeit besagt in diesem Fall, dass es einen Entzug gibt, der durch den Entzug das Entzogene erst generiert. Mit dieser Bewegung lässt sich sehr grob die imaginäre Struktur der Kastration beschreiben.

lyse<sup>610</sup> wiedergeben. Dieser bestimmt den symbolischen Phallus oder genauer „die symbolische Figur des imaginären Phallus“ durch drei Begriffe: Der Phallus sei ein „austauschbares Objekt“, eine „symbolische Währung“ und „Signifikant des Gesetzes“.

Der symbolische Phallus sei insofern ein austauschbares Objekt, da er in einer „Reihe von äquivalenten Begriffen einen der Plätze“ einnehmen könne. Freud spreche diesbezüglich von einer „symbolischen Gleichung“. Nasio nennt als ein Beispiel die Gleichung „Penis = Fäzes = Geschenk = ...“. Diese Objekte können als ein Köder das sexuelle Begehren des Kindes aufrechterhalten, wodurch es gleichzeitig die gefährliche Eventualität des Genießens der Mutter vermeiden könne. Besonders der weibliche Kastrationskomplex dient Nasio als Beispiel für die Austauschbarkeit der Objekte. „Dem Penisneid wird der Wunsch zu gebären substituiert; der imaginäre Phallus wird *symbolisch* durch ein Kind ersetzt.“<sup>611</sup>

Der symbolische Phallus sei nicht nur ein Objekt innerhalb der „symbolischen Gleichung“, sondern er bilde zudem die Klammer, die diese Gleichung zusammenhalte. „Er selbst ist die Bedingung, die Existenz der Reihe sicherstellt.“<sup>612</sup> Er sei insofern die Bedingung, da alles Begehren „dasselbe Schema wie jenes der Kastrationserfahrung“ reproduziert. Der Phallus als symbolische Währung Sorge dafür, dass alle Objekte gleichwertig seien und sich auf die Kastration beziehen lassen. „Der symbolische Phallus bedeutet und erinnert daran, dass jedes Begehren im Menschen ein sexuelles Begehren ist, dass ebenso unbefriedigt ist wie das inzestuöse Begehren, auf das das menschliche Wesen verzichten muss.“<sup>613</sup> Der Phallus als Signifikant des Begehrens verweise darauf, das Unbefriedigtsein des Begehrens zu akzeptieren. „Die Befriedigungen sind immer ungenügend angesichts des Mythos des inzestuösen Genießens.“<sup>614</sup>

In der dritten Bedeutung des symbolischen Phallus werde dieser als „Signifikant des Gesetzes“ verstanden. Betrachten wir den Verlauf des Kastrationskomplexes, so ersetze in der zweiten Phase die Mutter das Kind als Substitution des Phallus und das Kind identifiziere sich mit dieser Position. Das im Namen des Vaters ausgesprochene Gesetz kastreiere bzw. zerschlage die duale Beziehung zwischen Mutter und Kind. „Lacan zufolge besteht die Wirksamkeit der Kastration im Vollzug – in allen seinen Varianten – dieses unpersönlichen Gesetzes, das wie eine Sprache strukturiert und von Grund auf unbewusst ist.“<sup>615</sup>

Nach diesem Einschub werde ich zur Rekonstruktion des Textes von Cremonini zurückkehren. Cremonini fasst die symbolische Kastration wie folgt zusammen: „Demgegenüber rückt die symbolische Auffassung der Kastration die Notwendigkeit und strukturelle Unmöglichkeit in den Vordergrund, für den Mangel im Anderen, sein Genießen, einen Signifikanten zu fin-

<sup>610</sup> Nasio, J.-D.: 7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse. Turia+ Kant, Wien. 1999, S. 23 ff.

<sup>611</sup> Nasio, J.-D.: 7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 24

<sup>612</sup> Nasio, J.-D.: 7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 24

<sup>613</sup> Nasio, J.-D.: 7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 25

<sup>614</sup> Nasio, J.-D.: 7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 26

<sup>615</sup> Nasio, J.-D.: 7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 27

den. Es ist das Fehlen eines solchen Signifikanten, das der symbolische Phallus signifiziert, ein Fehlen, das, weil der Phallus ein Aufbrechen der im gegenseitigen Anspruch gefangenen Mutter-Kind-Dyade bewirkt, auch das Fehlen einer Garantie auf Genuss festschreibt. Die symbolische Kastration ist nichts anderes als die Aufforderung, den Anspruch (auf absolute Befriedigung) fallenzulassen, von dem nicht im Voraus gesagt werden kann, dass es den Verlust kompensieren wird.“<sup>616</sup>

### ***Symbolische und imaginäre Kastration***

Entscheidend für das Verständnis der lacanschen Theorie der Kastration ist, wie das Verhältnis von symbolischer und imaginärer Kastration zu denken ist. In „Subversion des Subjekts“ schreibt Lacan: „Keine Aussage von Autorität kann hier anders garantieren in einem anderen Signifikanten suchen, der unter keinen Umständen anderswo erscheint als an diesem Ort. Unsere Formel dafür lautet: Es gibt keine Metasprache, die man sprechen könnte, oder aphoristischer: Es gibt keinen Anderen des Anderen. Der Gesetzgeber, also der, der vorgibt, das Gesetz auszurichten, stapelt hoch, wenn er sich darstellt als einer, der hier Abhilfe wüsste.“<sup>617</sup> Es gebe demnach keine Signifikanten, die selber außerhalb der Signifikantenordnung stehen können und von diesem Ort die „notwendige Bezähmung durch das Gesetz“ erzeugen, welcher die Bedeutsamkeit der an sich bedeutungslosen Signifikanten garantiere, obwohl die imaginäre Kastration und die Autorität des Namens des Vaters gerade dies vorgaukele. Das Subjekt »verwechsle« die imaginäre Kastration mit dem durch die Signifikanten erlittenen Verlust, gewinne dadurch *die Bezähmung der Welt durch das Gesetz*.<sup>618</sup> „Die geniale Intuition Lacans, die in der radikalen Zweideutigkeit des ‚grand autre‘ ihren angemessenen Ausdruck findet, besteht darin, dass die Subjektivierung des Anderen – die Übernahme des Sprechens bzw. der Übergang von S zu \$ – ineins und ununterscheidbar eine Subjektivierung des Anderen ist – die per se sinnlose Abfolge von Signifikanten wird als Ausdruck eines Begehrens des Anderen empfunden.“<sup>619</sup> Von daher ist zu verstehen, dass mit dem Verschwinden des Genießens der Andere verschwinden würde.<sup>620</sup> „Das Genießen ist eine Lusterfüllung, so Lacan, ‚deren Fehlen den Anderen in seiner Konsistenz auflöst‘.“<sup>621</sup> Die Bezähmung des Anderen bleibe aber problematisch, da das Subjekt der „Elefantentritt des launischen Anderen“ treffen könne. Dies ist der Punkt, an dem Lacan den Graphen des Begehrens durch ein weiteres Element aufstocken muss. Das Subjekt richte sich mit dem Anspruch an die Befriedigung seiner Bedürfnisse an den Anderen. Da dieser Anspruch durch

---

<sup>616</sup> Cremonini, Andreas: Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre. A.a.O.: S. 141

<sup>617</sup> Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts ... . A.a.O.: S. 189

<sup>618</sup> Der Psychotiker hingegen verwirft den Namen des Vaters, indem er einen anderen an die Stelle des großen Anderen setzt.

<sup>619</sup> Cremonini, Andreas: Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre. A.a.O.: S. 137

<sup>620</sup> Im unteren Teil des Graphen wird der Andere noch als konsistent dargestellt, im oberen Teil ist auch dieser ausgestrichen.

<sup>621</sup> Cremonini, Andreas: *Die Durchquerung des Cogito*. Lacan contra Sartre. A.a.O.: S. 138

den Hort der Signifikanten hindurchgehe, verwandele es sich in ein artikuliertes Begehren, das vom Anderen, z. B. der Mutter, erhört werden müsse. Aber es bleibe ein Rest, welcher dem an den anderen gerichteten Begehren entgehe. Hier scheide sich das auf den Anderen gerichtete, dialektische Begehren vom Phantasma des Genießens des Objektes klein a.<sup>622</sup> Das auf das Objekt klein a gerichtete Phantasma ist von zentraler Bedeutung für die Aufstockung des Graphen des Begehrens, weswegen ich im Folgenden kurz darauf eingehen werde.

### **Phantasma**

Lacan schreibt die Definition des Phantasmas in seiner Formelsprache kurz  $\$ \leftrightarrow a$ , was sich *gebarrtes Subjekt – Punze – Objekt klein a* liest. Die Formel bezeichnet das Verhältnis von dem durch die Sprache durchkreuzten Subjekt  $\$$  und dem Objekt a. Die Punze steht für alle möglichen Beziehungen zwischen dem Subjekt und dessen Objekten, wobei lediglich die Identität ausgeschlossen ist. Die Raute liest sich als Disjunktion ( $\vee$ ), Konjunktion ( $\wedge$ ), größer als ( $>$ ) und kleiner als ( $<$ ).  $\$$  sei der Term der Operation der Teilung von a durch S. Dies bedeutet, dass „a eine Art Metaphernfunktion des Subjekts des Genießens“<sup>623</sup> übernimmt. Dies würde zutreffen, wenn a in einem Signifikanten assimilierbar wäre. Aber a symbolisiere das, was in der Sphäre der Signifikanten verloren gehe, was sich der Signifikantisierung widersetze. Dieser Abfall bilde die Grundlage für das begehrende Subjekt, also nicht mehr des Subjekts des Genießens. Es sei als genießendes auf dem Weg einer Suche, um „dieses Genießen am Ort des Anderen als Ort der Signifikanten“ betreten zu können. Auf diesem Weg überstürze und antizipiere sich das Subjekt als Begehrendes<sup>624</sup>.

Da, wo das Subjekt an die Kluft des Begehrens zum Genießen herantritt, da situiert sich nach Lacan die Angst. Bei der Konstituierung des Subjekts könne das Zeitmetrum der Angst nicht fehlen, auch wenn die Phase in concreto unbestimmbar sei und nur analytisch erschlossen werden könne. In Freuds Analyse des Phantasmas<sup>625</sup> werde jenes zweite elidierte Zeitmetrum beschrieben, welches nur in der Analyse rekonstruiert werden könne. Insofern sei die Angst ein Zwischenterm, der zwischen Genießen und Begehren angesiedelt sei. Das Begehren gründe sich auf der Überschreitung des Zeitmetrums der Angst. Das Objekt klein a ließe sich in einer ersten Näherung als der Rest bezeichnen, der sich in der Sprache nicht

<sup>622</sup> Der Analytiker habe nach Fink die Aufgabe, dem Subjekt die Frage zu stellen: „Che vuoi?“, um eine Unterscheidung zwischen dem neurotischen Begehren des Anderen und dem Genießen des Subjektes herzustellen.

<sup>623</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 218

<sup>624</sup> „Das wäre richtig nur in eben dem Maße, wie a an einen Signifikanten assimilierbar wäre. Es [= a] ist aber gerade das, was dieser Assimilierung an die Funktion des Signifikanten widersteht. Genau deshalb symbolisiert a das, was sich, in der Sphäre des Signifikanten, stets als verloren darstellt, als das, was bei der Signifikantisierung verloren geht. Folglich ist genau dieser Abfall [dechet], dieses Überbleibsel [chute], das der Signifikantisierung widersteht, das, was die Grundlage als solche des begehrenden Subjekts bilden wird, nicht mehr des Subjekts des Genießens, sondern des Subjekts als genießendem auf dem Weg seiner Suche, die keine Suche nach *seinem* Genießen ist, sondern danach, dieses Genießen am Ort des Anderen als Ort der Signifikanten eintreten zu lassen. Genau da, auf diesem Weg, überstürzt, antizipiert sich das Subjekt als begehrendes.“ Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 218

<sup>625</sup> Freud, Sigmund: Ein Kind wird geschlagen. A.a.O.

a auflösen lasse. Das Objekt a verweise auf das Reale, auf das Ding. Zudem stehe es für die durch die Kastration (imaginär) verlorenen Organe und auf die Partialobjekte. Die Partialobjekte zeichneten sich dadurch aus, dass sie nicht spiegelbar seien.<sup>626</sup>

Cremonini arbeitete drei Dimensionen des Objekts a heraus, die ich im Folgenden durchgehen und referieren werde, da die Rekonstruktion einen ersten Zugang zur komplexen Funktion dieses Objekts ermöglicht. Das Objekt a sei nach Cremonini die „Stütze des Begehrens im Sein“, die „Objekt-Ursache des Begehrens“ und „der Stoff des Gesetzes“<sup>627</sup>.

### ***Eine Stütze des Begehrens im Sein: object petit a***

Cremonini beginnt seine Besprechung des Objekts a mit der Rückbeziehung des freudschen Unbewussten auf das kartesianische Cogito. Entgegen einer oberflächlichen Kritik an Descartes nehme Lacan dessen Überlegungen auf, wende sie jedoch anders: Descartes habe durch sein methodisches Zweifeln gezeigt, dass man an allem zweifeln könne, nur nicht daran, dass im Zweifeln ein Subjekt des Zweifelns unterstellt werden müsse. Diese fundamentale Argumentationsstruktur des neuzeitlichen Subjekts kann verdichtet in der Formel „Cogito ergo sum“ gefasst werden. Das freudsche Unbewusste sei als „reine, punktuelle Gewissheit“ des Cogito. Lacan unterscheide zwischen einem Subjekt der Aussage und einem Subjekt des Aussagens.<sup>628</sup> Diese Unterscheidung diene ihm dazu, das kartesianische Cogito in seiner Reichweite einzuschränken. Die Gewissheit des Cogitos beziehe sich lediglich auf das Subjekt des Aussagens, aber nicht auf das Subjekt der Aussage. Die Gewissheit sei nur von kurzer Dauer und sei zudem leer. Es sei keine Gewissheit *von etwas*, sondern reine Gewissheit. „Sagen wir: dass es seinen Platz auf der *Ebene des Aussagens* einnimmt, gibt dem *Cogito* seine Gewissheit.“<sup>629</sup> Der Rückbezug dieser Gewissheit in die Sprache oder genauer auf ein Subjekt der Aussage lasse sich nicht herstellen. „Die Gewissheit der Artikulation ist eine punktuelle und bleibt an den Akt des Aussagens gebunden. Das Sein, das sie zu garantieren vermag, ist das Sein des Aktes selbst. Und wie wir gesehen haben, vermag die Labilität dieses Seins die Option des Wahnsinns nicht auszuschließen. Demgegenüber ist das Sein, das die Aussage bezeichnet, zutiefst ungewiss.“<sup>630</sup>

Das Sein des Menschen sei durch eine radikale Seinsungewissheit geprägt, da es keinen Halt in der Ordnung der Signifikanten finden könne. Das Begehrte, welches durch den Anderen gegangen sei, sei an sich nicht begehrenswert. „Der springende Punkt in Lacans Refle-

---

<sup>626</sup> „Gemeinsam ist diesen Objekten nach unserer Auffassung, dass sie kein Spiegelbild, anders gesagt keine Andersheit haben.“ Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts. A.a.O.: S. 194.

<sup>627</sup> Cremonini, Andreas: Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre. A.a.O.: S. 144-150.

<sup>628</sup> Ein Beispiel aus Freuds Text „Die Verneinung“ mag hier helfen. „Sie fragen, wer diese Person im Traum sein kann. Die Mutter ist es nicht.' Wir berichtigen: Also ist es die Mutter“. Das Subjekt der Aussage behauptet, dass es nicht die Mutter sei; hingegen verkehrt sich auf Ebene des Subjektes des Aussagens der Satz in sein Gegenteil.

<sup>629</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 146.

<sup>630</sup> Cremonini, Andreas: Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre. A.a.O.: S. 128.

xion zum Verhältnis von Kastration und Begehren ist der, dass das Begehrte, das Sein, in Bezug welches sich das begehrende Subjekt in der Welt situiert, gar nicht an sich selbst begehrenswert ist.“<sup>631</sup> Das Objekt a und das Phantasma seien genau die Elemente, die das Begehrte begehrenswert gemacht haben werden und dem Subjekt eine Stütze im Sein liefern, welches es von dem Vonsinnensein im Delirium rette und den primären Narzissmus überwinde. Anders formuliert: Das Phantasma verbinde das durch die Signifikanten durchgestrichene Subjekt mit dem Rest eines phallischen Genießens und gebe so den per se sinnlosen Signifikantenketten eine Richtung.

### **Objekt a als Objekt-Ursache**

Die Paradoxie, dass das Begehren gleichzeitig als die Abwehr des Begehrens verstanden werden könne, definiert Cremonini zufolge das Objekt a als Objekt-Ursache des Begehrens. Durch die imaginäre Kastration verliere das Subjekt die durch den Phallus repräsentierte Lust. Diese Lust könne nur noch als „Genießen zwischen den Zeilen“ angestrebt werden. Diese »Wahl«, das Objekt des Genießens aufzugeben und durch Signifikanten zu substituieren, sei eine erzwungene, da sie ihre Alternative, das Phantasma eines unmittelbaren Genießens, zuallererst erzeuge. Die vermeintliche Alternative, die Verwerfung der symbolischen Kastration, führe nicht zu einem unmittelbaren Genießen, sondern lösche den großen Anderen als „Garant des guten Glaubens“ aus. Damit verliere die Signifikantenordnung ihre Ausrichtung und es komme zum beliebigen Gleiten des Signifikanten, wie dies in der Psychose geschehe. Aufgrund dieser Struktur sei das Objekt a als Objekt-Ursache des Begehrens zu verstehen. „Das Objekt klein a ist das, was das Begehren in Gang setzt. Als ‚causa‘ des Begehrens – eine Formulierung, in der man die juristische ‚Sache‘, die kausale Determination, aber auch das Freudsche ‚Ding‘ (Chose) mithören muss – besitzt das klein a eine Affinität zu den ‚verlorenen‘, vom Körper des *infans* abgelösten Objekten des Triebs“<sup>632</sup>.

### **Zurück zum Phantasma**

Das Objekt a sei als *Objekt-Ursache des Begehrens* diejenige Funktion, die „das Begehrte begehrenswert“ mache. Es sei der Motor, der das Subjekt zum Sprechen antreibe, um so ein *Genießen zwischen den Zeilen* zu ermöglichen, da das unmittelbare Genießen des Dings durch die Kastration verstellt sei. Dabei verweise das Objekt a auf die Mangelstruktur des Seins, die niemals stillbar sei und welche zum Weitersprechen auffordere. Das Objekt a sei als „Stütze des Begehrens im Sein“ gleichzeitig ein Objekt in der Welt als auch dieser Welt auf radikale Weise entzogen. Es sei der „extime Kern des Subjekts“, der gleichzeitig den innersten und intimsten Kern des Subjekts ausmache als auch dem Subjekt entzogen sei.

<sup>631</sup> Cremonini, Andreas: Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre. A.a.O.: S. 131

<sup>632</sup> ebd.: S. 148

## 2 – Spider

Mit dem Film *Spider* aus dem Jahr 2002 kehrt der Regisseur David Cronenberg zu einer verdichteten Ästhetik zurück. Er konzentriert sich, ähnlich wie in *Die Unzertrennlichen* aus dem Jahr 1984, auf wenige Schauspieler und Schauplätze und versucht das menschliche Verlangen in seinen Abgründen auszuloten. Der Zuschauer bleibt davon nicht unberührt, da er sich durch sein Figurieren in die Handlung einschreibt. Der Film ist auf der Biennale in Cannes von der Jury hervorragend aufgenommen worden und hat beim Toronto Film Festival 2002 den ersten Platz belegt<sup>633</sup>, wenngleich er an der Kinokasse kaum erfolgreich war und in Deutschland erst zwei Jahre nach dem Erscheinen der Originalfassung in einigen wenigen Kinos gezeigt wurde.<sup>634</sup> Zu sperrig war die thematisierte Problematik, die in actu figurierte ‚Lebensgeschichte‘ eines Psychotikers<sup>635</sup> und die Erzählweise, die ohne die für Cronenberg typischen Gewalt- oder Horroreffekte auskommt und die zudem den Filmzuschauer im Unklaren darüber lässt, ob (und wenn ja wie) aus den im Film montierten ‚Erinnerungsfetzen‘<sup>636</sup> eine konsistente Geschichte refiguriert werden kann, in der sich das Verhältnis von Erzählzeit und der vom Film erzählten Zeit genau bestimmen lässt. Das konventionalisierte Wahrnehmungsbedürfnis, dass am Ende des Films alle Elemente eindeutig zugeordnet werden können und jedes Detail auf Ebene der Diegese konsistent refiguriert werden kann, wird von der Filmkonfiguration nicht befriedigt. Ein Mangel bleibt, zumindest für den Filmsehenden, da das begehliche Refigurieren der Filmerzählung das Bedürfnis der Schließung nicht befriedigen kann. Neubildungen entstehen, werden entworfen und verworfen, um immer wieder neu und am A(a)ndern zu scheitern.

Der Film erzählt, grob zusammengefasst, die Geschichte eines Mannes, der aus einer geschlossenen Einrichtung, womöglich einer Psychiatrie oder einem Gefängnis entlassen wird und ein neues Leben in einem Wohnheim für psychisch Kranke beginnt. In langen Spaziergängen durch London besucht er Orte, die er seit seiner Kindheit nicht mehr gesehen zu haben scheint. ‚Erinnerungen‘ tauchen vor seinem geistigen Auge auf, die er zu ordnen versucht, indem er sie in einer Art Tagebuch aufzeichnet. In ‚Rückblenden‘ zeigt der Film die ‚Geschichte (s)einer Kindheit‘<sup>637</sup>. Aber ist es tatsächlich die ‚Lebensgeschichte dieses Mannes‘, wie uns der Film vordergründig zu verstehen gibt? Reicht diese Beschreibung hin, die

---

<sup>633</sup> Der Film wurde 2002 in Cannes für die Goldene Palme nominiert und gewann in der Kategorie „Best Canadian Feature Film“. Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0278731/awards> (August 2008).

<sup>634</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0278731/releaseinfo> (August 2008).

<sup>635</sup> Vgl. zum Problem der psychoanalytischen Bestimmung der Psychose: „In der Psychoanalyse hat man sich nicht von vornherein eine Klassifizierung aller seelischen Erkrankungen, mit der es der Psychiater zu tun hat, zur Aufgabe gemacht; das Interesse hat sich zunächst den der analytischen direkter zugänglichen Affekten zugewandt, und innerhalb dieses (gegenüber dem psychiatrischen) eingeschränkteren Feldes werden Perversionen\*, Neurosen\* und Psychosen\* unterschieden.“ (Laplanche, J.; Pontalis, J. B.: Das Wörterbuch der Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 S. 413)

<sup>636</sup> Ich verwende die einfachen Anführungsstriche, um zu markieren, dass dem Wort selbst eine besondere Problematik anhaftet, die im Verlauf des vorliegenden Textes weiter ausgearbeitet wird.

<sup>637</sup> Die Formulierung ‚(s)einer‘ wurde gewählt, um das Problem der Uneindeutigkeit, um wessen Geschichte es sich hier eigentlich handelt, auch im Schriftbild zu markieren.

in Redefiguren wie ‚Erinnerung‘, ‚Geschichte (s)einer Kindheit‘ und ‚Rückblende‘ immer schon eine Unterscheidbarkeit zwischen Gegenwart und Vergangenheit unterstellt, um die Vexierbilder des Spider-Universums darzustellen?

Der Film *Spider* verwebt Manfred Riepe zufolge drei Zeitebenen miteinander:<sup>638</sup> die *Gegenwart*, in der Spider im Wohnheim ankommt, sich dort einrichtet und seinen alltäglichen Verrichtungen nachgeht: Er raucht und trinkt Kaffee, puzzelt, geht spazieren und schreibt oder kritzelt (sich) in ein Notizbuch; die in Rückblenden gezeigte *Vergangenheit*<sup>639</sup>, in der Spider noch ein kleiner Junge war, und eine *Zwischenzeit*, die Spider in einer geschlossenen Einrichtung verbracht hat, in der er mit zwei Mitinsassen Arbeiten auf einem Feld verrichtet.<sup>640</sup> Eines der zentralen Probleme, das der Film *Spider* für den Zuschauer aufwirft, besteht im Verhältnis dieser drei Zeitebenen zueinander. Jede Erinnerung der Vergangenheit ist notwendig eine Erinnerung der Vergangenheit *in der Gegenwart*, wie bereits Augustinus in seinen Meditationen über die Zeit gezeigt hat.<sup>641</sup> Nun ist offensichtlich, dass Erlebnisse in der Gegenwart die Figuration der erinnerten Lebensgeschichte beeinflussen können. Allerdings hat diese Beeinflussung der mentalen Aktivität des Erinnerns in der Gegenwart Grenzen, wenn noch sinnvoll von ‚Erinnern‘ die Rede sein soll. Ab einem gewissen Punkt wird das ‚Erinnern‘ zum ‚Phantasieren‘ oder gar ‚Halluzinieren‘, wobei die Grenzziehung zwischen diesen Aktivitäten problematisch ist, da die Erinnerung niemals direkt mit der Vergangenheit verglichen werden kann. Letztlich setzt eine solche Grenzziehung eine intersubjektive Übereinkunft voraus, die sich in einer Familiengeschichte oder einem Familienroman<sup>642</sup>, in den beiden Bedeutungsdimensionen von *Geschichte als Vergangenheit* und *Geschichte als Erzählung* verdichtet.<sup>643</sup>

Die Grundproblematik des Films, sowohl im Allgemeinen als auch bei *Spider* im Besonderen, der sich aufgrund seiner Figuration gegen eindeutige Lesarten sperrt, besteht für den nur vermeintlich Zuschauenden darin, dass man aus disparaten Teilen eine sinnhafte und konsonante Geschichte zusammensetzen muss. So wie Spider aus (seinen) ‚Erinnerungen‘ eine Geschichte *konfiguriert*, so *refiguriert* der Filmzuschauer aus den verschiedenen Elementen des Films die Spider-Geschichte. Über einen weiten Zeitraum verläuft die (Re-)Konstruktion<sup>644</sup> der eigenen Geschichte des Protagonisten Spider in der Diegese mit der (Re-)Konstruktion der Filmerzählung des Filmzuschauers parallel. So übernimmt der

---

<sup>638</sup> Riepe, Manfred: Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Bielefeld: transcript 2002. S. 191 ff.

<sup>639</sup> Ob es sich hier tatsächlich um die Vergangenheit handelt oder eine Wunschvorstellung einer niemals existenten Geschichte, sei hier und im Folgenden dahingestellt.

<sup>640</sup> Lediglich in zwei Szenen wird die geschlossene Anstalt gezeigt. Da die Mitinsassen aber die gleiche Uniform tragen, liegt der Schluss nahe, dass sie zum Arbeiten auf dem Feld die Anstalt verlassen dürfen.

<sup>641</sup> Zum Zeitverständnis bei Augustinus und des narratologischer Ausdeutung durch Ricœur siehe das Kapitel ‚Erzählung – Ricœur‘ in der vorliegenden Arbeit.

<sup>642</sup> Vgl. Freud, Sigmund: Der Familienroman des Psychotikers. A.a.O.

<sup>643</sup> Zum Verhältnis von Geschichte und Erzählung vgl. Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Bd. I. A.a.O.: S. 137 ff.

<sup>644</sup> Ich verwende die Schreibweise ‚(Re-)Konstruktion‘, um anzudeuten, dass es offen ist, ob es sich um eine Rekonstruktion der Vergangenheit oder eine Konstruktion in der Gegenwart handelt.

Filmzuschauer (in der, phänomenologisch ausgedrückt, „natürlichen Einstellung“<sup>645</sup>) zunächst unhinterfragt die Kindheitsgeschichte von Spider, die mit dem Mord an seiner Mutter eine abschließende Gestalt bildet, um vor dem Hintergrund dieser Erzählung refigurieren zu müssen, dass sich diese Gestalt so nicht schließen lässt, dass Dissonanzen bleiben, die auf Neuerzählungen und Umschriften insistieren.

Der Film lässt sich grob in drei Abschnitte gliedern: Im *ersten Abschnitt* wird der Betrachter in die Filmwelt eingeführt. Der Filmzuschauer sieht, wie Spider in ein Wohnheim einzieht und seine alltäglichen Tätigkeiten verrichtet. Durch die Wiederholung einiger Abläufe des Heimalltags wird dem Zuschauer ein Eindruck der Lebenswelt des Protagonisten vermittelt. Im *zweiten Abschnitt* wird in ‚Rückblenden‘ Spiders ‚Erinnerung‘ an (s)eine Kindheit gezeigt. Langsam setzen sich die einzelnen Episoden zu einer Geschichte zusammen. In die Szenen aus der ‚Vergangenheit‘ sind immer wieder Einstellungen aus Spiders Alltag eingestreut, die zu refigurieren erlauben, dass es Spider ist, der sich erinnert. Die Szenen in der Gegenwart werden beispielsweise durch die Wiederholung sprachlicher Motive mit den Erinnerungsbildern verwoben, so dass die einzelnen Elemente des Spider-Weltentwurfs über die Zeitmodi Gegenwart und Vergangenheit hinaus miteinander verknüpft sind. Der *dritte Abschnitt* beginnt in dem Moment, in dem Spider seine Erinnerungen zu einem *Gesamtbild* zusammengesetzt hat. Das Puzzle ist *nahezu* komplett, der Scherbenhaufen wurde zu einem Ganzen gekittet, das letzte fehlende Stück ist an die richtige Stelle gesetzt worden. Von diesem Moment der Ganzheit und Gewissheit an entwickelt die erzählte ‚Vergangenheit‘ ein Eigenleben, da sie in die erzählte Gegenwart eindringt und diese verändert. Letztlich kann sich Spider nur dagegen wehren, indem er versucht, Gewalt gegen diese Eindringlinge aus der Vergangenheit auszuüben.

### **Der ursprüngliche Signifikant**

Das Intro des Films, in dem die Namen der Schauspieler eingeblendet werden, zeigt abstrakte Bilder, die der Filmzuschauer zunächst nicht einordnen kann. Die Filmbilder könnten feuchte, verschimmelte Wände zeigen oder auch Gemälde der informellen Malerei. Da der räumliche, zeitliche und inhaltliche Kontext der Bilder nicht konfiguriert wird, kann der Zuschauer nicht mit Bestimmtheit schließen, worum es sich bei diesen Aufnahmen handelt. Aufgrund der Abstraktheit der Bilder und des Fehlens einer kontextuellen Bestimmung kann die Verbindung zum so genannten Rorschachtest<sup>646</sup> hergestellt werden, in dem eine Versuchsperson ihre Assoziationen zu verschiedenen Tintenklecksen beschreiben soll. Zwischen den abstrakten Figurationen und den Assoziationen der Versuchsperson besteht kei-

---

<sup>645</sup> Vgl. § 15 Natürliche und transzendente Reflexion. In: Husserl, Edmund: Cartesianische Meditationen. A.a.O.: S. 35.

<sup>646</sup> Vgl. Bohm, Ewald: Lehrbuch der Rorschach-Psychodiagnostik: für Psychologen, Ärzte und Pädagogen. Bern, Stuttgart, Toronto: Verlag Hans Huber. 1985.

ne Beziehung der Notwendigkeit. Nach Auffassung der Vertreter dieses Testverfahrens kann mit diesem Experiment untersucht werden, was der Betrachter, durch das Sehen abstrakter Bilder angeregt, an Assoziationen von sich aus in diese Bilder *projiziert*, was er darin *sieht* und *identifiziert*. Diese Experimentalanordnung kann auf die Situation des Filmzuschauers übertragen werden, der das Intro des Films *Spider* *sieht* und Filmbilder *zu identifizieren versucht*, da auch hier kein eindeutiger Verweis auf einen Kontext gegeben ist. Der Filmsehende ist gleichsam auf seine Assoziationen angewiesen, auf sie verwiesen. Diese Konstellation wird dadurch verstärkt, dass man, während die Bilder gezeigt werden, das Volkslied „Over the mountains“ hört, das von einer Frauenstimme mit Klavierbegleitung aus dem Off gesungen wird. Bild- und Tonebene beeinflussen sich wechselseitig. Durch die Frauenstimme, die eine familiäre Atmosphäre vermittelt, werden auch die Bilder emotional eingefärbt und verweisen auf einen persönlichen Bedeutungsraum, auch wenn nicht eindeutig refiguriert werden kann, auf welchen. Letztlich wird es dem Zuschauer überlassen, welchen Assoziationen er nachhängt, wie er durch die Bilder und die Musik angeregt seinen mentalen Innenraum ausschmückt. Allein mit filmischen Mitteln erzeugt diese Exposition so ein Wahrnehmungsereignis, das insofern als paradigmatisch für den gesamten Film angesehen werden kann, als der Filmsehende gezwungen bleiben wird, die Geschichte des Films durch assoziative Verknüpfungen herzustellen, einen Sinn zu generieren, der nicht auf irgendeine innere oder notwendige Logik der zum Verstehen drängenden Bilder zurückgeführt werden kann.

In der ersten Szene des Films fährt die Kamera einen Bahnsteig entlang. Es werden Menschen gezeigt, die aus einem soeben angekommenen Zug aussteigen. Die lange Kamerafahrt ohne Schnitt und der Originalsound des Bahnhofslärms vermitteln zunächst den Eindruck einer alltäglichen Szene, wie sie tagtäglich in jeder Großstadt abläuft. Die Szene ist auf Bild- und Tonebene so konfiguriert, dass die Kameraperspektive insofern als ein neutraler Blick refiguriert werden kann, als er keiner Perspektive der Figuren im Film zugeordnet werden kann. Im Kontrast dieser belebten, lauten und öffentlichen Szene zum Intro, mit seinen bedeutungslosen Filmbildern und der intimen Präsenz der Gesangsstimme, wird ein erster Gegensatz des Films figuriert. Dieser Gegensatz kann als Hinweis darauf aufgefasst werden, dass sich eine Kluft *zwischen einer öffentlichen, gesellschaftlichen Realität und einem privaten, mentalen Innenraum auftut, die sich als ein Grundmotiv des Films erweisen wird*. Bemerkenswert ist, dass keiner der Passanten die Kamera wahrnimmt, der Blick quasi wie ein körperloser Geist durch die Menschenmenge schwebt. Zum Ende dieser Kamerafahrt hält diese versteckte Kamera mit ihrem *isolierten* Kamerablick inne, so als würde sie auf jemanden oder etwas warten. Ein Mann verlässt vorsichtig den Zug. Sein unsicherer Gesichtsausdruck und seine unbeholfenen Bewegungen stehen im Kontrast zu der Umgebung, die von hektischer und zielorientierter Betriebsamkeit des Großstadt-Alltags bestimmt ist. Der Mann, der als Letzter den Zug verlässt, „vorsichtig und unsicher, als bewegte er sich auf dünnem

Eis“<sup>647</sup>, ist ca. 30 Jahre alt. Durch seine unordentliche Kleidung und seine zerzausten Haare, die ihm ‚zu Berge stehen‘, wirkt er verwaorlost, wie ein Obdachloser.<sup>648</sup> Die Anfangsszene des Films konfiguriert eine klassische Eröffnungsszene: Jemand kommt in eine fremde Stadt. Durch diesen Einstieg wird, so könnte man formulieren, ein Nullpunkt der Erzählung erzeugt, die Vergangenheit wird im Wortsinne ‚hinter sich gelassen‘. Der Mann schaut sich um, versichert sich, dass niemand ihn sieht, so wie die Kamera zuvor von niemandem gesehen wurde. Dann lässt er seine Hand in den Hosenbund gleiten und holt einen Strumpf hervor, den er in seinem Intimbereich versteckt hält. Diese intime Geste mag nicht recht zum gesellschaftlichen Treiben auf dem Bahnhof passen. Der Aufbewahrungsort in unmittelbarer Nähe zum Geschlecht figuriert eine ungewohnte Auffassung von Intimität und Sexualität. Aus dem Strumpf zieht er einen Brief hervor und liest laut einen Straßennamen. Nachdem der Mann den belebten Bahnhof verlassen hat, sieht man ihn menschenleere Straßen entlanggehen,<sup>649</sup> die im Kontrast zum Menschengewühl auf dem Bahnhof stehen. Die durch die Filmbilder figurierte Tristesse wird durch den starken Regen, den der Mann ignoriert, ja nicht einmal zu bemerken scheint, noch verstärkt. Der Protagonist wird in diesen Bildern – von sich und seiner Umwelt – als radikal isoliert zu verstehen gegeben. Sein Gang ist gebückt und er beugt sich merkwürdig ungeschickt nach Dingen, die am Straßenrand im Dreck liegen. Seine Bewegungen wirken ungelentk, gehemmt. Permanent nuscht er etwas vor sich hin, das für den Filmzuschauer häufig unverständlich bleibt und ihn so vor Figurationsprobleme stellt, da nicht einmal der basale Filmtext gesichert erscheint, einen Grund bereithält. Die Filmerfahrung »*Man versteht hier vieles nicht*« kann somit wörtlich verstanden werden. Bereits hier deutet sich an: Die Filmbilder geben einen Protagonisten zu verstehen, dessen Körperlichkeit, dessen Vorstellung (im Imaginären) von seinem eigenen Körper gestört, verstört zu sein scheint und dessen Sprechen (im Symbolischen) etwas anzeigt, das jenseits der alltagssprachlich verstandenen Funktion des Sprechens, als Kommunizieren mit anderen Menschen angesiedelt zu sein scheint. Spiders *Körper-Sprache* wird als gestörte inszeniert, da scheint etwas in Unordnung, so dass es genauerer Untersuchung bedarf, weniger um es in Ordnung zu bringen, als vielmehr, um diese Unordnung genauer zu fassen. Als Spider an einer Häuserfassade mit zugemauerten Fenstern entlanggeht, ist die Kamera so positioniert, dass die Fassade exakt mit der Projektionsleinwand im Kino übereinstimmt. Die Welt, so wird zu verstehen gegeben, erscheint lediglich als Fassade, als täuschende Vorderansicht ohne jede Rauntiefe. Entgegen der Eröffnungsszene auf dem Bahnhof, in der die Kamera eine ‚neutrale‘ Position einnimmt, scheint die Kamera nun eine fokalisierte Perspektive<sup>650</sup> einzunehmen. Die Aufnahmen der menschenleeren Umwelt scheinen der Sichtweise des

---

<sup>647</sup> Riepe, Manfred: Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. A.a.O.: S. 191.

<sup>648</sup> Der Betrachter erfährt später, dass es Spider ist, die titelgebende Hauptfigur des Films.

<sup>649</sup> Aus dem Interview mit dem Regisseur David Cronenberg, das der DVD beigelegt ist, erfährt man, dass es sich um London handelt.

<sup>650</sup> Vgl. zum Begriff der Fokalisierung: Genette, Gérald: Die Erzählung. München: Fink, 2. Aufl. 1998, S. 134 ff.

vereinzelten Protagonisten zu entsprechen. Manfred Riepe hat dies mit einer schlagenden Formulierung auf den Punkt gebracht: „Plötzlich ist der Zuschauer wieder mitten drin in der Cronenberg-Welt, genauer gesagt: in Spider.“<sup>651</sup> Folgt man dieser Interpretation, nach der die polysemiotisch konfigurierte Filmwelt der Perspektive des Protagonisten entspricht, dann lassen sich filmische Elemente als Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses des Protagonisten interpretieren. Im Folgenden werde ich diesen Welt- und Selbstbezug als *Spider-Konfiguration* bezeichnen, wobei offen bleibt, ob es sich um einen Genitivus subjectivus oder Genitivus obiectivus handelt. Diese Argumentation, die die Filmwelt mit der Spider-Konfiguration gleichsetzt<sup>652</sup>, ermöglicht insofern eine bildungstheoretische Lektüre des Films, als grundlegende Figuren auf sprachlicher und bildlicher Ebene herausgearbeitet werden und dann im Verlauf des Films in ihren Transformationsprozessen nachgezeichnet werden können.

Der Mann kommt an ein Haus und klingelt. Der älteren Frau, die ihm öffnet, übergibt er einen Brief. Sie nimmt diesen an sich, zeigt mit ihrem Finger auf den Brief und sagt, dass sie *Mrs. Wilkinson* sei, wobei sie ihren Namen mit dem Finger unterstreicht. Sie vermutet, dass er *Mr. Cleg* sei, den sie bereits erwarte.<sup>653</sup> Es handelt sich vordergründig um eine alltägliche Begrüßungsszene, in der sich die Personen in der Filmwelt mit Namen vorstellen. Auch der Filmzuschauer kann jetzt die beiden Personen benennen. Diese vergleichsweise unauffällige Stelle des Films wird für meine Lesart zentral »*gewesen sein werden*«, da hier das erste Mal *der Name einer Frau* genannt wird. Das Darstellungsproblem der zeitlichen Struktur der Nachträglichkeit<sup>654</sup> besteht darin, dass eine Szene zum Zeitpunkt T1 durch eine spätere Szene T2 nachträglich neue Lesespuren eröffnen kann bzw. alte Lesespuren komplett umgeschrieben werden müssen. Gliedert man die Filmanalyse nach der Erzählzeit, die sich bei einem Film sehr einfach durch die Angabe der Laufzeit in Minuten benennen lässt, stößt man auf Probleme, da man permanent Szenen beschreibt, deren Bedeutungsreichtum sich erst im Verlauf des Films erschlossen haben wird. Da, wo ich nicht umhinkomme, zur Analyse einzelner Szenen bereits Lesespuren einzuführen, die sich erst im Verlauf des Films als relevant erwiesen haben werden, markiere ich sie mit dem sprachlich ungewöhnlichen Modus der Vorvergangenheit.

---

<sup>651</sup> Riepe, Manfred: Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. A.a.O.: S. 191

<sup>652</sup> Diese Gleichsetzung führt zu keiner Identität zwischen dem Welt- und Selbstverhältnis des Protagonisten und der polysemiotischen Filmwelt, da weiterhin konkurrierende Lesarten im Film aufgeworfen werden können. Aber in der isolierten Spider-Film-Welt finden Einsprüche oder Antworten kaum einen Platz. Der Agens des Anderen oder Dritten wie er im Film *Die Unzertrennlichen* in der Rolle der (beiden) Frauen noch deutlich refigurierbar war, scheint in der Spider-Konfiguration zu fehlen.

<sup>653</sup> Im Folgenden werde ich die von Ralph Fiennes gespielte Person sowohl mit *Mr. Cleg* als auch mit *Spider* benennen.

<sup>654</sup> Vgl. zum Begriff Nachträglichkeit: „Von Freud in Verbindung mit seiner Konzeption der Zeitlichkeit und der psychischen Kausalität häufig verwendeter Ausdruck: Erfahrungen, Eindrücke, Erinnerungsspuren\* werden häufig aufgrund neuer Erfahrungen und mit dem Erreichen einer anderen Entwicklungsstufe umgearbeitet. Sie erhalten somit gleichzeitig einen neuen Sinn und eine neue psychische Wirksamkeit.“ (Laplanche, J.; Pontalis, J. B.: Das Wörterbuch der Psychoanalyse. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1973. S. 313)

Bei wiederholter Betrachtung dieser Filmszene ergibt sich, dass auf dem Brief tatsächlich der Name *Mrs. Wilkinson* steht. Der Filmzuschauer kann die beobachtete Film-Wirklichkeit – die Buchstaben auf dem Brief – und den Kommentar der Frau vergleichen. Sie stimmen überein. Der Signifikant wird somit *gezeigt* und *bezeugt*. *Spider* wird den Filmzuschauer in ein Vexierbild von Realität und Fiktion einweben, in dem der ‚Wirklichkeitsstatus‘, den die jeweiligen Bilder haben, zunehmend verunsichert wird. Die genannten Filmfiguren legen dem Zuschauer nahe, dieser Szene zu »trauen«, sie so zu refigurieren, dass sie nicht als eine von Spiders Phantasien aufzufassen ist, sondern dass dieser Signifikant intersubjektiv vermittelt ist. Aber auch dies ist eine letztlich unbegründbare Unterstellung, die aber die Lesbarkeit des Films zuallererst ermöglicht, da sie einen zentralen Zeitpunkt und einen Signifikanten fixiert.<sup>655</sup> Man hat es hier mit dem Paradox einer erzwungenen Wahl zu tun, da man sich, um den Film sinnvoll zu beschreiben, an verschiedenen Stellen (zumindest phasenweise) festlegen muss, welchen Wirklichkeitsstatus man einem Filmbild zuschreibt. Um den weiteren Verlauf der Analyse des Films zu strukturieren, werde ich zwecks Übersichtlichkeit zentrale Aspekte in eine Tabelle eintragen, die am Ende der Analyse des Films die Gesamtstruktur meiner Argumentation schematisieren wird.<sup>656</sup>

Rollen	Heimleiterin	XXX	XXX
Namen	Mrs. Wilkinson		
<b>S</b>			
<b>I</b>			
<b>R</b>			

Matrix: Rolle – Signifikant – RSI :

Die folgenden Szenen figurieren, wie Mr. Cleg in seinem neuen Heim begrüßt wird und sich dort einrichtet. Mrs. Wilkinson bittet Mr. Cleg ins Haus. Im Aufenthaltsraum sitzen einige Personen, die Mrs. Wilkinson die „Residenten“ nennt.<sup>657</sup> Einer der Bewohner, der im Film „Terence“ genannt wird, spricht Mr. Cleg an. Terence fragt, während er eine geographische Zeitschrift in den Händen halte, die er offensichtlich vorher gelesen habe, ob Mr. Cleg aus Afrika komme. Mr. Cleg verneint dies. Der Mann lässt sich davon nicht stören und beschwört die Gefahr der Skorpione in Afrika.<sup>658</sup> Der Einzug in das neue Heim wird durch diese Erzählung gerahmt, die damit offensichtlich eine *metaphorische* Dimension bekommt. Auch in den nächsten Szenen wird die Filmfigur „Terence“ so konfiguriert, dass ihre Funktion im Film

<sup>655</sup> In Lacans Terminologie kann man, wie ich noch zeigen werde, hier einen Steppunkt ansetzen. Vgl. die Rekonstruktion des Seminars III in dieser Arbeit im Kapitel „Psychosen: Verwerfung des großen Anderen“.

<sup>656</sup> Die Spalten gliedern sich entsprechend den weiblichen Rollen und deren Namen im Film. Die Zeilen entsprechen den drei Registern, die Lacan nutzt, um seine Theorie zu strukturieren: RSI.

<sup>657</sup> Bei dem Haus handelt es sich um ein Heim der offenen Psychiatrie für stabilisierte Personen.

<sup>658</sup> »Man muss sich vor den Skorpionen in Acht nehmen und niemals barfuss gehen. Er kenne jemanden, der eines Nachts aufgestanden ist. Als er sich die Schuhe angezogen hat, ist er von einem Skorpion gebissen worden, der sich in seinem Schuh befunden hat. Die Personen seien daraufhin qualvoll gestorben.«

derart refigurierbar ist, dass sie für die psychische Realität von Mr. Cleg Redefiguren anbietet.<sup>659</sup>

Verschiedene Szenen lassen sich als Kampf von Mr. Cleg für seine Privatsphäre figurieren, in die Mrs. Wilkinson immer wieder eindringt. So lässt er seinen Koffer nicht von der Haushälterin tragen. Zudem weigert er sich, sich in ihrer Anwesenheit auszuziehen. Als er allein ist, erkundet Mr. Cleg sein neues Zimmer<sup>660</sup> und packt dann seine Sachen aus.<sup>661</sup> Mr. Cleg nimmt ein kleines Notizbuch aus seinem Koffer und versteckt das Büchlein unter einem Stück PVC-Belag, so als müsse er es vor den Augen der Anderen beschützen. Mr. Cleg erblickt einen Kamin, vor dem er offensichtlich Angst hat. Während er an seiner Kleidung riecht, ist draußen ein großer Gastank zu sehen. Mit der Angst von Mr. Cleg vor dem Gas ist eine weitere Figur eingeführt, die im Laufe der Zeit immer wichtiger werden wird. Am Abend sieht man ihn im bekleideten Zustand im Bett liegen und eine Wegbeschreibung vor sich hin murmeln. Diese Szene blendet in die nächste über, in der man wieder den Gastank sieht und ein Rumoren hört.<sup>662</sup> Langsam sieht man, wie es um den Gastank hell wird, da die Sonne aufgeht. Auf der Treppe sind die Schritte von Mrs. Wilkinson zu hören. Sie klopft an, sagt: „Wakey, Wakey, Mr. Cleg“ und betritt das Zimmer, ohne auf die Reaktion zu warten. Mrs. Wilkinson fällt beim Frühstück auf, dass Mr. Cleg mehrere Hemden übereinander trägt.<sup>663</sup> Sie zählt vier Hemden und fragt, ob es unbedingt notwendig sei, so viele Hemden zu tragen. Terence kommt ihm zu Hilfe, in dem er hervorhebt, dass die Kleidung den Mann machen würde. Aber je weniger vom Mann übrig geblieben sei, umso notwendiger sei die Kleidung. Mr. Cleg geht im Sonnenschein an einem Kanal entlang.<sup>664</sup> Im Hintergrund sind wiederum Gastanks im Rohbau zu sehen und hört man erneut das tiefe Krachen, das nicht recht zum sonnigen Wetter zu passen scheint. Wahrscheinlich geht er den Weg entlang, den er am Abend zuvor vor sich hin geflüstert hat. Er hebt etwas vom Boden auf und setzt sich dann auf eine Bank. Der Betrachter sieht das Gesicht von ihm, das sich von dem Gastank – und

---

<sup>659</sup> Betrachten wir die Redefigur von Terence, die er bei Einführung des neuen Bewohners äußert. Terence' Rede wird durch den Kommentar eingeleitet: Afrika ist ein dunkler Planet [a dark planet]. Die Redefigur ist durch geographische und topologische Begriffe bestimmt. Mit dem Verweis auf Afrika wird im Westen meistens ein Zustand einer ursprünglichen, schönen, aber auch gefährlichen Naturverbundenheit assoziiert. Terence hebt dabei die Lebensgefahr hervor. Bezieht man Terence' Aussage auf die darin figurierte Räumlichkeit, fällt auf, dass die Gefahr nicht von außen kommt, sodass man sich mit Schuhen dagegen wehren kann, wie Terence zu Anfang ja gerade betont. Vielmehr war der Skorpion bereits im Schuh. Diese Formulierung erinnert an die Psychoanalyse, die das Unheimliche im Heim ansiedelt.

<sup>660</sup> Laufzeit des Films: 00:10:48 – 00:11:53.

<sup>661</sup> Laufzeit des Films: 00:13:17 – 00:15:44.

<sup>662</sup> Woher dieser Sound kommt, also ob es ein Geräusch in der diegetischen Filmwelt oder eher ein mentales Geräusch ist, bleibt offen.

<sup>663</sup> Mr. Cleg und Terence sitzen im Esszimmer des Heims und essen ihre Suppe. Terence spricht Mr. Cleg freundlich an, erkundigt sich, ob er gut geschlafen habe. Er sagt, dass die Betten in dem Haus merkwürdige Eigenschaften hätten. Aber schon nach einigen Jahren würde man sich daran gewöhnen. Mr. Cleg antwortet, dass er nicht so lange dort bleiben werde. Terence erwidert, dass er das früher auch geglaubt habe. Aber er lebe in einer „lauten Welt“ und das Wohnheim sei eine Insel. Aber diese Insel sei von einer Königin Tarantel beherrscht, die die Macht hätte, alle dorthin zu schicken, wo sie hergekommen seien. Mrs. Wilkinson betritt den Raum. Sie fragt, was Terence wieder hinter ihrem Rücken flüstern würde. Vielleicht werde er irgendwann seine Gedanken mit ihr teilen. Terence verstummt daraufhin. Die Situation legt nahe, dass Mrs. Wilkinson die Tarantel ist, von der Terence spricht.

<sup>664</sup> Laufzeit des Films: 00:17:53.

vielleicht auch von der Realität – abwendet. Es erfolgt ein Schnitt. Für den Betrachter bleibt offen, wie dieser Schnitt im Hinblick auf die diegetische Filmwelt zu refigurieren ist: Ist es eine Phantasie, die Mr. Cleg hat, während er auf der Bank sitzt, oder beschreibt die folgende Szene ein konkretes Erlebnis? In der Szene nach diesem Schnitt sieht man Mr. Cleg, wie er an einem grünen Weg unter der Unterführung einer Eisenbahn entlanggeht.<sup>665</sup> Er gelangt an ein kleines Gartenhaus mit einem Beet davor. Die Kamera steigt nach oben und man sieht die Szene aus einer Vogelperspektive. Mr. Cleg legt sich in das Beet und beginnt zu weinen. In der nächsten Szene sitzt Mr. Cleg in „Bridge Cafe“, trinkt einen Kaffee mit Zucker und zieht an seiner Zigarette.<sup>666</sup> Sein Blick fällt auf ein Poster an der Wand, das sonnendurchflutete grüne Wiesen zeigt. Eine Überblendung verbindet dieses Bild mit der nächsten Szene, wobei die Blende so refiguriert werden kann, dass nun eine Erinnerung von Spider gezeigt wird. Mr. Cleg und zwei weitere Männer stehen mit einem Spaten in einer sonnendurchfluteten Landschaft. Vermutlich sind es Häftlinge, die zu einem Arbeitseinsatz abgestellt sind. Nach der Interpretation von Manfred Riepe befinden wir uns nun in der Zwischenzeit. Die drei machen eine Pause. Mr. Cleg holt seinen Strumpf aus der Hose, um sich eine Zigarette anzustecken. Der älteste der drei Männer greift sich in die Hose und holt ebenfalls einen Strumpf heraus. In diesem hat er sein Gebiss versteckt, welches er in den Mund steckt. Der Dritte wiederholt die Geste der beiden anderen. Er greift sich in die Hose und spielt mit seinem Glied. Alle drei sind über die Handlung amüsiert. Durch die ironische Geste wird angedeutet, dass das Versteck im Intimbereich nicht nur den funktionalen Aspekt hat, die Habgier vor der Institution Gefängnis zu schützen, sondern dass dem schlaffen Strumpf eine libidinöse Bedeutung zukommt.

Mr. Cleg vertreibt sich seine Zeit im Heim, indem er puzzelt.<sup>667</sup> Den Flügel einer Möwe hat er bereits zusammengesetzt. Terence schaut sich das Ergebnis an, kommentiert es – „brillant“ – und fängt unerwartet an zu weinen. Er sagt, dass die Möwe nirgendwo hinfliegen könne. Das Bild mit dem blauen Himmel, das auf die Freiheit verweist, dort hinaufzufliegen, wo man wolle, scheint ihm ein Gefängnis zu sein. Terence fragt Mr. Cleg, ob er Fortschritte mache. Zunächst scheint es so, dass sich diese Frage auf das Puzzeln bezieht. Zieht man aber die nächste Szene heran, kann man auch eine weitere Bedeutung refigurieren. Das Puzzeln kann man auch auf das Zusammensetzen der Vergangenheit beziehen.

Die Figuren, die bis jetzt im Film konfiguriert wurden, versuche ich noch einmal zusammenzufassen: In der ersten Szene wird eine Spannung zwischen der öffentlichen Realität und dem psychischen Innenraum der Hauptfigur refigurierbar. Scheint die Perspektive der Kamera zu Anfang noch eine neutrale Beobachterposition einzunehmen, werden ihre Blicke und damit die Gesamtheit des polysemiotischen Filmtextes zunehmend als Perspektive der

---

<sup>665</sup> Laufzeit des Films: 00:18:20 – 00:19:55

<sup>666</sup> Laufzeit des Films: 00:19:55 – 00:21:48

<sup>667</sup> Laufzeit des Films: 00:21:45 – 00:22:41

Hauptfigur erkennbar. Dass ein Film die Perspektive des Protagonisten einnimmt, ist an sich nichts Besonderes. Auffällig ist aber, dass im gesamten Film eigentlich kein substanzieller Einspruch gegen diese Perspektive erhoben wird, dass keine andere Person konkurrierende Lesarten der filmisch entworfenen Welt geltend macht.

Der Einstieg in die Filmwelt läuft auf die Einführung eines Signifikanten zu: *Mrs. Wilkinson*. Damit wird das erste Mal ein Frauennamen im Film eingeführt. Entscheidend für die weitere Analyse des Films wird sein, ob man diese Einführung noch als eine neutrale Beobachtung des Geschehens refiguriert oder ob bereits an dieser Stelle der Film die Sichtweise der Hauptfigur übernommen hat. Es folgen Szenen, die als ein Kampf von Mr. Cleg für sein Privatleben in der Anstalt refiguriert werden können. Er möchte nicht, dass Mrs. Wilkinson seinen Koffer trägt, mag sich nicht vor ihr ausziehen und versteckt sein Tagebuch vor ihr. Die Beziehung von Terence und Mr. Cleg kann als freundschaftlich eingestuft werden. Die beiden unterhalten sich und Terence kommt Mr. Cleg zur Hilfe, als dieser sich von der Heimleiterin bedroht fühlt. Zudem scheint er mit dem Hauptdarsteller „auf einer Wellenlinie“ zu liegen, da er Redefiguren einführt, die sich als Spiegelung des Verhältnisses von Mr. Cleg zur Welt refigurieren lassen. Als zentrale Figuren lassen sich die Bezeichnung der entworfenen Welt „dark planet“ und „a lowed world“ verstehen, wobei diese von Skorpionen und Taranteln bewohnt wird. In der Konfiguration der Räumlichkeit deutet sich an, dass diese gefährliche und lebensfeindliche Welt im Sinne von Freuds Formulierung des „inneren Auslandes“ als innerpsychisch zu refigurieren ist. In ähnlicher Weise kann das Zusammensetzen des Puzzles als eine Spiegelung der Psyche in der entworfenen Welt verstanden werden. Neben der Störung des sprachlichen Registers und des Körperbildes scheint es auch eine merkwürdige Konstellation der Sexualität zu geben. So wird durch die ironisch-kommentierende Geste des Mithäftlings deutlich, dass der Strumpf in der Hose nicht nur einen funktionalen Aspekt hat, sondern auch auf die Männlichkeit verweist. Als letztes wichtiges Motiv lässt sich noch das Gas verstehen, vor dem Mr. Cleg offensichtlich Angst hat und das im Bild der Gastanks, die sich im Hintergrund vieler Szenen finden, immer wieder aufgerufen wird, von denen ein merkwürdiges Geräusch ausgeht, von dem nicht sicher ist, welchen Status es hat.

### Der Familienroman des Psychotikers

Während die vorherigen Szenen die Ankunft von Mr. Cleg und seinen Alltag im Wohnheim beschreiben, verändert sich im Laufe des Films der Fokus der Filmfiguration. Die *(Re-)Konstruktion der Geschichte seiner Kindheit* steht in den folgenden Szenen im Vordergrund. In der Nacht holt Mr. Cleg sein Notizbuch aus seinem Versteck hervor, stellt sich an die Kommode und beginnt zu lesen und seine Einfälle aufzuschreiben.<sup>668</sup> Seine Handschrift besteht aus kleinen Mikro-Buchstaben, bei denen anhand der Filmbilder nicht sicher zu entscheiden ist, ob es sich tatsächlich um eine lesbare Schrift handelt oder lediglich um Gekritzel. Die Überblendung der Szene, die einsetzt, als er anfängt zu schreiben, kann vom Filmzuschauer derart refiguriert werden, dass die Szenen eine bildliche Umsetzung der Vorstellungen sind, die sich Mr. Cleg macht, während er in seinem Notizbuch schreibt. In den Szenen, die die Kindheit von Spider figurieren, wird immer wieder die nächtliche Schreibszenen montiert. Die Frage nach dem Status dieser vermeintlichen „Erinnerungsbilder“ ist für die Refiguration des Films entscheidend. Sie kann aber nur im Verlauf der Analyse des Films beantwortet werden. Der Rückgriff auf die konventionelle Form der Rückblende lässt den Filmzuschauer refigurieren, dass es sich hierbei um Episoden aus dem Leben von Spider handelt, welche die Vergangenheit zeigen.<sup>669</sup>

In der ersten Rückblende der Vergangenheitsfiguration geht Mr. Cleg im Dunkeln einen Weg entlang und biegt in einen Hinterhof ein.<sup>670</sup> Der Autor der Notizen ist somit in seinen Vorstellungsbildern mit anwesend. Durch ein Fenster sieht er einen Jungen von ca. 10 Jahren und seine Mutter am Tisch sitzen. In den Händen hält der Junge Schnüre, die er zu einem Netz zusammensetzt. Die Mutter fragt, was das Kind tue. Dieses antwortet: „Making something“. Das Gesicht von Mr. Cleg schaut sich die Szene freundlich, fast liebevoll an und er wiederholt den Satz: „Make something“. Der Satz ist deutlicher artikuliert als die sonstigen Aussagen von Mr. Cleg, die sich aufgrund der Aussprache akustisch häufig nicht verstehen lassen. Die Mutter lobt das Kind: Er sei so clever und geschickt mit den Händen. Der Sohn antwortet, dass das Netz ein Geschenk für sie sei. Die Mutter fordert ihren Sohn mit den Worten auf, den Vater zu holen: »Das Essen ist auf dem Tisch.« Der Junge erwidert, dass das Essen noch gar nicht auf dem Tisch sei. Die Mutter verbessert sich daraufhin und sagt, dass es auf dem Tisch sein werde, wenn der Vater daheim sei. Bei dieser kleinen Kontroverse handelt es sich offensichtlich nicht um ein Verständigungsproblem. Vielmehr kann der Filmzu-

---

<sup>668</sup> Laufzeit des Films: 00:22:41 – 00:23:25

<sup>669</sup> Sigmund Freud hat einen seiner Texte „Der Familienroman der Neurotiker“ genannt. Im Familienroman gegenwärtigt sich eine Person ihre Vergangenheit. Mit dem Begriff des Romans deutet Freud an, dass die Vergangenheit keine passive Konstruktion ist, sondern dass die Vergangenheit als eine Geschichte, eine Erzählung oder ein Roman in der Psychoanalyse aktiv gestaltet werden kann. Freud hat hierfür den Begriff der Nachträglichkeit geprägt. Die von Mr. Cleg in sein Notizbuch geschriebenen Aufzeichnungen lassen sich als Konstruktion seiner Geschichte beschreiben.

<sup>670</sup> Laufzeit des Films: 00:23:25

schauer refigurieren, dass der Sohn die Zweisamkeit mit seiner Mutter nicht durch den Vater stören lassen will. Der Vater kann als ein Drittes refiguriert werden, das die Zweisamkeit von Mutter und Sohn stört und eine triadische Struktur einführt. *Die Beziehung zwischen einer dualen Struktur zwischen Mutter und Sohn und dem Vater als Eindringling lässt sich als eine Grundfigur des Films deuten.*<sup>671</sup> In einer Ecke des Gartens kommt es zur Begegnung zwischen dem Jungen und Mr. Cleg. Der Junge geht wenige Zentimeter an ihm vorbei, sieht ihn aber nicht. An dieser Stelle fragt sich der Zuschauer unwillkürlich, welchen Status die Szene hat. Die Tatsache, dass der Junge Mr. Cleg nicht erkennen konnte, lässt sich so refigurieren, dass es sich bei den Filmbildern um ein Erinnerungsbild handelt. Dieses deutet darauf hin, dass Mr. Cleg keine Person in der diegetischen Filmwelt, sondern ein *vermeintlich* neutraler Beobachter ist. Man kann diese geisterhafte Gestalt als den in der Filmwelt personifizierten Erzähler refigurieren. Die Frage nach dem *ontologischen Status der Filmbilder*, die durch die Konfiguration der Filmgeschichte aufgeworfen wird, kann als eine *Grundproblematik des Films* refiguriert werden, wobei sie die Filmstruktur und den Inhalt des Films betrifft. Die Grundfiguren des Films sind nicht eindeutig, sondern, wie wir im Folgenden sehen werden, durch eine fundamentale Widersprüchlichkeit geprägt, weswegen der Filmzuschauer dies weder eindeutig lösen kann, aber, um die Filmgeschichte überhaupt konstruieren zu können, immer schon als gelöst voraussetzen muss. Der problematische Status der Bilder taucht an zwei Stellen auf, da er einerseits innerhalb der Filmgeschichte konfiguriert wird, andererseits die Filmrefiguration des Zuschauers entscheidend bestimmt.

Der Junge geht zum Pub „Dog and Beggar“ und betritt die Kneipe, um seinen Vater abzuholen.<sup>672</sup> Aus einer Ecke der Kneipe ist ein lautes und ordinäres Lachen zu hören. Drei Frauen sitzen an einem Tisch, die sich durch ihr ordinäres Aussehen und Verhalten als Prostituierte identifizieren lassen. Der Junge geht neugierig, aber auch schüchtern auf sie zu. Er sagt, dass er gekommen sei, um seinen Vater zu holen. Die dickere blonde Hure antwortet, dass er nicht da sei. Obwohl er eine Antwort erhalten hat, bleibt er stehen und starrt die drei Huren an. Die blonde Hure erwidert seinen Blick und entblößt dann ihre Brust, die sie ihm demonstrativ entgegenstreckt. Eine der Prostituierten sagt: „Look at this face“, während das Gesicht des Jungen in Großaufnahme gezeigt wird. Der Junge ist von dem Anblick entsetzt und verlässt rückwärtsgehend den Raum. Die Szene ist hintergründiger konfiguriert, als es beim einmaligen Sehen auffällt: Die blonde Hure und die Mutter werden von der Schauspielerin Miranda Richardson gespielt. Die Darstellung der beiden gegensätzlichen Frauenfiguren – einerseits die kultiviert-zurückhaltende Mutter und andererseits die laute und ordinäre Hure –

---

<sup>671</sup> Der Sohn verlässt das Haus durch die Hintertür und hebt dabei einen Stein vom Boden auf, den er im Vorübergehen erspäht hat. Diese Handlung, die der Filmzuschauer auch beim erwachsenen Mr. Cleg häufiger gesehen hat, lässt eine mentale Verwandtheit zwischen den beiden refigurieren.

<sup>672</sup> Laufzeit des Films: 00:25:26 – 00:27:03. Auch hier ist Mr. Cleg wieder in der Szene anwesend: Er sitzt in der Kneipe und trinkt ein Bier.

gelingt ihr perfekt. Aber ein verunsicherndes und unheimliches Element bleibt: Das *Gesicht der Frau* ist dasselbe.



Bildmontage: Imaginärer Unterschied bei realer Gleichheit. (Die Unzertrennlichen, 1988)

Einen ähnlichen Effekt hat sich Cronenberg schon im Film „Die Unzertrennlichen“ zunutze gemacht, bei dem man aus dem Kontext erschließen muss, um welchen der beiden Mantle-Zwillinge es sich handelt, die vom selben Schauspieler gespielt werden. In beiden Filmen wird das Verhältnis von dualer versus triadischer Struktur auf die Filmstruktur appliziert. *Der in der Geschichte konfigurierte Konflikt überträgt sich auf die Konfiguration der Geschichte.* Die Verdoppelung der Schauspielerin in den beiden Rollen Mutter und Hure im Film Spider lässt sich vor dem Hintergrund der drei Register RSI diskutieren, die Lacan in den 1950er Jahren entwickelt hat. Die unterschiedliche Aufmachung, Frisur, Kleidung etc. lässt sich dem imaginären Register zuordnen, da hier die Wirkung eines Bildes im Vordergrund steht. Im Imaginären wird der andere als ein Bild identifiziert, welches diesen nach der Ähnlichkeit entwirft. Die *Dimension des Gesichts* vor jeder identifizierenden Feststellung und in seiner unheimlichen und störenden Wirkung kann hingegen eher dem Realen zugerechnet werden, da es ein »Mehr« in das Wiedererkennen des Bildes im Imaginären und der Benennung im Symbolischen einführt. Man kann somit eine Unterschiedlichkeit im Imaginären bei einer Gleichheit im Realen refigurieren.

Ich trage diese Szene in unser Diagramm ein.

Rollen	Heimleiterin	Hure	Mutter
Name	Mrs. Wilkinson		Mrs. Cleg
<b>S</b>			
<b>I</b>		<i>Zwei Rollen (Yvonne Wilkinson und Mrs. Cleg) mit dem gleichen Gesicht (Richardson)</i>	
<b>R</b>			

Matrix: Rolle – Signifikant – RSI

Die Szene endet damit, dass der Junge seinen Vater erblickt, der gerade von der Toilette zurückgekommen ist.<sup>673</sup> Der Vater sitzt mit dem Rücken zu dem Jungen. *Zuerst* spricht Mr. Cleg das Wort „Dad“ aus. Der Junge *folgt* diesem Vorbild und redet seinen Vater mit „Dad“ an. Dieser dreht sich um und schaut seinen Sohn überrascht an. Mr. Cleg wiederholt das Wort zweimal. Beim zweiten Mal stockt er, so als habe er Angst, von seinem Vater abgelehnt zu werden. Die Stimme verwandelt sich von einem aktiven Ansprechen in ein angstvolles inneres Nachsprechen. An dieser Szene stellt sich die Frage, wie das Sprechen der beiden – des Jungen und Mr. Cleg – zu verstehen ist. Die Szene kann als ein Erinnerungsbild aufgefasst werden. Es lässt sich aber auch refigurieren, dass Mr. Cleg, indem er zuerst den Namen nennt, einen aktiven Part in der nachträglichen Konfiguration der Szene spielt. Mr. Cleg steht der ersten These nach in der Nacht in seinem Zimmer und schreibt seine Erinnerungen auf. Aber zwei Elemente scheinen bei dieser Lesart nicht richtig zu passen. Erstens ist fraglich, wieso denn Mr. Cleg in der Szene selbst vorkommt. Man kann dies so deuten, dass er der Chronist ist, der die Situationen aufschreibt. Aber noch ein weiteres Element scheint merkwürdig. Wäre Mr. Cleg lediglich ein neutraler Beobachter, dann müsste er auf die gesprochenen Worte lediglich reagieren. In dieser Szene ist es aber so, dass er das Wort „Vater“ als Erster ausspricht. Als zweite Lesemöglichkeit deutet sich an, dass er dies delegiert.<sup>674</sup>

Mrs. Cleg schminkt sich vor den Augen ihres Sohnes<sup>675</sup>, während sie eine Geschichte aus ihrer Kindheit erzählt, die dem Film seinen Namen gegeben hat.<sup>676</sup> Der Vater tritt ins Zimmer

<sup>673</sup> In Vorbeigehen ist wiederum Mr. Cleg zu sehen, der sich an die Wand drückt, so als habe er Angst vor dem Vater.

<sup>674</sup> Die Kleinfamilie – Vater, Mutter und Kind – sitzen in der nächsten Szene am Essenstisch. Mr. Cleg steht wieder abseits bei der Garderobe und wird von den anwesenden Personen nicht wahrgenommen. Der Vater liest während des Essens Zeitung. Die Stimmung in der Familie scheint schlecht zu sein, was sich darin ausdrückt, dass die Familienmitglieder nicht miteinander sprechen. Dem Jungen entgleitet beim Schneiden sein Messer, was ein unangenehmes Quietschen erzeugt. Der Laut fällt in der ansonsten wortkargen Situation besonders auf, fällt in die Stille ein. Der Vater blickt seinen Sohn strafend an. Die Mutter fordert ihren Mann auf, nichts dazu zu sagen. [Now, don't you say a word]. Dieser blättert aber lediglich die Zeitung um. Die Mutter lächelt ihren Sohn ermutigend an.

<sup>675</sup> Laufzeit des Films: 00:27:56 – 00:30:12

<sup>676</sup> Mutter: Well, it was different when I was a girl.

M: We lived out in the country then.

und sagt zu seinem Sohn: „And you, you garde the house.“ Er tritt seine Vater-Funktion zeitweise an seinen Sohn ab. Nachdem die Eltern das Haus verlassen haben, läuft der Junge nach oben in sein Zimmer, von wo aus er den Hinterhof sehen kann.<sup>677</sup> Seine Mutter winkt ihm zum Abschied zu. Dann greift sie ihr Mann, drückt sie gegen eine Wand und küsst sie. Zunächst ist sie überrascht, lacht aber dann. Zunächst beobachtet ihr Sohn die Szene durch das Fenster, aber als er merkt, dass die Mutter sich die sexuelle Annäherung des Vaters gern gefallen lässt, wendet er sich demonstrativ ab und setzt sich auf den Fußboden seines Zimmers, den Rücken gegen die Wand gelehnt. So kann er nicht mehr sehen, was geschieht, wohl aber die Stimmen hören. Der Filmzuschauer sieht wieder Mr. Cleg beim Schreiben. Er wirkt beim Schreiben völlig erschöpft und lehnt sich auf den Tisch, an dem er steht. Er sagt in seinem nahezu unverständlichen Ton: „It's all open ...“

Das Ehepaar geht in die Kneipe *Dogs und Beggar*.<sup>678</sup> Bill kennt eine Reihe der Gäste, die ihn begrüßen. Er bestellt ein Bier für sich und „Gin und Orange“ für seine Frau. Bill geht zur Bar, um die Getränke zu holen. Währenddessen beobachtet er drei Huren, die laut lachen. Der Kellner spricht Bill mit seinem Namen an. Er sagt, dass die dicke Hure „*Yvonne Wilkinson*“ heißt. Mr. Cleg wiederholt den Namen der Hure *Yvonne Wilkinson* und schreibt ihn in sein Notizbuch. Die Verdoppelung des Signifikanten streicht dessen Bedeutung besonders hervor. Ich trage den Namen der Prostituierten in das Schema ein. In einer der ersten Szenen wurde die Haushälterin des Wohnheims als „Mrs. Wilkinson“ vorgestellt. Die Hure trägt den gleichen Nachnamen wie die Haushälterin. Wir sehen, dass wir im Imaginären eine Verdoppelung der Rollen haben, wohingegen wir im Symbolischen eine Verdoppelung des Signifikanten *Wilkinson* feststellen können.

Es ist äußerst unwahrscheinlich, dass die beiden Frauen *zufällig* den gleichen Namen tragen. Schließlich haben wir es mit einem Film zu tun, in dem jedes Details minutiös geplant ist. Stattdessen kann angenommen werden, dass diese Verdoppelung strukturelle Gründe hat, die in der Konzeption der Geschichte angelegt sind. Man kann daher refigurieren, dass

---

M: Essex.  
M: I remember how I'd go across the fields in the morning and I'd see the webs in the trees.  
M: Like clouds of muslin, they were.  
Junge: What, spider's webs?  
Mr. Cleg: Spider's webs?  
M: Course, spider's webs. Who else makes webs? Then, when a got close, I'd see they wasn't muslin at all. They were wheels.  
M: Greet big shinning wheels.  
Mr. Cleg: Greet big shinning wheels.  
M: And you know what else?  
Junge: What?  
If you know where to look, you could find the spider's egg bags. Perfekt little things they were. Tiny little silk pockets she made to put her eggs in.  
Junge: What happens to her, after she layed her eggs?  
M: You like that bit, don't you? She just crawled away, without looking back once.  
Junge: And then she died?  
M: Her work was done. She'd had no more silk left. She was all dried up and empty.  
Mr. Cleg: dried up, dry ...

<sup>677</sup> Laufzeit des Films: 00:30:12 – 00:30:59

<sup>678</sup> Laufzeit des Films: 00:30:59 – 00:34:08

der Name bei einer der beiden Frauen richtig wiedergegeben wurde und dann vom implizierten Erzähler, den man mit Spider benennen kann, auf die andere Frau übertragen wurde. Entscheidend für die (Re-)Konstruktion der Geschichte ist, welche Einführung des weiblichen Signifikanten man für grundlegend hält: die Szene zu Anfang des Films, in der die Heimleiterin vorgestellt wird, oder die eben beschriebene Szene. Durch die Verdoppelung des Signifikanten stellt sich erneut die Frage nach dem Status der Bilder – Erinnerungsbild, Vorstellungsbild oder Wunschbilder – und der damit konfigurierten Zeitstruktur. Zwei Möglichkeiten lassen sich unterscheiden: Entweder *strukturiert die Gegenwart die Vergangenheit* oder umgekehrt, *die Vergangenheit strukturiert die Gegenwart*.

Es liegt nahe, diese Szenen anhand der Theorie des Ödipuskomplexes zu interpretieren. Demnach flößt die Konfrontation mit der weiblichen Sexualität dem Jungen Angst ein. Die aggressive Erotik der Prostituierten wird vom Kind gegen die intime Beziehung des Jungen mit seiner idealisierten Mutter gesetzt. Diese Idealisierung der Mutter verweist auf eine duale Figuration, welche die Geschlechtlichkeit der Mutter, die immer den Vater als Dritten voraussetzt, der eine triadische Struktur einführt, verdrängen, verwerfen oder verleugnen muss. Um die duale Struktur aufrechtzuerhalten, kommt es zu einer Spaltung in ein gutes und ein böses Objekt, die sich in der Gegenüberstellung von Mutter und Hure im Film zeigen würde.

Lacan schreibt in seinem Seminar über den Fall des Präsidenten Schreber: „Es kann vorkommen, daß ein Subjekt etwas, das es sehr wohl erfahren hat, dennoch den Zugang zu seiner symbolischen Welt verweigert, und was hier nichts anderes ist als die Kastrationsdrohung.“<sup>679</sup> Seine Interpretation der Psychose läuft nicht auf die Theorie der Abwehr homosexueller Regungen, die durch die Vaterschaft heraufbeschworen werden, hinaus, wie Freud dies am Fall Schreber gezeigt haben sollte, da sich dieses Modell auf die Theorie der Verdrängung in den Neurosen stütze. Vielmehr betont Lacan, dass die Psychose einem anderen Mechanismus unterliege als die neurotische Verdrängung. Dieser sei die Verwerfung: „Was hingegen der *Verwerfung\** unterliegt, hat ein ganz anderes Schicksal.“<sup>680</sup> Dieses Schicksal besteht darin, dass das Verworfenen im Realen zurückkehrt. Was könnte nun die lacansche Theorie zur Analyse des Films beitragen? Schauen wir uns die Szene noch einmal genauer an.

Die Szene zu Anfang des Films erscheint zunächst »objektiver«. Erstens ist dies ein Dialog zwischen zwei Personen und die Benennung ist damit intersubjektiv. Zweitens kann der Betrachter in dieser Szene den Signifikanten auf dem Zettel sehen. Dies verweist auf die Gültigkeit der Einstellung. In der letzten Szene ist es genau anders. Erstens haben wir es lediglich mit einer Erinnerung zu tun. Die intersubjektive Dimension ist zwar durch die Aussage des Barkeepers gegeben. Aber auch das mag nicht so richtig überzeugen. Was bedeutet die Namensverdoppelung für die Zeitstruktur des Films? Wenn es richtig ist, dass die erste Sze-

---

<sup>679</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch III. Die Psychosen. A.a.O.: S. 19

<sup>680</sup> ebd.: S. 20.

ne den *ursprünglichen oder fundamentalen Signifikanten* liefert und die zweite Szene nachträglich gebildet ist, dann lässt sich der Status der Szenen als Erinnerung nicht mehr aufrechterhalten.

### **Die imaginäre Auflösung**

In den vorher besprochenen Szenen haben wir sowohl auf der imaginären Ebene der Rollenzuweisung als auch auf der symbolischen Ebene der Namensgebung eine Verdoppelung erfahren. Dabei blieb aber innerhalb der Filmwelt die Konstanz der Rollen erhalten. Die nun folgenden Szenen lassen sich so lesen, dass diese Konstanz brüchig wird.

Mr. Cleg sitzt im Dunkeln auf der Bank beim Kanal. Er sagt laut: „She made the first move“. Es klingt fast so, als ob es die Entscheidung von Mr. Cleg ist und nicht eine Erinnerung, dass Yvonne den ersten Schritt gemacht hat, um seinen Vater zu verführen. Diese Entscheidung von Spider, so lässt sich refigurieren, wird in den folgenden Szenen ins Bild gesetzt. Bill, der Plumber, fährt am nächsten Tag mit dem Fahrrad zur Wohnung einer seiner Kunden, da es Probleme mit den Leitungen [Pipes] gebe.<sup>681</sup> Ihm öffnet eine der Prostituierten, die sich am Tag zuvor in der Bar aufgehalten hatte. Die Frau ruft „Yve“, worauf Yvonne Wilkinson erscheint. Sie ist spärlich bekleidet und raucht eine Zigarette. Bill scheint überrascht und begrüßt sie mit „Hello Yvonne“.<sup>682</sup>

In der nächsten Szene sieht man wieder die drei Männer bei der Feldarbeit.<sup>683</sup> Sie machen eine Pause, trinken, rauchen und unterhalten sich. Der Älteste der drei erzählt, dass er am Morgen einen Brief von Sophia Loren erhalten habe. Sie wolle das Übliche von ihm: Sex. Der andere Arbeiter wiederholt, dass alle Frauen immer das Gleiche wollen, gleich seien (All the same). Einer der Gefängnisinsassen erzählt daraufhin, dass er eine Französin mit drei Brüsten kannte. Der Ältere der drei sagt darauf, dass seine Mutter drei Brüste gehabt habe. Der andere erwidert, dass seine Mutter eine schöne Frau gewesen sein müsse. Die Sexualtheorie der beiden Gefängnisinsassen betont nicht nur übermäßig die Sexualität der Frauen, sondern auch, dass sich durch diese die Identitäten der Frauen auflösen. Charakteristisch hierfür ist der Satz: All the same.

---

<sup>681</sup> Laufzeit des Films: 00:34:08 – 00:36:06.

<sup>682</sup> Als Yvonne die Tür der Wohnung schließt, sieht man wieder Mr. Cleg, der sich auch in der Wohnung befindet. Auch diese Szene endet wieder damit, dass man Mr. Cleg schreiben sieht und er dazu etwas Unverständliches murmelt.

<sup>683</sup> Laufzeit des Films: 00:36:06 – 00:37:30.



Bildmontage. Imaginäre Vertauschung im phantasmatischen Rahmen. (Die Unzertrennlichen, 1988)

Während der Unterhaltung der beiden sieht man Mr. Cleg, der ein Bild aus seinem Zigarettenkästchen herausnimmt. Es ist ein gewöhnliches, pornographisches Bild mit einer Blondine. Er bedeckt das Bild mit seinen Händen. Als er sie wieder wegnimmt, hat sich das Bild für ihn und für den Filmzuschauer verändert. Nun ist die Hure Yvonne aus der letzten Szene auf dem Bild zu sehen. Mr. Cleg praktiziert hier bewusst einen *imaginären* Rollentausch der Personen. Im realen Filmbild ändert sich die abgebildete Person. Diese Szene lässt sich so verstehen, dass das Bild eine Wunschvorstellung von Spider befriedigt und sich der Tausch auf der Ebene von Spiders Vorstellung vollzieht.

Dies kann man auf die *Dimension der Phantasie bei Freud oder des Phantasmas bei Lacan* beziehen. Die Phantasie oder das Phantasma ist eingerahmt, hat einen bestimmten Platz und eine bestimmte Zeit, die sich von der Alltagswelt abgrenzt. Die für das Phantasma konstitutive Rahmung lässt sich aufrechterhalten, wenn man die Szene so refiguriert, dass man nicht eine neutrale Realität sieht, sondern die Welt aus der Sicht von Spider. In den nächsten Szenen werden diese Refigurationsangebote brüchig.

Bill Cleg betritt die Bar, geht auf Yvonne zu und schaut diese erwartungsvoll an.<sup>684</sup> Sie sagt „Hello Plumber“, steht auf und zieht sich ihre Jacke mit Leopardmuster an. Auf der Straße unterhalten sie sich über ihre Namen. Zunächst fragt Yvonne ihn nach seinem Namen, sagt aber dann, dass sie ihn „Bill“ nennen werde. Offensichtlich weiß sie seinen Namen gar nicht. Fraglich ist daher, wie dieser *Akt der Namensgebung* zu verstehen ist. Die einfache Variante lässt sich derart refigurieren, dass sie den Namen zwar wusste, aber vergessen hat. Eine komplexere These könnte lauten, dass Spider den Namen des Vaters eben aus dieser Vorstellungs- oder Erinnerungsszene herausgelöst hat und dass die Namensgebung die

<sup>684</sup> Laufzeit des Films: 00:37:30 – 00:39:44

Erinnerungen strukturiert, und zwar sowohl in die Zukunft als auch in die Vergangenheit hin. Bereits in der vorherigen Szene ist Spiders Vater vom Barkeeper mit Bill angeredet worden und auch seine Frau nennt ihn in dieser Szene *Bill*. Träfe die letzte These zu, würde es sich hier um eine Verwerfung des Namens des Vaters handeln, der durch eine imaginäre Namensgebung von „Yvonne Wilkinson“ hergestellt wurde, wobei auch dieser Signifikant alles andere als gesichert erscheint, wie wir in der Analyse der Eingangsszene gesehen haben. Wenn man der zweiten Phase Glauben schenkt, würde diese auf eine fundamentale Störung in der symbolischen Ordnung verweisen, da der Steppunkt, der den Signifikanten mit dem Signifikat vernäht, die Konstanz eines fundamentalen Signifikanten nicht herstellen könnte: Dieser Signifikant ist der Vorname des Vaters.<sup>685</sup> Die beiden gehen am Kanal entlang und an der Bank vorbei, auf der Spider schon am Anfang des Films gesessen hat. Auch jetzt sitzt er wieder im Dunkeln und beobachtet die Szene. In der Unterführung befriedigt Yvonne Bill im Stehen mit der Hand. Nachdem sie fertig ist, wischt sie das Sperma in den Kanal. Dabei passiert etwas Entscheidendes. Als die Kamera von ihrem Gesicht zurückschwenkt, sieht man, dass nicht mehr *Bill* hinter ihr steht, sondern Mr. Cleg bzw. *Spider*. Er blickt entsetzt und ängstlich in den Kanal.

Diese Szene lässt sich so refigurieren, dass es zu einer *imaginären Auflösung der Identitäten* von Vater und Sohn gekommen ist und sich der Sohn an die Stelle des Vaters gesetzt hat. Ein Aspekt sei hier besonders hervorgehoben. Die *Spider-Konfiguration, in der doppelten Bedeutung von der Konfiguration der Figur Spider und von Spider ausgehenden Konfiguration* des Films, kann daher als psychotisch bezeichnet werden, da nicht nur Bedeutungszuschreibung ins Schlingern geraten ist, sondern mit der Vertauschung von Bill und seinem Sohn auch die Filmstruktur selbst ins Wanken gerät. War Mr. Cleg bis zu diesem Zeitpunkt als passiver Beobachter figuriert, passt diese Szene nicht mehr zu dieser Lesart, da Mr. Cleg in dieser Szene einen aktiven Part bekommt und in die Filmhandlung eingreift. Zudem unterhalten sich Yvonne und Mr. Cleg miteinander. Er sagt, dass er dort bleiben werde. Sie erwidert, dass er sich selbst helfen solle [Suit yourself]. Sie werde wieder in die Bar gehen.

Was hat diese Szene nun zu bedeuten? Welchen Realitätsstatus kann man refigurieren? Eine inhaltliche Dimension der Szene ist sicherlich, dass sich Spider in der Imagination an die Stelle des Vaters setzt: Er durchbricht damit das väterliche Verbot. Das zweite formale Kriterium ist, dass hier die *Imagination keinen Rahmen* wie in der vorherigen Szene besitzt, sondern in die figurierte Filmwelt übertritt. Erinnerung und Wunschvorstellung gleiten fast unmerklich ineinander über. Es kommt zu einer imaginären Auflösung der Identitäten der Personen. Das Fehlen einer *Bühne*, eines Schauplatzes oder eines Rahmens, der die Imagination situiert, kann als Indiz für eine psychotische Störung genommen werden. Diese Kon-

---

<sup>685</sup> Yvonne thematisiert ihre Jacke, die zu einem Markenzeichen für sie geworden ist. »Diese habe sie auf dem second-hand Market gekauft, aber sie selbst sei ja auch ein bisschen second-hand.« Durch ihre Rede wird die Jacke als pars pro toto für die Hure refigurierbar.

figurationsangebote des Films lassen sich auf die Unterscheidung des Mechanismus der Psychose in Abgrenzung der Neurose beziehen. Lacan schreibt: „Ich sage massive Dinge. Im Fall der Neurose erscheint das Verdrängte *in loco*, dort, wo es verdrängt worden ist, das heißt inmitten der Symbole, insofern der Mensch sich in sie integriert und an ihnen als Agent und Akteur teilnimmt. Er erscheint wieder *in loco* unter einer Maske. Das Verdrängte in der Psychose, wenn wir Freud zu lesen wissen, erscheint wieder an einem anderen Ort, *in altero*, im Imaginären und dort tatsächlich ohne Maske.“<sup>686</sup>

In der nächsten Szene sieht man vom Flur aus in die Küche der Familie Cleg.<sup>687</sup> Zunächst sieht man die Mutter, hört aber die Stimme von Bill, obwohl dieser im Bildausschnitt nicht zu sehen ist. Die Eltern streiten sich: Bill sagt, dass er in Salisbury auf einen Drink war. Er fragt gereizt, ob er nicht einen Drink nach der Arbeit zu sich nehmen dürfe. Seine Frau erwidert etwas. Das ohnehin angespannte Verhältnis zwischen Vater und Mutter scheint sich verschlechtert zu haben. Dann sieht man den Jungen, der von dem Streit aufgewacht ist. Er steht im Flur. Die Perspektive der Kamera, die den Streit beobachtet hat, entsprach seinem Blickwinkel. Die Kameraperspektive war einen Moment lang subjektiviert, so lässt sich nachträglich refigurieren. Die Mutter bringt den Jungen zu Bett. In dem Moment, in dem sie von ihrem Mann enttäuscht ist, wendet sie sich an den Jungen. An dieser Stelle nennt sie ihn „Big Spider“. Es ist das einzige Mal, dass eine Person im Film den Jungen explizit als Spider anspricht.<sup>688</sup> Im Bett sitzend streicht Spider über die Schnüre, die er in seinem Zimmer gespannt hat.<sup>689</sup> Er schaut in seinen Kasten, in dem sich allerlei Zeug befindet. Es folgt eine Überblendung. Inzwischen ist er angezogen und die Morgenvögel singen. Spider sieht seiner Mutter zu, wie sie sich im Spiegel betrachtet. Sie ist durch seine Anwesenheit überrascht und erschrickt. Die Mutter fragt Spider, ob er ihr Kleid mag. Sie sagt, dass es ihrem Vater gefallen müsste. Spider läuft daraufhin weg.<sup>690</sup> Dies lässt sich so refigurieren, dass die Frage nach dem Begehren zwischen Vater und Mutter vom Sohn nicht ertragen werden kann, da dieses ein drittes Element in die dual konfigurierte Beziehung der beiden bringt.

In dieser Szene sieht man das zweite Mal Mr. Cleg beim Puzzeln.<sup>691</sup> Er ist ein ganzes Stück bei seinem Puzzle weitergekommen: Es ist fast fertig. Spider versucht verzweifelt das Puzzle zu beenden, wird dabei immer hektischer, murmelt: „Gonna finish“. Als es ihm nicht schnell genug gelingt, wird er aggressiv. Er zerreißt das Puzzle und schmeißt es auf den Boden. Mrs. Wilkinson ruft ihm aus dem Nebenzimmer zu, dass er jedes einzelne Stück des Puzzles aufheben müsse. Mr. Cleg läuft aus dem Haus. Mit dem Blick auf die Gastanks bleibt er entsetzt stehen. Terence folgt ihm. Er greift nach einem Bein und dreht Mr. Cleg so langsam um. Dabei erzählt er eine Geschichte, die sich auch auf Gas bezieht. Puzzeln scheint im Film

---

<sup>686</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch III. Die Psychosen. A.a.O.: S. 126

<sup>687</sup> Laufzeit des Films: 00:39:44 – 00:40:34

<sup>688</sup> Dieser Name wird ihm von seiner Mutter gegeben. Der Vater nennt ihn in einer anderen Szene Dennis.

<sup>689</sup> Laufzeit des Films: 00:40:34

<sup>690</sup> Laufzeit des Films: 00:41:39

<sup>691</sup> Laufzeit des Films: 00:41:39 – 00:43:22

eine doppelte Bedeutung zu haben. Das Puzzeln lässt sich als eine Figur beschreiben, in der es darum geht, aus Einzelteilen ein vollständiges Bild zusammenzusetzen. Dies lässt sich auf die Situation von Mr. Cleg übertragen, der seine Erinnerung aufschreibt und rekonstruiert. Allerdings schreckt er vor der Tatsache zurück, dass es ein vollständiges Bild geben könnte. Der Übergang von Tag und Nacht wird in der nächsten Szene durch eine Überblendung unauffällig hergestellt. Zunächst ist der helle Gastank zu sehen, der sich zunehmend verdunkelt. Dann sieht man Spider, der in der Nacht in seinem Notizbuch schreibt.<sup>692</sup> Er macht eine Pause und zieht an seiner Zigarette. Dabei beginnt er zu riechen und sich unsicher umzuschauen. Er riecht an seiner Kleidung. Sein Blick fällt auf den Gasofen. Er sagt: „Smells Gas.“ Langsam geht er auf den Gasofen zu und beriecht ihn aus nächster Nähe. Aber anscheinend kommt der Geruch nicht von dort. Er beginnt erneut, an seiner Kleidung zu riechen. Er zieht diese möglichst schnell aus. Die Kamera blendet auf den Gastank. Dann sieht man Spider erneut, wie er sich Zeitungen um den Körper wickelt und diese mit den Schnüren befestigt. Er baut sich eine Art Schutzpanzer. Dann zieht er sich wieder an. Er beginnt zu schreiben. Die folgende Geschichte schreibt er in diesem verängstigten Zustand: Vater und Sohn sitzen am Esstisch, während Mrs. Cleg Suppe in die Teller füllt.<sup>693</sup> Auch Spider ist wieder in der Ecke zu sehen. Mrs. Cleg streicht sich die Haare aus dem Gesicht. Sie sagt, dass sie mit ihrem Mann in Urlaub fahren möchte. Er weist das schroff ab, sagt, *ihn mache das Haus krank* [I am bloody sick of this house], und verlässt daraufhin verärgert die Wohnung. Seine Frau folgt ihm und ruft ihm verängstigt nach. Als sie zurückkommt, weint sie vor Entsetzen und fasst die Hand ihres Sohnes. Dieser scheint merkwürdig angerührt über die Situation. Dies lässt sich so refigurieren, dass über den Konflikt mit dem Vater die Beziehung zwischen Mutter und Sohn noch enger wird. Bill fährt mit dem Fahrrad am Kanal entlang zum Pub „Dog and Beggar“ und trifft dort die Hure Yvonne Wilkinson. Er verabredet sich mit ihr in den „Allotments“. Sie sagt, dass er sich nicht wundern solle, wenn sie dies mache [Don't mind if I do.] Spider wiederholt diesen Satz und schreibt ihn auf. In einer Einblendung ist wieder Mr. Cleg in der Nacht in seinem Zimmer zu sehen, der einen Satz energisch durchstreicht. Durch die Konfiguration wird beim Filmzuschauer die Frage aufgeworfen, welcher Satz von Spider verworfen wurde. Mrs. Cleg zieht sich an und fährt ihrem Mann hinterher. Sie verabschiedet sich mit dem Satz von ihrem Sohn: [Gonna meet your father.] In einer Parallelmontage ist ihr Mann mit dem Fahrrad zu sehen, der zum Gartenhaus führt, eine Lampe entzündet und sich eine Zigarette ansteckt. Kurz darauf kommt die Hure Yvonne in das Gartenhaus. Sie stolpert mit ihren hochhackigen Schuhen. Er hilft ihr. Sie hat wieder die Jacke mit dem Leopardmuster an und eine Flasche Whisky in der Hand. Zwischendurch ist der Schuh von Yvonne zu sehen, der im Gras liegen geblieben ist. In der nächsten Einstellung ist Mrs. Cleg zu sehen, die die Bar „Salisbury Hotel“ betritt. Spider sitzt immer noch

---

<sup>692</sup> Laufzeit des Films: 00:43:22 – 00:47:47

<sup>693</sup> Laufzeit des Films: 00:47:47 – 00:56:13

an der Bar. Als sie hereinkommt, schaut er auf. Sie fragt die Kellnerin, ob sie wisse, wo ihr Mann sei. Aber diese kann ihr auch nicht helfen. Der Mann, den der Plumber im Eingang des Appartements von Yvonne Wilkinson getroffen hat, steht daneben und kommentiert die Situation auf zynische Weise. Es wird auch deutlich, dass Mr. Cleg wohl nicht häufig in der Kneipe war, wie er in der letzten Szene behauptet hat. Damit wird die Frage aufgeworfen, wo er denn dann war.

Auf der Suche nach ihrem Mann geht Mrs. Cleg zum Gartenhaus. Dazu wird eine dramatische Musik gespielt. Sie entdeckt den hochhackigen Frauenschuh im Gras liegen, den die Prostituierte in der vorherigen Szene vergessen hat. Sie betritt die Hütte und erwischt Mr. Cleg und Yvonne Wilkinson beim Sex. Als Mr. Cleg bemerkt, dass er beobachtet wird, steht er auf und greift sich eine Schaufel. Damit schlägt er seine Frau. Yvonne lacht darüber. Man sieht Mrs. Cleg, wie sie mit blutverschmiertem Gesicht das Gartenhaus verlässt und tot zusammenbricht. Mr. Wilkinson verlässt das Haus. In dieser Einstellung ist auch Spider zu sehen, der auf der Bank vor dem Gartenhaus sitzt und sich Notizen macht. Am nächsten Morgen entdeckt der junge Spider die falsche Frau, die am Platz seiner Mutter mit seinem Vater im Bett liegt.<sup>694</sup> Er schaut diese entsetzt an.<sup>695</sup>

Ich versuche die Szene vor dem Hintergrund der lacanschen Theorie der Psychosen zu interpretieren. Ein Rollentausch hat in der im Film konfigurierten Geschichte stattgefunden: Die Hure Yvonne Wilkinson nimmt den Platz der Mutter ein. Fragen wir nach dem Ort dieser Vertauschung in Bezug auf die lacanschen Register RSI. Nach meiner Refiguration des Films ist dieser so konfiguriert, dass sich der Rollentausch im *Register des Imaginären* verorten lässt. Das Register des Imaginären ist bei Lacan der bildlichen und konventionellen Dimension (dem Ich-Ideal) vorbehalten. In einer Szene auf dem Feld wurde gezeigt, dass Spider die imaginäre Vertauschung bewusst vollzieht. Worin unterscheidet sich diese Vertauschung? Der Unterschied besteht offenbar darin, dass vorher die Vertauschung einen Rahmen besessen hat, dieser aber in der aktuellen Vertauschung nicht mehr gegeben ist. Zwar mag auch die Konstruktion der Spider-Vergangenheit als eine Rahmung verstanden werden, die Spider vor einem direkten Zugriff schützt. Durch die Konfiguration des Films wird nahegelegt, dass Spider die Geschichte seiner Vergangenheit für real hält. Zwei weitere Dimensionen sollten aber beachtet werden. So haben wir bereits herausgestellt, dass die beiden Rollen der Mutter und der Hure von derselben Schauspielerin gespielt werden. Ich habe dies als eine *Identität im Realen bei unterschiedlicher Rollenverteilung im Imaginären* beschrieben. Zumindest ist bei dem Tausch noch eine Konstanz im Realen gewahrt. Als zweites Element wurde schon klar, dass der Signifikant „Mrs. Wilkinson“ problematisch ist. Wieso heißen die beiden Frauen gleich? Diese Vertauschung des Namens spielt sich offensichtlich im Register des Symbolischen ab. Eine wichtige Frage wird sein, wie der imaginäre Rollentausch in Ver-

---

<sup>694</sup> Laufzeit des Films: 00:56:13 – 00:56:36

<sup>695</sup> Zum Schluss der Szene ist wieder Spider beim Schreiben zu sehen.

bindung zu diesem Signifikanten steht. Dies werden wir in den nächsten Szenen besprechen.

Rollen	Heimleiterin	Hure	Mutter
Name	Mrs. Wilkinson	Yvonne Wilkinson	Mrs. Cleg
<b>S</b>	<i>Zwei Rollen (Heimleiterin und Hure) haben den gleichen Nachnamen.</i>		
<b>I</b>		<i>Zwei Rollen (Yvonne Wilkinson und Mrs. Cleg) mit demselben Gesicht (Richardson) 1.) Tausch der Rollen</i>	
<b>R</b>			

Matrix: Rolle – Signifikant – RSI

### Das Puzzle ist fertig

In einer Szene, die im Gefängnis oder in der geschlossenen psychiatrischen Anstalt spielt, wird die Figur des *Puzzelns* erneut aufgerufen, wenn auch in veränderter Gestalt.<sup>696</sup> Entgegen den anderen im Film gezeigten Orten wird dieser Schauplatz nur ein einziges Mal dargestellt, weswegen man der Szene eine gewisse Einzigartigkeit zusprechen kann. Ein Insasse hat eine Glasscheibe zerschlagen und bedroht mit einer Scherbe den Gefängnisdirektor, der dem tobenden Insassen erstaunlich gelassen gegenübersteht. Zwei Gefängnisaufseher kommen ihm zu Hilfe und entwaffnen den Gefangenen mit einer Matratze. Mr. Cleg sieht sich die Glasscherben, die auf dem Boden liegen, intensiv an. Als er sich später auf dem Gefängnishof unbeobachtet fühlt, holt er eine der Scherben aus seinem Ärmel hervor. Er setzt an, um sich die Pulsader aufzuschneiden, schreckt aber vor dem Selbstmordversuch zurück. In der nächsten Szene gesteht er dem Gefängnisdirektor seinen Diebstahl und gibt ihm die Glasscherbe zurück. Auf dem Tisch sieht man, dass die Glasscheibe fein säuberlich rekonstruiert wurde. Alle Teile liegen bereits in der richtigen Anordnung, nur dieses letzte Stück hat noch gefehlt. Der Direktor legt die Glasscherbe an den dafür vorgesehenen Platz und kommentiert dies mit dem Satz: „Take your eye out, that would.“ Das Motiv der zusammengesetzten Glasscherben erinnert an das Puzzlespiel von Mr. Cleg im Wohnheim. Man kann es als eine Figur des Welt- und Selbstverhältnisses ansehen, wenn man es auf den Platz im Film bezieht, in dem die Szene gezeigt wird. In übertragener Redeweise kann man sagen, dass auch Spider die Puzzlestücke seiner zerbrochenen Vergangenheit zu einer lückenlosen Geschichte zusammensetzt. Mit dem Mord an seiner Mutter und deren Ersetzung durch die Prostituierte kann refiguriert werden, dass dieses Puzzlespiel beendet ist, da sich ein vollständiges Bild ergeben hat.<sup>697</sup> Nach dem Mord an der Mutter befindet sich nicht mehr

<sup>696</sup> Laufzeit des Films: 00:56:36 – 00:59:14

<sup>697</sup> Die nächste Szene beginnt damit, dass Spider wieder im „Bridge Cafe“ sitzt und seinen Kaffee trinkt. Durch die Gardine sieht er das Straßenschild, „Kitchener Street“ und wiederholt den Namen leise. In der nächsten Einstellung sieht man Spider, der diese Straße entlanggeht. Offensichtlich sucht er die Straße, die in seinen Erinnerun-

seine Mutter im Haus, sondern die Hure Yvonne Wilkinson.<sup>698</sup> Bei dieser Veränderung handelt es sich um Bedeutungszuschreibung, die aus den Elementen des Films vom Betrachter refiguriert wird. Jenseits der Rollenzuschreibungen sieht der Filmzuschauer dieselbe Schauspielerin Miranda Richardson, die lediglich anders zurechtgemacht ist.<sup>699</sup> Die Mutter fragt den Jungen: „What you looking at me like that for?“ – eine Frage, die sich auch an den Filmzuschauer richten könnte. Dann ist Spiders Gesicht zu sehen, der in die Leere schaut, aber nichts antwortet. Mrs. Cleg sagt, dass er sich in der letzten Zeit in einen merkwürdigen Jungen verwandelt habe. Sein Vater mache sich Sorgen um ihn.<sup>700</sup> Dann sagt sie unvermittelt, dass es wahr sei, dass sie Spiders Mutter umgebracht hätten. Er solle sie jetzt als Mutter betrachten. Der Vater betritt die Küche. Spider ruft wieder laut: „Mörder“. Vater und Mutter sind entsetzt. Der Vater nimmt seinen Gürtel aus der Hose, um seinen Sohn zu bestrafen. Dieser läuft weg. Sein Vater ruft ihm hinterher, dass er es nicht wagen solle, zurückzukommen.<sup>701</sup> In der nächsten Einstellung sieht man Spider an dem Platz auf dem Feld liegen, wo er vermutet, dass dort seine Mutter begraben wurde. Die Szene erinnert von der Einstellung her an eine Szene am Anfang des Films. Dann hört man eine Orgel, die das Lied „Silent Night“ spielt. Nach Abschluss der Musik sieht man den Vater mit dem Fahrrad zur Gartenhaus fahren. Spider liegt im Beet. Als er den Vater hört, springt er auf und versteckt sich hinterm Haus.<sup>702</sup> Der Vater ruft *Dennis*. Es ist das einzige Mal, dass der echte Vorname des Jungen genannt wird. Dieser hockt auf dem Boden und hält sich die Ohren zu. Der Vater hilft seinem Sohn hoch und möchte mit ihm reden. Er fragt, was mit ihm los sei: Wieso sei er so wütend auf ihn und seine Frau? Er fragt mehrfach, ob er immer noch glaube, dass sie die Mutter des Jungen umgebracht hätten. Dennis sagt beim zweiten Mal zwar, dass er nicht mehr daran glaube. Durch sein Verhalten kann der Filmzuschauer aber das Gegenteil annehmen.

### Die Rückkehr im Realen

Während sich die bisherige Konfiguration des Films als eine (Re-)Konstruktion der Vergangenheit von Spider refigurieren lässt, die mit dem Mord an seiner Mutter eine geschlossene

---

gen mehrfach benannt wurde. Eine Frau mit einem Kind kommt aus dem Haus. Es ist die einzige Szene im Film, mit Ausnahme der Eröffnungsszene auf dem Bahnhof, in der Spider andere Menschen trifft, die nicht in seinem sehr begrenzten Umfeld des Wohnheims leben. Die Stadt macht hier das einzige Mal den Eindruck, belebt zu sein. Spider geht die Straße entlang und trifft auf den Pub „Dog und Beggar“. Aber er traut sich nicht, die Kneipe zu betreten. Ein gewöhnlicher Kantenstein scheint für ihn eine unüberwindbare Hürde darzustellen. Hiermit ist bereits ein Indiz gegeben, was den weiteren Verlauf des Films prägen wird. Während vorher die psychische Realität der Erinnerungs-Wunsch-Bilder von der Lebenswirklichkeit getrennt ist, wird in dem Moment, in dem Spider die Kneipe aufsucht, diese Realität mit seiner Weltkonstruktion verglichen.

<sup>698</sup> Laufzeit des Films: 01:01:59 – 01:09:06

<sup>699</sup> Auch in dieser Szene sieht man den erwachsenen Spider durch das Fenster schauen.

<sup>700</sup> Eine weitere Zeitverschiebung weist wieder sehr indirekt auf den prekären Status der Filmbilder hin. So sagt der erwachsene Spider: „Here is your toast.“ Erst daraufhin nimmt die Mutter den Toast aus dem Ofen, den man vorher gar nicht sehen konnte, und stellt diesen auf den Tisch. Spider isst diesen nicht.

<sup>701</sup> Der erwachsene Spider wiederholt die Aussage des jungen Spiders. „Mörder, beide Mörder“.

<sup>702</sup> Auch hier sitzt der erwachsene Spider auf der Bank vor dem Gartenhaus.

Gestalt findet, bricht in den folgenden Szenen die vermeintliche Vergangenheit in die Gegenwart ein.<sup>703</sup> Mr. Cleg liegt im Wohnheim auf dem Bett, als er eine Stimme hört, die „Wakey, Wakey“ ruft. Aber anstatt der erwarteten Anstaltsleiterin *Mrs. Wilkinson* betritt die Hure *Yvonne Wilkinson* mit Leopardemantel bekleidet und einer Flasche Whisky in der Hand sein Zimmer, lacht ihn aus und verschwindet.

Die Szene ist recht kurz, sodass der Filmzuschauer und auch Mr. Cleg sich nicht sicher sein können, ob sie ihren Augen trauen sollen. Der Filmzuschauer kann hier refigurieren, dass ein zweiter imaginärer Rollentausch stattgefunden hat. Während in der (Re-)Konstruktion der Spider-Geschichte die Mutter durch die Hure ersetzt wurde, nimmt nun die Hure den Platz der Anstaltsleiterin ein. Dieser imaginäre Rollentausch scheint durch die symbolische Namensgebung begünstigt zu sein, die sich im gleichen Nachnamen Wilkinson manifestiert. Die Identitäten der Filmfiguren werden sowohl im imaginären Bild als auch in der symbolischen Namensgebung im Prozess der Auflösung gezeigt. Paradoxerweise führt diese Auflösung der Identitäten dazu, dass alles unter dem Regime eines Signifikanten eine differenzlose Identität und Gewissheit annimmt.

Während der erste Rollentausch als vermeintliche Erinnerung in der Vergangenheit refigurierbar war, vollzieht sich dieser Tausch in der Gegenwart. Mr. Cleg ist durch die kurze Szene verunsichert. Er geht die Treppe hinunter, um sich, so lässt sich refigurieren, Gewissheit zu verschaffen, um wen es sich bei dieser Frau gehandelt hat. Er – und durch die Kamera vermittelt der Filmzuschauer – schaut sich die Anstaltsleiterin lange und intensiv an. Diese fragt ihn, wieso er sie so anstarre, und fordert ihn auf, etwas zu sagen. Aber Mr. Cleg weigert sich zu sprechen, zu symbolisieren. Die Szene ist so figuriert, dass die Unsicherheit bezüglich der Refiguration des soeben Gesehenen vom Protagonisten in der Filmwelt mit der Perspektive des Filmzuschauers gleichgeschaltet wird.

Ein unheimliches Element, das der Zuschauer nicht sofort bemerkt, ist in diese Szene eingebaut: *Die Schauspielerin wurde ausgetauscht*. Hatte bis zu diesem Zeitpunkt *Lynn Redgrave* die Anstaltsleiterin gespielt, sitzt jetzt *Miranda Richardson* an ihrem Platz. Dadurch, dass ihre Haare und Kleidung anders gestaltet sind, merkt man den Unterschied der Person, bei Beibehaltung der Rolle im Film, nicht sofort. Es ist das Gesicht der Schauspielerin, das sich fast unmerklich verändert. Diese Veränderung vollzieht sich nicht in der Belegung mit einem Signifikanten noch in der bildlichen Identitätszuschreibung. Die Filmszene wirkt daher verwirrend, da unter dem Signifikanten und auch auf der Ebene der imaginären Identitätszuschreibung etwas ins Gleiten gerät, was jenseits dieser beiden Dimensionen angesiedelt werden muss. Erst mit Hilfe der Screenshots kann man sich Gewissheit darüber verschaffen, um wen es sich bei den Schauspielerinnen handelt, und damit diesen Rest klarstellen. Im Film

---

<sup>703</sup> Laufzeit des Films: 01:09:06 -01:11:33

wird so ein hintergründiges Versteckspiel konfiguriert, das einerseits als die Weltwahrnehmung von Spider refigurierbar ist, andererseits auf den Zuschauer appliziert wird.

In der Diskussion der symbolischen Vertauschung der Namen habe ich festgestellt, dass es zwei Möglichkeiten der Zeitstruktur gibt. Entweder *strukturiert die Gegenwart die Vergangenheit*, oder umgekehrt, *die Vergangenheit strukturiert die Gegenwart*. In der oberen Szene lag es nahe, die Konfiguration des Films so zu refigurieren, dass die *Gegenwart die Vergangenheit* strukturiert. Dieses Verhältnis der Zeiten scheint sich umgekehrt zu haben. *Die Vergangenheit dringt in die Gegenwart ein und bemächtigt sich dieser*. Worin liegt diese problematische Zeitkonstruktion begründet, die eine klare Unterscheidung zwischen vorher und nachher ins Wanken bringt? Ich gehe davon aus, dass es in der Spider-Konfiguration eine grundlegende Störung auf der Ebene des Symbolischen gibt, die sich in der Verwerfung einer von außen festgelegten Namensgebung zeigt. Diese symbolische Verwerfung manifestiert sich erst im Imaginären, indem Spider seine Geschichte so konfiguriert, dass seine Mutter durch eine Hure vertauscht wurde. Aber im nächsten Schritt kehrt dieser Rollentausch im Realen wieder.

An dieser Stelle stellt sich die Frage, wieso gerade in dem Moment, da Spider die (Re-)Konstruktion der Vergangenheit abgeschlossen hat, die Vergangenheit anfängt, in die Gegenwart hineinzuwirken. Gibt es dafür eine strukturelle Begründung? Die Aussage der infantilen Sexualtheorie, alle Frauen seien gleich [*All the same*], wird hier an den Zuschauer zurückgespielt.

Spider ist von dieser Entdeckung entsetzt. Er rennt nach oben in sein Zimmer. Während er die Treppe hinaufgeht, flüstert er „*Same woman*“. In seinem Zimmer zerreißt er sein Notizbuch. Die Mächte der Vergangenheit haben ihn eingeholt. Davon verunsichert beginnt Spider sich ein Netz zu bauen. Auf einer verlassenen Baustelle klaut er einige Stricke und ein dickes Tau, das er sich um die Hüften bindet. Im Wohnheim angekommen, verschließt er sein Zimmer mit dem Tau, sammelt seine Schnüre zusammen und webt sich ein Netz. In der nächsten Szene sieht man wieder den jungen Spider, der auf seinem Bett liegt<sup>704</sup> und ebenfalls unter der Decke ein Netz gespannt hat. Er erwacht und beobachtet, dass seine Eltern das Haus verlassen.<sup>705</sup> Der Junge nimmt daraufhin ein Seil, einen Hammer und einige Nägel aus seiner Kiste und spannt das Seil von seinem Zimmer über die Treppe bis in die Küche. Das Ende des Seils wickelt er um den Hahn des Gasherdes.<sup>706</sup> Dann wird wieder eine Szene im Zimmer des Wohnheimes gezeigt. Spider kontrolliert aufmerksam seine Schnüre, verfolgt deren Verlauf. Als diese Seilkonstruktion vollendet ist, entfernt er das Tau, mit dem er sein Zimmer verschlossen hat. Seine Bewegungen sind durch eine hektische Aktivität gekennzeichnet.

---

<sup>704</sup> Laufzeit des Films: 01:11:33

<sup>705</sup> Die Einstellung erinnert an den Blick aus dem Hinterhof, in der er die sexuelle Annäherung von Vater und Mutter beobachten musste.

<sup>706</sup> Der erwachsene Mr. Cleg, der ebenfalls in der Szene anwesend ist, beobachtet ihn aufmerksam.

### Passage à l'acte

Nachdem Spider sein Netz gebaut hat, verlässt er sein Zimmer.<sup>707</sup> Er kontrolliert, ob die Zimmer und Schränke im Wohnheim abgeschlossen sind. Dabei findet er einen Schlüsselbund auf dem Esstisch, der dort vergessen wurde. Als die Bewohner am nächsten Morgen zusammen frühstücken, kommt Mrs. Wilkinson in das Esszimmer. Sie sagt, dass sie ihre Schlüssel vermisst, und fragt dann direkt Mr. Cleg, ob er ihn genommen habe. Aber dieser antwortet nicht, sondern dreht sich eine Zigarette. Sauer verlässt Mrs. Wilkinson das Esszimmer.<sup>708</sup> Nach dem Essen geht Mr. Cleg auf sein Zimmer. Dort holt er den Schlüsselbund aus seinem Strumpf, den er wie üblich in seiner Hose versteckt hat, und will sein Zimmer abschließen. Doch gerade in dem Moment öffnet Mrs. Wilkinson von außen die Tür, wobei der Schlüssel von innen im Schloss stecken bleibt. Sie betrachtet das Netz, das Spider in seinem Zimmer aufgespannt hat, wackelt daran und sagt: „Not in your room, Mr. Cleg. This filthy thing!“ Die Aussprache schwankt zwischen Ablehnung, ist aber auch erotisch aufgeladen. Sie droht ihm: „It will come down.“ Spider selbst wirkt in dieser Szene wie im Spinnennetz gefangen.

Mrs. Wilkinson fragt erneut, wo ihre Schlüssel seien. Mr. Cleg entgegnet mit einer Frage: „Who are you?“ Für ihn, so kann refiguriert werden, ist weiterhin unklar, welche Frau gerade vor ihm steht. Mrs. Wilkinson sagt, er solle sie nicht für dumm verkaufen, und befiehlt ihm, die Arme und Beine zu spreizen. Spider folgt ihrer Anweisung. Zunächst durchsucht sie seine Taschen. Als sie dort nichts findet, greift sie ihm in den Schritt und nimmt den Strumpf heraus. Als sie diesen öffnen will, wehrt sich Spider zunächst, aber lässt sie dann doch gewähren. Als sie die Schlüssel nicht findet, fragt sie erneut, ob Spider ihr etwas zu sagen habe. Spider reagiert nicht. Sie verlässt das Zimmer, wobei sie verschiedene Küsse andeutet. Am Abend verlässt Mrs. Wilkinson das Wohnheim.<sup>709</sup> Terence und Spider sitzen auf der Bank im Flur und beobachten, wie sie die Wohnung verlässt. Sie betrachtet die beiden skeptisch, da ihre Schlüssel immer noch fehlen.<sup>710</sup> Als Mrs. Wilkinson gegangen ist, steht Spider auf und geht zunächst in sein Zimmer. Dann betritt er die Privaträume der Heimleiterin. Er schaut in ihren Schrank. An der Innenseite der Tür ist ein Spiegel angebracht, in dem sich Spider betrachtet. Dann untersucht er die Kleidung von Mrs. Wilkinson. Er entdeckt, dass sie eine Jacke mit Leopardmuster besitzt, wie sie die Prostituierte Yvonne trägt. Er riecht in der Jacke. Dann fängt er an zu zittern, schließt die Tür des Schrankes und sagt: „It's horrible.“ Die Szene lässt sich als Beleg refigurieren, dass Spider nun überzeugt ist, dass die Prostituierte „Yvonne Wilkinson“ und die Heimleiterin dieselbe Frau sind. In der Nacht geht er wieder in die Küche und öffnet mit dem entwendeten Schlüssel das Vorhängeschloss eines

---

<sup>707</sup> Laufzeit des Films: 01:16:52- 1:20:29

<sup>708</sup> Auch diese Szene wird wieder von Miranda Richardson gespielt.

<sup>709</sup> Laufzeit des Films: 1:20:29 – Ende.

<sup>710</sup> Die Szene ist in einer Einstellung gefilmt, in der zwei Türen die Sicht freigeben. Das Filmbild bekommt dadurch einen merkwürdigen Charakter.

Schranks. Aus einem Werkzeugkasten nimmt er einen Hammer und einen Schraubenschlüssel.<sup>711</sup> Mit diesen Werkzeugen bewaffnet, geht er erneut in das Zimmer von Mrs. Wilkinson, die im Bett liegt und schläft. Er schleicht sich leise an sie an. Als die Kamera ihr Gesicht zeigt, sieht man, dass wieder die Schauspielerin *Miranda Richardson* im Bett liegt. Er beugt sich über sie und täuscht mit dem Hammer einen Schlag an. Doch er traut sich nicht zu zuschlagen.

Es folgt ein Schnitt in die Vergangenheit. Der junge Spider ist durch ein Geräusch aufgewacht. Bill und Yvonne kommen betrunken nach Hause. Bill geht nach oben auf sein Zimmer, während Yvonne Wilkinson, die neue Mrs. Cleg, in einem Sessel im Wohnzimmer einschläft. Der Junge schließt das Fenster, durch das er seine Mutter beobachtet hat, und zieht dann an der Schnur. Die Kamera verfolgt das Band, das sich, durch verschiedene Nägel fixiert, durch die ganze Wohnung bis in die Küche zieht. Dort betätigt es den Gashahn, sodass Gas entweicht. Die Kamera gleitet den Herd entlang, am Küchenfußboden, bis hin zu Mrs. Cleg, die in der Küche eingeschlafen ist. Man hört sie atmen und zugleich das Gas ausströmen. Die Kamerabewegung scheint der Bewegung des sich ausbreitenden Gases gefolgt zu sein. Spider riecht das Gas, wobei sein Gesicht ist aber freudig erregt. Plötzlich betritt sein Vater den Raum, greift den Jungen und zieht ihn aus der Wohnung. Als sie draußen sind, befiehlt er ihm, dort zu bleiben. Er selbst geht wieder ins Haus. Dort stellt er das Gas ab. Dabei entdeckt er die Schnur, die Spider gespannt hat. In der nächsten Einstellung ist der Junge zu sehen, der langsam Schritt für Schritt zurückgeht, bis er an die Hauswand anstößt. Bill zieht seine Frau aus dem Haus. Er keucht, schreit: „For god sake, somebody help me please, for god sake.“ Die Kamera zeigt seine Frau, wie sie tot auf dem Asphalt liegt. In dieser Einstellung handelt es sich um die von Richardson gespielte Mutter und nicht mehr um die Hure Yvonne Wilkinson. Der Vater wirft Spider vor: „You did this.“ Als die Kamera dem Blick von Bill folgt, sieht man aber nicht den jungen Spider, sondern den erwachsenen Mann. In diesem Moment erwacht die Heimleiterin Mrs. Wilkinson, die nun wieder von Redgrave gespielt wird. Sie fragt Spider zweimal: „What have you done?“<sup>712</sup> Spider schaut sie fassungslos an und lässt die Werkzeuge fallen. Ablende. Terence beobachtet durch die Vorhänge seines Zimmers ein Taxi, in dem Spider und der Leiter der psychiatrischen Anstalt, den man schon von der Szene mit der Glasscherbe kennt, sitzen. Er sagt: „You ready to come back to use, then, old son?“<sup>713</sup> Das Auto fährt los. Spider schaut aus dem Fenster und sagt: „It was my mum.“ Als das Auto losgefahren ist, sieht man den jungen Spider am Fenster sitzen.

---

<sup>711</sup> Er prüft die Werkzeuge, schaut, welches am besten in der Hand liegt und am schärfsten ist.

<sup>712</sup> Als ein verwirrendes Moment kann gesehen werden, dass die Heimleiterin diese Frage stellt, obwohl sie von der Situation ja nichts wissen konnte.

<sup>713</sup> Spider fragt ihn, ob er etwas zu rauchen hat, wobei er ihn mit dem Vornamen „John“ anspricht. Dieser gibt ihm eine Zigarette und Feuer.

## Die implizierte Bildungstheorie von *Spider*

Rollen	Heimleiterin	Hure	Mutter
Namen	Mrs. Wilkinson	Yvonne Wilkinson	Mrs. Cleg
<b>S</b>	Zwei verschiedene Rollen (Heimleiterin und Hure) haben den gleichen Nachnamen.		
<b>I</b>		Zwei Rollen (Yvonne Wilkinson und Mrs. Cleg) mit demselben Gesicht (Richardson)	
		 <p><b>1.) Tausch der Rollen</b></p>	
<b>R</b>	Eine Rolle (Heimleiterin) mit zwei verschiedenen Gesichtern (Redgrave + Richardson)		
	 <p><b>2.) Tausch der Personen</b></p>		

Matrix: Rolle – Signifikant – RSI

Ich versuche nun, den Gang der entwickelten Lektüre des Films *Spider* unter Berücksichtigung der Theorie der Psychose noch einmal durchzugehen, um uns mögliche bildungstheoretische Implikationen, die aus dem Zusammenspiel von Theorie und Empirie entsprungen sind, zu vergegenwärtigen. Im Kapitel der vorliegenden Arbeit über Lacans frühe *Theorie des Imaginären* habe ich herausgearbeitet, dass Identifizierungen, die auf die duale Dimension der Ähnlichkeit reduziert sind und keine symbolische Form finden, zu Gewalt führen. Der Begriff, der in der lacanschen Theorie über den dualen Modus der Ähnlichkeit hinausweist, ist der *große Andere*. Bildung als „Transformation grundlegender Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses“ kann in bildungsprozessstheoretischer Perspektive im Anschluss an Lacan daher so verstanden werden, dass der Übergang vom kleinen zum großen Anderen als eine strukturelle Veränderung des Welt- und Selbstbezugs aufgefasst werden kann, wobei

sich diese Veränderung im Bezugsmodus auf den A(a)nderen in jeder konkreten Artikulationsfigur eines Bildungsprozesses zeigen müsste. Mit der Einführung des großen Anderen in die Theorie der Psychoanalyse kommt eine *radikale Andersheit* ins Spiel, die ein *Jenseits der intersubjektiven Bezugnahme* des Imaginären eröffnet. Ab der Mitte der 1950 Jahre hat Lacan versucht, das Konzept des A(a)nderen mit Hilfe der Linguistik und unter dem Leitbegriff des Signifikanten neu zu schreiben. Ausgangspunkt für seine Theorie der Psychose ist die These, dass die Psychose durch eine *Verwerfung des grundlegenden Signifikanten* charakterisiert werden kann. Der Mechanismus der psychotischen *Verwerfung* sei nicht mit der neurotischen *Verdrängung* zu verwechseln, da diese sich in Bezug auf den Ort der Wiederkehr des Verdrängten unterscheiden. Freuds Diktum, welches besagt, dass beim Psychotiker *das Unbewusste an der Oberfläche liegt*, formuliert Lacan dahingehend um, dass *in der Psychose das Verdrängte im Realen wiederkehrt*.

Wie lässt sich nun diese Grundannahme Lacans in der Spider-Konfiguration refigurieren? Als Ausgangspunkt nehmen wir die letzte Szene, in der deutlich wird, dass Spider seine Mutter ermordet haben könnte. Die Konfiguration der filmischen Elemente bietet wenig Anlass, dies wiederum als eine Perspektive einer Filmfigur zu refigurieren. Folgt man dieser Versteppung der Filmzeiten durch die letzte Szene, kann man die Bilder der Spider-Konfiguration, die dem Protagonisten eine Erzählung seiner Vergangenheit liefert, so refigurieren, dass sie um den verworfenen Mord herum gebaut sind. Der Mord kann, nimmt man eine zentrale Formulierung Lacans auf, als ein *Loch in der Realität* aufgefasst werden, wobei Lacan in Bezugnahme auf Freud betont, dass es die *psychische Realität* ist, in die ein Loch gebohrt wird. Akzeptiert man diese These, kann man die Konfiguration der Spider-Geschichte – den Familienroman des Psychotikers – als die imaginäre Umhüllung dieses Lochs auffassen. Die Film-Konfiguration ließe sich insofern als psychotisch bezeichnen, da das verworfene Kapitel der Geschichte des Film-Subjekts im Realen reinszeniert wird.

Die fundamentalen Verwerfungen der Spider-Konfiguration lassen sich auf allen drei Achsen des Schemas RSI refigurieren. Auf der symbolischen Ebene kann der Namen „Wilkinson“ als *grundlegender Signifikant* angenommen werden, der nicht selbst eine eindeutige Signifikatswirkung hat, sondern vielmehr die Gesamtheit der Bedeutungen formiert. Dieser Signifikant wird zu Anfang des Films eingeführt und es werden keine Hinweise konfiguriert, die uns refigurieren lassen, dass diese Einführung des Signifikanten nicht als real aufgefasst werden kann. Die Hure „Yvonne Wilkinson“ trägt den gleichen Familiennamen wie die Hausverwalterin, die Spider in der letzten Szene zu ermorden versucht. Aufgrund der Konfiguration des Films kann davon ausgegangen werden, dass dieser Signifikant zuerst und primär da war – als primordialer Signifikant, der die Realität der Spider-Konfiguration zuallererst erzeugt –

und die Erinnerungs- oder Wunschbilder von Spider nachträglich und sekundär von diesem Signifikanten geprägt, formiert, geknetet werden.

Steppunkte, die eine Vermischung der personalen Identitäten verhindern könnten, werden als nicht gebildet figuriert, sodass unterhalb der Signifikanten die imaginären Bedeutungen zum Gleiten kommen.<sup>714</sup> Mit der fundamentalen Störung im Symbolischen, die sich in der Verwerfung des grundlegenden Signifikanten manifestiert, geht eine Störung im Imaginären einher, die sich als *Auflösung der Identitäten* benennen lässt und diese nach dem *gleichförmigen Gepräge der Spider-Imagination* umbildet. Die Grundfigur, in der sich dieses Welt- und Selbstverhältnis formelhaft zeigt, wird von den Gefängnisinsassen benannt. Er prägt für die Frauen die Formel: *All the same*. Diese imaginäre Auflösung der Identitäten, die die verschiedenen weiblichen Rollen im Film zu *der Frau* verdichtet, lässt sich zunächst in der Verdoppelung in die Filmfiguren Mutter (Mrs. Cleg) und Hure (Yvonne Wilkinson), die beide von der Schauspielerin Richardson gespielt werden, refigurieren. Die *imaginäre Auflösung* in der Vergangenheit bzw. in Spiders gegenwärtiger Vergangenheitskonfiguration behält aber noch eine gewisse *Konstanz im Realen*, die sich im *gleichen, realen Gesicht* der Schauspielerin Richardson in den verschiedenen Filmfiguren manifestiert. Diese Auflösung kann auf das Erscheinen der Sexualität für den jungen Spider bezogen werden. In zwei Szenen im Film wird dies deutlich konfiguriert. So schaut Spider mit der Wollust des Entsetzens die entblößte Brust der Hure Yvonne an, ein Blick, der von den Frauen mit „God bless him. Look at this face“ kommentiert wird. Bei der beobachteten sexuellen Annäherung des Vaters an seine Frau und Spiders Mutter schaut er demonstrativ weg. Dies kann als eine klassisch ödipale Konfliktsituation refiguriert werden. Aber bei dieser Interpretation sollte man Vorsicht walten lassen, schließlich stützt man sich bei dieser Refiguration auf die von Spider konfigurierte Perspektive der Geschichte (s)eines Subjekts, die alles andere als verlässlich ist. Die gängige Erklärung der neurotischen Erkrankung wird nicht nur auf die psychotischen Erkrankungen übertragen, was Lacan in seinem Seminar gebetsmühlenartig kritisiert, sondern diese Erklärung wird von einem Psychotiker selbst konfiguriert. Diese Interpretation des klassischen Ödipus-Komplexes und auch die Kritik daran begeben sich letztlich in eine imaginäre Spiegelbeziehung, wenn sie nicht berücksichtigt, von wem diese Erzählung konfiguriert wird. Vor dem Hintergrund der symbolischen Dysfunktion der Spider-Figuration, die keine klaren Schnitte und Unterscheidungen ermöglicht, und der daraus resultierenden imaginären Auflösung in ein Gleiten der Person-Identitäten, wird die *imaginäre Vertauschung* der Mutter durch die Hure erklärbar, die sich im Vorstellungsbild des Mordes an der Mutter manifestiert. Fraglich bleibt, ob diese Phantasie der Spider-Figuration bereits das Kind erlebt hat oder ob Spider in der Gegenwart seiner Vergangenheit eine Form gibt, die ihn eine geschlossene

---

<sup>714</sup> Die Einführung des Signifikanten Bill – der Vorname des Vaters – lässt sich in einer ähnlichen Richtung interpretieren, auch wenn diese These nur eine mögliche ist. So liegt es nahe, dass die performative Namensgebung – ich werde dich „Bill“ nennen – der imaginären Spider-Konfiguration „Yvonne Wilkinson“ als primär anzusehen ist und die Erinnerungsbilder, in denen der Signifikant Bill erscheint, erst nachträglich erzeugt werden.

Weltdeutung unter Umgehung des notwendigen Lochs in der Realität aufbauen lässt. Einige Szenen deuten darauf hin, dass diese Konfiguration der Vergangenheit nicht die Wahnvorstellung des Kindes war, sondern dass sich Spider als Kind und seine Kindheit erfinden musste, damit die Weltdeutung konsistent bleibt: Die Szene, in der sich Spider an die Stelle seines Vaters setzt und dabei die Position eines zugeschriebenen *Subjekts der Aussagen* – welches das Subjekt des Aussagens quasi materialisiert – endgültig verliert, kann als Indiz gelten, dass die Spider-Vergangenheit nicht so eindeutig ist, wie ein neurotisches Subjekt dieses feststeppen möchte. Auch die Szene, in der Spider die Phantasie Yvonne Wilkinson in ein Pornobild hinein versetzt, deutet darauf hin, dass er das Spiel imaginärer Vertauschung und damit einhergehender Auflösung der Identitäten gerne spielt, zumindest solange er dafür einen geschlossenen, fest umgrenzten Rahmen, eine Bühne oder Szene, besitzt. In der nächsten *imaginären Vertauschung* bricht nicht nur die Vergangenheit in die Gegenwart ein, sondern bei diesem Tausch verändert sich auch das *reale Gesicht der weiblichen Person*. Damit ist, folgt man der Theorie der Psychose von Lacan, die Grenze zur Psychose überschritten, da das Verdrängte wiederkehrt, und zwar im Realen. Der versteckte Tausch der Schauspielerinnen Redgrave und Richardson wirkt verunsichernd und unheimlich auf den Zuschauer, da damit die letzte Konstanz im Realen fehlt. Spätestens hier wird die Film-Realität auch für den Zuschauer psychotisch. Formelhaft ausgedrückt: *Das Reale beginnt zu pulsieren*. So betont Lacan in seiner Auseinandersetzung mit dem grundlegenden Signifikanten, dass sich diese Weltkonstruktion um den Signifikanten (der) Gewissheit aufbaut, dass uns das Reale nicht täuschen will. So sagt Einstein, dass Gott zwar unglaublich clever sei, aber auch ehrlich: »Das Reale wird nicht, wenn gerade niemand zuguckt, umgebaut« – so ließe sich diese Grundgewissheit zusammenfassen.

Dem Erscheinen der Vergangenheit in der Gegenwart versucht Spider durch einen Akt im Realen zu entgehen: der Ermordung *der Frau*. Allerdings schreckt er in der letzten Minute davor zurück, die Tat umzusetzen. In diesem Moment, so kann refiguriert werden, kommt er an den *Rand des Lochs seiner Realität*, das mit der Errichtung eines Wahnsystems gekittet werden sollte. Es ist der Moment, in dem die imaginären und realen Vertauschungen zurückgetauscht werden: Es sieht, dass er selbst seine Mutter vergast hat und nicht sein Vater und die Hure Yvonne, und er erkennt, dass er nicht die Hure Yvonne Wilkinson, sondern die Haushälterin Mrs. Wilkinson umbringen wollte.

Die Errichtung des Wahnsystems kann somit als eine fortschreitende Desintegration refiguriert werden, die mit der Verwerfung des Signifikanten *Yvonne Wilkinson* anfängt, die imaginären Identitäten auslöst und – als das Wahnsystem der Spider-Konfiguration in sich geschlossen ist und kein Teil des Puzzles mehr fehlt – sich im Realen manifestiert. Kurz vor dem Akt im Realen und am Rande des Lochs der Realität angelangt, löst sich die wahnhaftes Realitätskonfiguration auf, allerdings mit ernüchternden Folgen.

Aus bildungstheoretischer Sicht stellt sich nun die Frage, ob dieser Prozess eine Desintegration und der daraus resultierende Aufbau eines Wahnsystems als ein Bildungsprozess im kokemohrschen Sinne verstanden werden kann. Zunächst kann man diesem zustimmen, da neue Figuren des Welt- und Selbstbezugs geschaffen werden, die das Verhältnis des Subjekts zur Welt und zu sich selbst anders figurieren. Betont man mit Kokemohr, dass die neuen Grundfiguren einen *Bezug zum* und eine *Auslegung im Fremden* ermöglichen sollen, wird die These, dass sich die wahnhaftige Spider-Konfiguration um eine Transformation von Grundfiguren handelt, problematisch. Vielmehr lässt sich die Neu-Konfiguration der Spider-Welt als die Verwerfung des grundlegenden Signifikanten und damit der symbolischen Ordnung als Ganzes deuten, als eine Verwerfung des großen Anderen. Diese Verwerfung des großen Anderen erzwingt, dass auch der kleine Andere sich auflöst, zersplittert und nur noch im Realen erscheint. Die *passage à l'acte* ist dann die – vermeintlich – einzige Möglichkeit, sich noch auf den A(a)nderen zu beziehen.

Für die angestrebte Bildungstheorie erscheint entgegen dem Versuch, konkrete Bildungsprozesse im Film dingfest zu machen, die Frage relevanter zu sein, ob man aus der empirisch geleisteten Analyse einer psychotischen Filmkonfiguration *strukturelle Bedingungen ableiten kann*, die einen Bildungsprozess zuallererst ermöglichen.

Um diese bildungsprozessstheoretische Frage beantworten zu können, beziehe ich mich erneut auf das Schema L von Lacan. Die Verwerfung des grundlegenden Signifikanten führt nach Lacan dazu, dass die Sprache auf die Dimension der imaginären Beziehung  $a$  zu  $a'$  herabgewürdigt wird. Davon ausgehend könnte es sich eine Bildungsprozessstheorie im Anschluss an die Psychoanalyse Jacques Lacans zur Aufgabe machen, eine ethische Haltung zu kultivieren, die den A(a)nderen in seiner Andersheit dahingehend anerkennt, dass sie die Andersheit in der Sprache und im großen Anderen ansiedelt. Die für die bildungstheoretische Tradition maßgebliche Theoriefigur, die sich in einem Ego- und Alter-Ego-Denken artikuliert, wird damit befragbar. Letztlich werden damit aber auch die Theorie des Spiegelstadiums von Lacan und vor allem dessen Interpretationen kritisierbar, da diese die Tendenz haben, das Spiegelstadium als ein Ego-Alter-Denken zu interpretieren, auch wenn diese Figur negativ als Erklärung von Aggressivität herangezogen wird. Für eine bildungstheoretische Lektüre des Spiegelstadiums ist daher entscheidend, bereits im Spiegelstadium die Triplizität der Struktur zu berücksichtigen, die sich an verschiedenen Stellen des Textes von 1949 ankündigt und die mit der Einführung eines zweiten Spiegels und dem komplexen Spiel der Verneinung in der Projektion und Introjektion, die in der *Topik des Imaginären* beschrieben ist, eine weitere Vertiefung findet. Das Fundament einer Bildungsprozessstheorie läge dann nicht in einer intersubjektiven Relation, die sich im Alter-Ego-Motiv auf die duale Spiegelstruktur reduziert, sondern in Artikulationsangeboten des großen Anderen, in seiner radikalen, inhumanen Maschinen-Andersheit. Man kann Lacans Konzeption der Psychoanalyse in der Mitte

der 1950er Jahre als eine Ethik des Symbolischen auffassen, die die *conditio humana* im Sprechwesen, dem *parletre*, wie Lacan später formuliert hat, auffasst. Eine Ethik, die transformatorische Potenziale des *vollen Sprechens* in den Mittelpunkt stellt, hat aber als strukturelle Voraussetzung eine *Bejahung des grundlegenden Signifikanten* und des großen Anderen vor jeder konkreten Sprechhandlung, da ansonsten durch die Auflösung der Steppunkte die Bedeutung unterhalb des Signifikanten zu einem ungehinderten Gleiten kommt. Mit dieser *fundamentalen Bejahung* von jeder Intersubjektivität ist eine *Grenze bildungstheoretischen Denkens* markiert, da man auf das Jenseits dieser Grenze nur noch analytisch Bezug nehmen kann. Lacan fasst dies im Titel seines Aufsatzes, dass die Frage nach dem Signifikanten *vor jeder Behandlung* der Psychose angesiedelt ist.

Von der Formulierung dieser strukturellen Grenze des Bildungsbegriffs nach Lacan lässt sich auch die in dieser Arbeit vorgestellte Bezugnahme von Klass und Kokemohr auf die neue Artikulationsfigur in Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ kritisch befragen. So wird die Zarathustra-Figur als triadisch-gespannt figuriert und in dem „über sich selbst hinausschreiten“ aus der solipsistischen Selbstspiegelung in Bezugnahme auf die *Gefährten* liege die bildungstheoretische Bedeutung dieses Philosophie-Romans. Trotz der brillanten Analyse bleibt zu fragen, ob nicht der im Zarathustra formulierte, offene und dynamische Bildungsprozess angesichts eines fehlenden metaphysischen Geländers nicht gerade auf eine *Verwerfung des großen Anderen* und des *Namen des Vaters* hinausläuft.

Aber auch diese Kritik an Nietzsche ist nicht unschuldig. Mit der Rede von einem *grundlegenden Signifikanten* und dem großen Anderen gerät man allzu leicht in ein Fahrwasser, das man sich trotz aller Vorsichtsmaßnahmen doch auf eine metaphysische Letztbegründung stützen muss. In der bildungstheoretischen Auseinandersetzung mit der Theorie des Symbolischen bei Lacan kann daher eine grundlegende Aporie herausgestellt werden, die bildungstheoretische Artikulationsfiguren berücksichtigen müssen: Einerseits kann nur durch die primordiale Bejahung des grundlegenden Signifikanten die notwendige Struktur für Bildungsprozesse gelegt werden, die eine Bezugnahme auf den großen Anderen überhaupt erst ermöglicht, andererseits muss man davon ausgehen, dass dieser andere nicht existiert. Die paradoxe Bezugnahme auf einen lediglich *gesetzten* Anderen, der gleichzeitig Träger des Gesetzes oder des Gesetzten ist, bleibt die Herausforderung einer Bildung angesichts einer radikalen Seinsungewissheit, die die Moderne als ihren Schatten begleitet.

Für den Filmzuschauer sieht die Lage anders aus als die im Film konfigurierte Situation; zumindest solange der Zuschauer selbst kein Psychotiker ist. Obwohl die *Grenze des Symbolischen* nicht überschritten werden kann, ohne das sich bildende Subjekt im Gleiten der Signifikanten aufzulösen, wird mit dem Spider-Film eine psychotische Weltsicht nachvollziehbar, und zwar nicht nur innerhalb der erzählten Geschichte, die alles andere als eindeutig ist, sondern in der *Filmkonfiguration*, die mit dem realen Austausch der Darsteller spielt. Die bil-

dende Funktion auf den Filmzuschauer lässt sich in dem miterlebten Abbau des symbolischen, imaginären und realen Film-Universums ansiedeln. Ein *Welt- und Selbstverhältnis ohne den Anderen*, das sich in der Verwerfung des Signifikanten manifestiert, wird so probeweise nachvollzogen.

## R

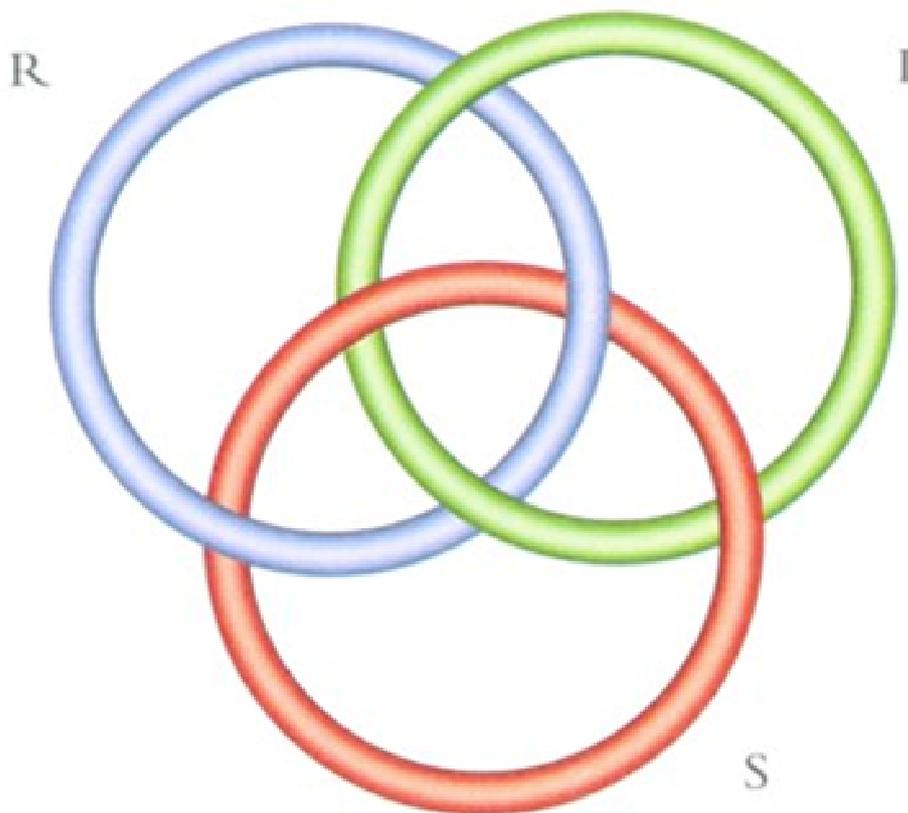


Diagramm: RSI – Das Reale

Nachdem in den vorherigen Kapiteln dieser Arbeit die Begriffe des Imaginären anhand des Films *Die Unzertrennlichen* und des Symbolischen anhand des Films *Spider* ausführlich thematisiert wurden, wird nun der Begriff des Realen in den Fokus gerückt, der von Lacan als Letzter der Trias Reales, Symbolisches und Imaginäres ausgearbeitet wurde. Obwohl Lacan diese in seiner Lektüre der Psychoanalyse wichtige theoretische Figur schon Anfang der 1950er Jahre benutzt, wird sie in den ersten Jahren seines in Paris abgehaltenen Seminars nicht genau bestimmt. Die Rede vom Realen markiert zu dieser Zeit eine Grenze, die bezeichnet, was im Symbolischen nicht formuliert werden kann und was im Imaginären keine Gestalt findet. Am Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre richtet sich Lacans Augenmerk verstärkt auf diesen Begriff, der zunehmend ein gespenstisch anmutendes Eigenleben entwickelt, da das Reale zwar unbestimmbar bleibt, aber dennoch eine Wirkungsmächtigkeit sowohl in der Psyche einer Person als auch im Reden über diese entfalten kann.

Diese Perspektivverschiebung geht mit einer einschneidenden Krise seiner Theoriebildung einher, die im deutschsprachigen Raum allerdings kaum wahrgenommen wurde.<sup>715</sup> Am Anfang dieser Krise stand die Vermutung, dass das Symbolische, das in den vorherigen Seminaren noch regelrecht gefeiert wurde, aus sich heraus Phänomene, wie das Sprechen in der Psychose, nicht ausreichend erklären kann. Im Seminar über die *Ethik der Psychoanalyse* aus den Jahren 1959-1960 entwickelt Lacan seine Konzeption des Realen unter Bezugnahme auf das „Ding“, wobei er sowohl Argumente von Kants „Ding an sich“ als auch von Heideggers „Ding“<sup>716</sup> verarbeitet und diese mit der freudschen Unterscheidung zwischen Ding und Objekt im Entwurf<sup>717</sup> verbindet. Im Seminar über die *Angst* aus dem Jahre 1963 als auch im darauf folgenden Seminar über die *Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* nimmt das *Objekt a* die Stellung als zentraler Begriff ein. Die Ausarbeitung des Objekts klein a kann als eine der großen Leistungen der lacanschen Theorie in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre angesehen werden.

---

<sup>715</sup> Waltz, Martin: Ethik der Welt – Ethik des Realen. In: Gondek, Hans-Dieter / Hofmann, Roger / Lohmann, Hans-Martin (Hg.) Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk. Stuttgart: Klett-Cotta 2001, S. 97 – 129

<sup>716</sup> Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 18 Aufl. 2001

<sup>717</sup> Freud, Sigmund: Entwurf einer Psychologie. A. a. O.

### 3 - Fight Club

Das Intro eines Films verdient eine besondere Aufmerksamkeit, da in diesem zumeist Figuren eingeführt werden, die, da sie Lektürespuren legen, die Wahrnehmung des nun Folgenden mit strukturieren. Dies gilt in besonderer Weise für den Film *Fight Club*, weswegen wir uns den Anfang des Films genauer anschauen werden. Der Film beginnt mit einem rasanten Intro. Der Kamerablick fliegt durch ein Dickicht aus organischen Gebilden, Lichtblitze sind zu sehen, laute Musik ertönt. Der Betrachter weiß die Szene zunächst nicht recht einzuordnen. Erst nach einiger Zeit ahnt er, dass es sich um Nervenzellen in einem Gehirn handeln könnte und dass die elektrischen Entladungen auf ein gesteigertes Aktivitätspotenzial hindeuten. Man befindet sich, wenn diese Beschreibung stimmt, im Gehirn eines Menschen. Aber um wessen Neuronenfeuer handelt es sich hierbei? Vielleicht befindet man sich im Gehirn des Protagonisten, der gleichsam der Entwurfsort der polysemiotischen Filmwelt ist, da sich im Nachhinein herausstellen wird, dass ein Großteil des Films sich nur in diesem Kopf abspielt. Oder es werden die Nerven des Filmzuschauers selbst gezeigt, den das nun Folgende in ein erhöhtes Aktivitätsniveau versetzen wird. Was man sieht und wo man sich befindet, bleibt vage. Der Anfang des Films ist durch Bilder der Unbestimmtheit bestimmt, die eine Bestimmung erst im Auge oder im Gehirn des Betrachters finden.

Der Kamerablick fährt dann dicht an einer Kopfhaut entlang, man sieht Haarspitzen und Schweißtropfen, und gleitet dann eine Mündung aus Metall hinauf. Als das Bild scharf gestellt wird, sieht man, dass man in das Gesicht einer verängstigten und vom Kampf gezeichneten Person blickt, der eine Pistole in den Mund gesteckt wurde. Der Filmzuschauer schaut entlang des Pistolenschafts genau aus der Perspektive, die auch der Träger der Waffe einnehmen müsste. Noch während der Kamerafahrt, in der der Filmzuschauer keine fixierte Perspektive einnehmen kann, hört man den ersten gesprochenen Satz des Films: „*People were always asking me, if I know Tyler Durden.*“ Der Betrachter fragt sich, wird vor die Frage gestellt: *Wer ist Tyler Durden?* Die Stimme lässt sich nicht der gezeigten Person zurechnen, sondern stammt von einem Erzähler, der den Film aus dem Off kommentiert. Wie diese Stimme ohne Körper zu den Personen in der Filmwelt steht, bleibt (zunächst) offen. Der Filmzuschauer hört die Stimme einer weiteren Person, die zu diesem Zeitpunkt wiederum nicht im Bild zu sehen ist. Diese sagt: „*Three minutes. This is it. Ground Zero.*“ Im weiteren Verlauf der Eröffnungsszene wird diese Person nicht scharf gezeigt, noch ist deren Gesicht zu sehen.<sup>718</sup> Die Stimme fordert die bedrohte Person auf, einige Worte zu diesem Anlass zu sagen, eine Rede zu halten: „*Would you have a speech for the occasion?*“ Da die Person, an

---

<sup>718</sup> Wenn man den Trailer des Films gesehen hat, erkennt man schon hier, dass es sich um den Schauspieler Brad Pitt handelt.

die sich diese Aufforderung richtet, eine Pistole im Mund hat, kann sie nicht deutlich sprechen und bringt nur einige Vokale heraus „oor -- ee-ee --uh -- aa-i --“. Die erste Äußerung innerhalb der Filmwelt, die einer Person eindeutig zuzuordnen ist, besteht aus zunächst sinnlos erscheinenden Lauten: Das Signifikantenmaterial kann hier momenthaft in seiner Reinform sichtbar werden, da dessen bedeutungstragende Funktion zunächst nicht greift. Die Erzählerstimme kommentiert die Situation: „*With a gun barrel between your teeth you speak only in vowels*“, wodurch die Laute einen neuen Sinn erhalten. Dann wird der Person die Pistole aus dem Mund genommen und sie sagt, dass sie an nichts denken könne. „*I can't think of anything*“ ist der einzige verständliche Satz in der Szene, der einer konkreten Person zugerechnet werden kann.

In verdichteter Form wird hier ein *Wahrnehmungsergebnis* geschaffen, das den Film quasi in seine Einzelteile verlegt, ihn analysiert. (a) Die Frage nach der Person – beziehungsweise dem Signifikanten – „Tyler Durden“ wird aufgeworfen, ohne dass der Signifikant eine bestimmte Person signifiziert. (b) Die ersten Laute in der Filmwelt bestehen aus sinnlosen Lauten, allesamt Vokale. (c) Es spricht eine Person, die man in der Szene nicht deutlich sieht, die aber in der Filmwelt agiert und offensichtlich die Fäden in der Hand hält. (d) Die Stimme eines Erzählers aus dem Off kommentiert die Situation, von der der Filmzuschauer bzw. Filmzuhörer sich nicht sicher sein kann, um wenn es sich handelt. In der Eröffnungsszene des *Fight Clubs* wird der Film in atemberaubendem Tempo in seine Bestandteile zerlegt. Das heißt, Raum und Zeit bleiben während dieser Sequenz unterbestimmt. Aber auch die figurierten Personen bilden keine Einheiten, da Stimmen, Gesichter und Erzählerstimme nicht eindeutig aufeinander bezogen werden können. Diese Unbestimmtheiten werden aber vom Filmzuschauer, zumindest beim ersten Sehen, zumeist nicht wahrgenommen: Sie werden imaginär gefüllt. In der „natürlichen Einstellung“ setzt man unhinterfragt voraus, dass eine Stimme immer von einer bestimmten Person stammen muss, und ist daher bereit, die verschiedenen fragmentierten Erzählinstanzen des Films zu einer sinnvollen Einheit zusammenzusetzen, auch wenn das Filmmaterial dies systematisch verweigert. Mit dieser imaginären oder phantasmatischen Füllung der Unbestimmtheiten von Seiten des vermeintlich nur Zuschauenden ist dieser bereits in den Film verstrickt, auch wenn er die Verstrickung zunächst nicht bemerkt.

Der Film *Fight Club* wird von einer Stimme geschildert, die aus dem Off spricht und den Betrachter durch den Film leitet, zeitliche Bezüge herstellt und Situationen ergänzend kommentiert. Dabei berichtet die Erzählerstimme nicht neutral, sondern sie scheint emotional in die Situation verstrickt zu sein. So liegt es nahe, die Erzählerstimme mit dem inneren Monolog der von Edward Norton gespielten Filmfigur gleichzusetzen. Diese Zuordnung der namenlosen Erzählerstimme zu einer Filmfigur wird von verschiedenen Filminterpretationen unbefragt vorausgesetzt. Der Film hält aber aufgrund seiner Konfiguration die Frage offen, wie die bei-

den Instanzen – die Filmfigur und die Erzählstimme – aufeinander zu beziehen sind, ob die beiden Instanzen in einer Identität begründet sind oder ob Widersprüche gegen diese Gleichsetzung artikuliert werden. Aber dieses Identifikationsproblem produziert nur eine erste Unbestimmtheit oder Leerstelle für die Refiguration. Ein weiteres zentrales Problem der Zuordnung von Seiten des refigurierenden Filmzuschauers besteht in der Benennung des Protagonisten: An wenigen Stellen im Film deutet sich an, dass die von Edward Norton gespielte Figur den Namen Jack trägt.<sup>719</sup> Diese Signifikanz bleibt aber problematisch, da in den Szenen, in denen dieser Name auftaucht, dieser sich nicht direkt auf die von Norton dargestellte Person beziehen lässt und immer nur reflexiv auftritt: „I am Jacks smarking revenge.“ In diese reflexiven Artikulationsfiguren ist bereits die Differenz zwischen Subjekt der Aussage und Subjekt des Aussagens eingeschrieben, die die Vernähung von Signifikat und Signifikant lockert. Um die Filmbeschreibung für den Leser nicht unnötig zu verkomplizieren, werde ich im Folgenden die von Edward Norton gespielte Filmfigur entweder mit der ‚Namenlose‘ oder mit ‚Jack‘ bezeichnen und zudem nicht immer zwischen der Filmfigur und der Erzählstimme unterscheiden.<sup>720</sup> Man sollte dabei im Auge behalten, dass ich aus Gründen der Lesbarkeit den Personen einen eindeutigen Namen und damit eine benennbare Identität zuweise, die so im Film nicht figuriert wird.<sup>721</sup> Ein strukturell vergleichbares Problem mit der Namensgebung und der damit verbundenen Identifikation hat der Filmzuschauer mit der Filmfigur *Tyler Durden*. Zu Anfang werden der Signifikant „Tyler Durden“ eingeführt, ohne dass man diesen einer Person zuordnen kann. Nun ist Tyler Durden bereits in der Eröffnungsszene durch den Darsteller Brad Pitt anwesend bzw. abwesend anwesend, aber er ist nur unscharf zu sehen und sein Gesicht wird nicht gezeigt. Retrospektiv ist refigurierbar, wer anwesend war, bei der ersten Konfrontation des Zuschauers mit dem Film bleibt dies offen. Erst wesentlich später, in der Szene im Flugzeug, wird die von Brad Pitt gespielte Figur mit dem Signifikanten „Tyler Durden“ belegt, werden Signifikant und Signifikat miteinander verknüpft oder vernäht.<sup>722</sup> Vergleicht man die beiden Filmfiguren Jack und Tyler, stellt man fest, dass sie komplementär figuriert werden. Beim Namenlosen (Jack) handelt es sich um ein *Gesicht ohne Namen* und bei Tyler, zumindest in der ersten Phase des Films, um einen *Namen ohne Gesicht*, wobei diese Konfiguration von einer Erzählinstanz hergestellt wird, die sich in Filmbilder und eine die Filmbilder kommentierende Stimme spaltet, deren Status ebenfalls unklar bleibt. Die Unmöglichkeit, dem Gesicht des Hauptdarstellers einen Namen, einen Signifikanten und damit

---

<sup>719</sup> Im Drehbuch wird die Person durchgehend als Jack bezeichnet. Aber dies kann kein Argument in diese Richtung sein, da ein Drehbuch notwendigerweise mit anderen formalen Mitteln operieren muss als ein Film.

<sup>720</sup> Ich denke, dieses Verfahren ist insofern legitimiert, als ein „naiver“ Betrachter den Film zunächst so beschreiben würde. Erst in der genaueren Analyse werden die Bestimmungen unklarer.

<sup>721</sup> Im Film wird die „Identität“ der Person durch die Wahrnehmung des Gesichts, des Körpers, der Kleidung und des Kontexts hergestellt und muss nicht zwangsläufig durch einen Signifikanten vermittelt werden, wie es eine Beschreibung erfordert, die lediglich auf die Schrift angewiesen ist. Die schriftliche Zusammenfassung erzeugt in diesem Fall eine Eindeutigkeit, die so im Film nicht zu finden ist.

<sup>722</sup> Aus Gründen der Lesbarkeit werde ich auch in diesem Fall bereits zu Anfang die von Brad Pitt gespielte Filmfigur mit Tyler Durden benennen.

eine Identität zuzuschreiben, wird sich am Ende als das zentrale Thema des Films erwiesen haben. Diese Grundproblematik, die zu Anfang des Films durch die Filmkonfiguration beim nicht nur Zuschauenden aufgeworfen wird, lässt sich als exemplarisch für den Film und dessen Bildungsproblematik ansehen, und das sowohl auf Ebene der Diegese als auch als Herausforderung für die begehrlischen Refigurationsversuche des Filmzuschauers.

Im Anschluss an die kurze, soeben besprochene Konversation dreht sich Jack zum Fenster um. Die Kameraeinstellung folgt der Bewegung, verlängert seinen Blick, sodass die folgende Kamerafahrt durch die Blickbewegung zunächst fokalisiert erscheint: Dem Zuschauer wird so nahegelegt, er würde das sehen, was Jack sieht. Die sich anschließende Kamerafahrt ohne Schnitt lässt den Filmblick in rasanter Geschwindigkeit an der Außenwand des Hochhauses nach unten in eine Tiefgarage herabgleiten, zwingt sich durch das Einschussloch in der Glasscheibe eines Mini-Vans hindurch und fokussiert den Zeitzünder einer Bombe, der noch wenige Minuten bis zur Explosion anzeigt. Dann beschleunigt sich die Kamerabewegung erneut, der Blick fliegt eine Straße entlang, bis er schließlich in einem anderen Gebäude zur Ruhe kommt, in dem sich ebenfalls Tonnen mit Sprengstoff befinden. Die die Perspektive auf die Filmwelt eröffnende Kamera bewegt sich derart, dass kein Mensch deren Bewegungen physisch (nach)vollziehen könnte. Man nimmt an einer durch die Kamera vollzogenen Blickbewegung teil, die scheinbar körperlos ist und so ein fliegendes Auge eines körperlosen Betrachters figuriert, da nichts und niemand sich so bewegen kann. Nur der Film in seiner Künstlichkeit kann eine solche Wahrnehmung erzeugen. In dieser räumliche und zeitliche Distanzen mühelos überwindenden allsehenden Perspektive, die nicht »vermenschlicht« werden kann, wird die Filmwelt für den Zuschauer eröffnet. Dieses Wahrnehmungsereignis, das sich nicht mehr in Redefiguren beschreiben lässt, die auf dem Paradigma des Zeichens beruhen, sondern erst in der Metapher der ‚Bewegung‘ zur Darstellung gebracht werden kann, indiziert andere Welt- und Selbstbezüge, die sich tradierten Filmweltentwürfen entziehen. *Die sich in der Bewegung entwerfende Welt ist in ihrem Selbst entmenschlicht.* Während der Kamerafahrt hört der Zuschauer durch die Stimme aus dem Off die Beschreibung von Tylers Vernichtungsplan. *Das Projekt Mayham hat demnach Sprengstoff in den Garagen verschiedener Kreditkarten-Unternehmen deponiert, die in wenigen Sekunden explodieren werden. Die terroristische Aktion soll ein Finanzchaos auslösen und zur ökonomischen Gleichheit der Menschen führen.* Der bewegte Weltentwurf auf der Ebene des Sichtbaren wird im Hörbaren als Vernichtungsplan lesbar.

Im Anschluss wird im Gespräch von Tyler und Jack deren Beziehung thematisiert. Jack sagt: „You always hurt the one you love. It works in both ways.“<sup>723</sup> Die in diesen Artikulationsfiguren beschriebene Beziehung scheint durch ein Verhältnis geprägt zu sein, in dem Du im aktiv und Du im transitiven Modus sowie Liebe und Schmerz ausgetauscht werden kann. Die dar-

---

<sup>723</sup> Übersetzt man sich diesen Satz in die andere Richtung, dann würde es heißen: [„You always love the one you hurt.“] oder [„You always love the one that hurts you.“]

auf folgende Aussage des Namenlosen (Jack), dass er von dem Vernichtungsplan weiß, weil Tyler es weiß, erscheint ebenfalls merkwürdig, da hier Wissen ohne Kommunikation den Personen zugänglich zu sein scheint, die Subjektposition austauschbar erscheint. Die Redefiguren lassen sich als dual strukturiert refigurieren (als „Ich“ und Tyler) und verweisen so auf eine über das normale Maß hinausweisende imaginäre Beziehung, in dem der Transitivity herrscht, da die Subjektpositionen austauschbar sind. In die dual strukturierten Sprechfiguren wird dann ein weiteres Element eingeführt: *der Name einer Frau*. Die Stimme merkt an, dass der Vernichtungsplan etwas mit dieser Frau zu tun hat. Der Signifikant dieser Frau setzt den Anfang der nun erzählten Entstehung genau dieser Situation, die der Filmzuschauer gerade sieht, so dass dieser Zeitpunkt als Nullpunkt der Filmgeschichte gesetzt werden kann. Der Signifikant ist demnach Auslöser und Motor der Geschichte, dem man zunächst kein eindeutiges Signifikat zuweisen kann. Der zur Erzählung drängende Signifikant ist „Marla Singer“.

## Die psychotische Geschichte der Zeit

Den Film *Fight Club* wiederzugeben ist ein prekäres Unterfangen, da der Konstruktionsprozess der Filmerzählung selbst Inhalt des Films in der Diegese ist. Abhängig davon, von welchem Zeitpunkt aus die Narration erzählt wird, werden verschiedene Geschichten figuriert, so dass die im Film konfigurierte Erzählzeit nicht eindeutig bestimmbar ist.<sup>724</sup> Daher beziehe ich mich auf die Theorie der Mimesis von Ricœur, nach der kulturelle Präfigurationen von synchronen Handlungsmöglichkeiten im Akt des Erzählens derart konfiguriert werden, dass eine diachrone und lineare Zeitlichkeit mit Anfang, Mitte und Ende hergestellt wird, die dann in den Refigurationen des konfigurierten Texts durch den Leser komplettiert wird. Entscheidend hierbei ist die Unterscheidung zwischen *Erzählzeit* und der *erzählten Zeit*, wobei Letztere zuallererst aus der erzählten Geschichte refiguriert werden kann.<sup>725</sup> Die *Erzählzeit* lässt sich bei einem Film leicht benennen, da sie mit der Laufzeit des Films identisch ist und auf einer DVD auf die Sekunde genau benannt werden kann. Die *erzählte Zeit* ist bei einem Film schwerer festzustellen, da sie aus dem Film selbst hergeleitet wird, der in unserem Fall keine Zeitangaben enthält.<sup>726</sup> Die zentrale These in diesem Abschnitt ist, dass die »psychotische« Filmkonstruktion sich dahingehend charakterisieren lässt, dass sich keine *stabile erzählte Zeit* aus der erzählten Geschichte ergibt bzw. mit dieser vereinbart werden kann, oder anders: Da sich keine *stabile erzählte Zeit* aus der erzählten Geschichte ergibt, ist die figurierte Filmwelt als ein »psychotischer« Welt-Selbst-Entwurf zu lesen.

Ich beginne von der geschilderten Eröffnungsszene als Gegenwart oder genauer als Nullpunkt der Geschichte aus die Entstehungsgeschichte dieser Situation zu erzählen, die zum Schluss der Erzählung an eben jenem Zeitpunkt wieder anlangen wird. Die zeitliche Strukturierung meiner kurzen Rekonstruktion verfährt also so, wie auch der Film in seinem Erzählverlauf verfährt. In diese Erzählung gibt es zwei Einstiege.

*Erster Einstieg:* Der Hauptdarsteller wird aus dem Rahmen des Filmbilds gerissen und in eine Situation geworfen, in der er gegen monströse Brüste gepresst wird, ohne dass man die dazugehörige Person als Ganzes sehen kann. Das Körperteil *Brüste* steht momenthaft als Teil für das Ganze und wird als solches signifikant. Der aufgrund des Kommentars der Er-

---

<sup>724</sup> Die Zeitkonstruktion im Film wird im Folgenden unter Zuhilfenahme der Theorie von Ricœur analysiert werden. Die grobe Zusammenfassung der ricœurschen Argumentationsstruktur findet sich im ersten Kapitel dieser Arbeit. Daher werde ich in dieser Stelle nicht mehr genauer darauf eingehen, sondern die Argumente dort benutzen, wo es das empirische Material dies fordert.

<sup>725</sup> „Einerseits bezieht sich die Aussage auf den Gegenstand der Erzählung, also die fiktiven oder realen erzählten Ereignisse; das nennt man gewöhnlich die ‚erzählte‘ Geschichte; in einem ähnlichen Sinn kann man die Welt, in der die Geschichte geschieht, diegetisch nennen.“ Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Bd. II *Zeit und literarische Erzählung*. Wilhelm Fink Verlag, München 1989, S. 137.

<sup>726</sup> Für unsere Analyse reicht es, die erzählte Zeit in Bezug auf einen Anfang, Mitte und Ende zu gliedern und die Szenen in ihrer Abfolge zu bestimmen.

zählstimme refigurierbare Bruch der Erzählebenen wird zwar durch einen Schnitt im Film markiert, aber die beiden montierten Einstellungen gleiten so ineinander, dass der Bruch der Realitätsebenen nicht deutlich markiert wird. Der Übergang zwischen den Szenen wird durch ein Wort bzw. einen Signifikanten markiert, „Bob“, so dass zwischen dem Filmbild „Brüste“ und der Stimme, die einen Männernamen aufruft, eine Spannung erzeugt wird. Erst als die Kameraeinstellung sich vergrößert und den Blick auf den gesamten Raum ermöglicht, kann man die groteske Situation erkennen und bekommt von der Stimme eine Erklärung geliefert. Jack befindet sich in einer Selbsthilfegruppe für Männer mit Hodenkrebs. Bob ist ein krebskranker Bodybuilder, der gigantische Brüste entwickelt hat, nachdem ihm die Hoden abgenommen wurden, und dessen Hormonhaushalt aufgrund von Medikamenten durcheinander kam. Die beiden Männer umarmen sich und weinen.

*Zweiter Einstieg:* Dieser erste Einstieg in die Erzählung wird von der Erzählstimme verworfen – „No wait. Let me start earlier“ – und setzt die bebilderte Erzählung früher an. Jack scheint auf die Kommentierungen der Erzählstimme zu reagieren: Er schaut merkwürdig drein, so als höre er die Stimme des Erzählers. Auch das Ticken eines Weckers, der in der nächsten Szene zu sehen sein wird, ist bereits in der aktuellen Szene zu hören. Bei einer literarischen Erzählung sind Überschneidungen von Zeitebenen zu erwarten, die Bildlichkeit eines Films suggeriert dem Zuschauer hingegen, einen Ausschnitt einer fiktiven Realität zu sehen. Dieser Realitätseffekt wird durch die Montage des Films *Fight Club* in Ansätzen gebrochen, besonders da, wo Ton und Bild auseinanderlaufen, weil in der Diegese die die Diegese zuallererst erzeugenden Filminstanzen explizit thematisiert werden. Trotzdem stellt sich beim vermeintlich nur Zuschauenden die Erwartung ein bzw. wird von diesem hergestellt, einer (filmisch erzeugten) Realität beizuwohnen, die den Status *Film* gerade verleugnet. Informationen, die nicht reibungslos in die Diegese integrierbar sind, werden schnell vergessen oder gar verdrängt, zumal dieser Film in einer Geschwindigkeit Erzählstränge entwirft, denen der Zuschauer erst einmal folgen muss.

Rekonstruieren wir die Geschichte, die von der Erzählstimme und in den Filmbildern konfiguriert wird und in der sich der Erzähler konfiguriert. Jack ist Angestellter eines Automobilkonzerns. Auf den Dienstreisen wird der Namenlose als von sich und seiner Umwelt entfremdet figuriert: Die Städte, die er besucht, kann er nicht unterscheiden, zudem ist alles in kleine Portionen aufgeteilt, sogar das Leben erscheint (ihm) portioniert. Der Namenlose leidet unter Schlaflosigkeit. Er lebt in einem Geisteszustand, der wenig Struktur aufweist und in dem sich Ereignisse unverbunden aneinanderreihen. In diesem Zustand eines gestörten und auf den Filmzuschauer verstörend wirkenden Weltbezugs erscheint (ihm) die Welt trübe und leer. Sie wirkt wie die Kopie einer Kopie einer Kopie, ohne dass dahinter Kontakt mit dem unterstellten Original möglich wäre. Der eigentliche Plot beginnt, als einer einen Arzt auf-

sucht. Der Arzt weigert sich, ihm Medikamente zu verschreiben, und rät ihm stattdessen, eine Selbsthilfegruppe für Patienten mit Hodenkrebs aufzusuchen, damit er sehen könne, was *wirkliches Leiden* [Pain] sei.<sup>727</sup>

An dieser Stelle wiederholt der Film die Szene mit Bob, die bereits eingeführt war, aber von der Erzählinstanz verworfen wurde. Der Filmzuschauer hat die erste Zeitschleife in der durch den Film erzählten Zeit durchlaufen. Auf den Treffen der Selbsthilfegruppe stellt der Namenlose fest, dass er in den Armen von Menschen, denen es wirklich dreckig geht, weinen kann und danach schläft wie ein Baby. Er besucht daraufhin jeden Abend eine andere Selbsthilfegruppe und wird nach dieser Form des Elendstourismus süchtig. Eines Tages taucht die Simulantin „Marla Singer“ in einer Selbsthilfegruppe auf. Durch ihre Anwesenheit gestört kann Jack nicht weinen, so dass er wieder unter Schlaflosigkeit leidet.<sup>728</sup> Die beiden verabreden, die Wochentage untereinander aufzuteilen, sodass sie sich nicht mehr treffen müssen.

Im Flugzeug trifft Jack den charismatischen Seifenhersteller „Tyler Durden“. Nach einer kurzen und merkwürdigen Unterhaltung gibt Tyler ihm seine Visitenkarte. Als Jack nach dem Flug in seine Wohnung zurückkehren will, muss er feststellen, dass diese explodiert ist. Teile seiner Einrichtung liegen zerstört auf der Straße, Polizei und Feuerwehr sind im Einsatz. Jack ruft zunächst Marla an, spricht aber nicht mit ihr, sondern verabredet sich mit Tyler.<sup>729</sup> Nachdem die beiden die Bar verlassen haben, entwickelt sich auf Tylers Initiative ein Faustkampf, der beiden offensichtlich gefällt.<sup>730</sup> Im Laufe der Zeit finden sich immer mehr Interessierte, die an den Kämpfen teilnehmen wollen. Sie scheinen einem gesellschaftlichen Bedürfnis der Filmwelt zu entsprechen, welches Tyler und Jack – wie es im Film heißt – „lediglich sichtbar gemacht haben“. Langsam entwickelt sich eine Untergrundszene illegaler Boxclubs, die Fight Clubs. Jack, der inzwischen in Tyler Durdens Haus wohnt, erhält einen Anruf von Marla. Sie erzählt ihm, dass sie gerade eine Überdosis Schlaftabletten genommen habe. Er könne am Telefon zuhören, wie sie sterbe. Was in der Nacht geschah, wird von Tyler am nächsten Morgen erzählt:<sup>731</sup> Er habe zufällig den nicht aufgelegten Hörer gefunden und die beiden haben eine wilde Nacht miteinander verbracht.<sup>732</sup> Aufgrund der nächtlichen Kämpfe verwairst Jack zunehmend, seine Kleidung ist von Blut verschmiert und er vernachlässigt

---

<sup>727</sup> Auffällig ist, dass die aus der erzählten Geschichte rekonstruierte erzählte Zeit b-c im Film zweimal gezeigt wird, und zwar in der Erzählzeit 3-4 und 6-7. Man müsste jetzt natürlich annehmen, dass diese beiden Zeiträume gleich wären, weil man sonst aus der Erzählung keine Geschichte rekonstruieren kann.

<sup>728</sup> Jack stellt Marla zur Rede und droht ihr, sie zu enttarnen. Aber sie will sich nicht vom Besuchen der Selbsthilfegruppen abbringen lassen und droht ihrerseits, ihn zu enttarnen.

<sup>729</sup> In einer Bar erklärt Tyler ihm seine Lebensphilosophie: Sie seien lediglich Konsumenten. Er habe nur unnötige Dinge verloren. Alles, was einem gehöre, fange irgendwann an, den Besitzer zu besitzen. Die anarchistische Lebensauffassung von Tyler scheint Jacks Einstellung diametral entgegenzustehen, da Jack die Bedeutung der Konsumartikel für seine Persönlichkeit herausstellt.

<sup>730</sup> Nach dem Kampf folgt Jack Tyler in dessen Haus. Dieses ist eine heruntergekommene Bruchbude in einer entlegenen Gegend der Stadt, die von Wasser durchflutet ist und sich zu bewegen scheint.

<sup>731</sup> Die Fokalisierung der entsprechenden Szenen ist uneindeutig, da man nicht wissen kann, ob Jack Tylers Erzählung wiedergibt oder er sich diese ausdenkt.

<sup>732</sup> In dem Gespräch verlangt Tyler, dass Jack ihm verspricht, nicht mit Marla über Tyler zu reden oder ihn zu erwähnen, was Jack dreimal schwört.

seine Arbeit.<sup>733</sup> Jack erpresst seinen Chef, indem er sich selbst Verletzungen zufügt<sup>734</sup> und in der Folge sein Gehalt ohne Gegenleistung bekommt, sodass er sich jetzt den ganzen Tag der Organisation des Fight Clubs widmen kann. Tyler entwickelt eigenständig das Projekt „Mayham“. Er bildet Rekruten für eine paramilitärische Organisation aus, deren Aktionen zunehmend gefährlicher werden. Nachdem Tyler die Stadt verlassen hat, findet Jack seine Flugtickets und folgt ihm von Stadt zu Stadt, wobei er jeweils den Eindruck gewinnt, bereits dort gewesen zu sein.

Dann kommt es zur entscheidenden Wende im Film, dem »Umschlag«, der sich im Sinne von Aristoteles als *metabole*, *metaballein* oder *metabasis* bezeichnen lässt.<sup>735</sup> In einer Kneipe trifft Jack auf ein Mitglied des Fight Clubs, der dem bis dahin Namenlosen seinen Namen verrät: Er sei *Tyler Durden*. Jack fliegt zurück nach Detroit, um Marla zu warnen und sich dann der Polizei zu stellen. Ironischerweise sind die Polizisten, an die er gerät, selbst Teil des Projekts Mayham. Aber Jack kann sich befreien und versucht auf eigene Faust, die von ihm in verschiedenen Gebäuden deponierten Sprengsätze zu entschärfen, was Tyler Durden zu verhindern versucht.

### **Die Wiederholung der Eröffnungsszene**

Die letzten Szenen des Films wiederholen die Eingangsszene, sie sind in den Bildern und im Dialog in der Diegese *fast* identisch aufgenommen, aber eben nicht ganz. Man befindet sich wieder in dem leeren Hochhaus mit einem weiten Panoramablick über die Stadt und Tyler hält wieder die Pistole in seiner Hand und bedroht Jack. Aus der Wiederholung der Szene wird refigurierbar, was der Zuschauer bis jetzt gesehen hat. Die ganze Erzählung, die der Filmzuschauer bis jetzt gesehen hat, ist eine verdichtete Darstellung der Entstehungsgeschichte eben dieser Situation. Der Betrachter hat nicht die Vergangenheit als solche gesehen, sondern die Erzählung der Vergangenheit durch eine Erzählinstanz von diesem Zeitpunkt in der Gegenwart, dem Nullpunkt der Geschichte, aus. Auf der Ebene der erzählten Zeit ist kein Verstreichen von Zeit refigurierbar. Im Gegenteil, die Wiederholung setzt einige Sekunden vor dem Zeitpunkt ein, in dem mit der Erzählung der Entstehungsgeschichte dieser Situation eingesetzt wurde. Es gibt wenige Sekunden, die zeitlich gedoppelt sind. Schauen wir uns diese Zeitspanne, in der sich die zwei Szenen überschneiden, genauer an. Die erste Kameraeinstellung ähnelt derjenigen vom Anfang, in der Jacks Gesicht in Großaufnahme zu sehen ist. Aber schon nach dem ersten Schnitt zeigt sich eine Veränderung, da Tylers Gesicht jetzt deutlich zu sehen ist, was in der Figuration der Eingangsszene vermieden wurde. Auch die Sätze haben sich leicht verändert. Anstatt „Three minutes. This is it.

---

<sup>733</sup> Sein Chef findet das Original mit den Anweisungen für den Fight Club, das Jack versehentlich auf dem Kopierer liegen gelassen hat. Jack sagt, dass eine Person, die dies schreiben würde, sehr gefährlich sei. Sie könne Amok laufen und seine Kollegen und Vorgesetzten töten.

<sup>734</sup> Er würde die unrechtmäßigen Praktiken seiner Firma aufdecken und fordert Zahlungen für sein Schweigen.

<sup>735</sup> Vgl. Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Bd. I. A.a.O.: S. 67.

Ground Zero“ heißt es: „Three minutes. This is it. *The Beginning*. Ground Zero“. „*The Beginning*“ ist in der neuen Version, der Variation, eingeschoben. Die Erzählstimme kommentiert die Situation mit den Worten: „This is where we came in.“ Die Konstruktion der Erzählsituation wird in dem neu eingefügten Satz noch mal benannt. Die Frage von Tyler, ob er einige Worte zu dieser Gelegenheit sagen möchte, wird exakt wiederholt. Auch die Antwort entspricht dem Satz aus der Eingangsszene, in der Jack lediglich mit einer Vokalfolge antwortet. Aber dann sagt er, dass er immer noch nicht an etwas denken könne. Neu ist hier der Einschub: [„I still can't think of anything“]. Zur Erinnerung sei hier angemerkt, dass der Erzähler in der Eröffnungsszene darauf hinweist, dass er die gesamte Situation vergessen habe, und sich fragt, wie sauber die Pistole wohl sei. Tyler kommentiert dies mit [„Flashback humor“]. In dieser Szene bleibt unsicher, auf welcher Ebene sie sich abspielt. So werden die Bedingungen der Erzählung selbst thematisiert. Jack schaut wieder zum Fenster hinüber. Aber anstatt in der Szene mit der Kamerafahrt in die Garage des Gebäudes fortzufahren, wie es in der ersten Version war, spricht Tyler weiter.

Die kurze zeitliche Überschneidung der Szene endet hier. Wie schon bei der ersten Zeitschleife findet sich hier das Paradox, dass der Zeitraum in der erzählten Geschichte von e bis f in der Erzählzeit des Films zweimal gezeigt wird, und zwar vom Zeitpunkt 1–2 und 9–10 der Erzählzeit des Films. Man müsste jetzt natürlich annehmen, dass diese beiden Zeiträume gleich wären, da der Betrachter sonst keine konsonante Geschichte konstruieren kann. Offensichtlich unterscheiden sich diese beiden Darstellungen des gleichen Zeitraums voneinander und kommentieren sich sogar ironisch. Daher ist es unmöglich, der erzählten Geschichte eine Struktur zu geben, und die Funktion der Erzählung, die konsonante Dissonanz in eine dissonante Konsonanz zu überführen, scheitert.

Der vermeintlich einfache Versuch einer Zusammenfassung des Films *Fight Club* führt zu erheblichen Darstellungsproblemen, die nicht gelöst werden konnten, aber als solche markiert wurden. Die auftretenden Schwierigkeiten sind nicht dem Autor dieser Arbeit anzulasten, sondern sie verweisen auf die Sache selbst: die Filmkonfiguration und seine Erfahrung. Zwei Aspekte konnten exemplarisch aufgezeigt werden.

Der Film besitzt in der Mikrostruktur viele verwirrende und mehrdeutige Elemente, wie z. B. das vermeintlich triviale Problem der Benennung der Personen, die in einer ersten Wahrnehmung oder Beschreibung in ihrer Komplexität nicht erfasst werden können. Dieser Film ist einfach zu komplex, hat zu viele Verweise, läuft zu schnell, um als Ganzes erfasst zu werden. Trotzdem stellt sich beim Betrachter dieses Gefühl einer wenn auch vagen Konsonanz ein, obwohl die Filmkonfiguration diese nicht besitzt und sie auf dem Zutun des Filmzuschauers beruht, der Vieldeutigkeiten oder Unbestimmtheiten phantasmatisch schließt. Der Film von Fincher verfährt nicht wie in der Ästhetik der Avantgarde offen mit diesen Wider-

sprüchen, z. B. indem die Medialität des Mediums selbst zur Schau gestellt wird, sondern sie werden kaschiert und liegen an der Schwelle des Wahrnehmbaren zum Unsichtbaren. Im Anschluss an Frank Schnelle kann man dies als „Subliminal Image“ bezeichnen.<sup>736</sup>

Die geleistete Vorarbeit ist besonders für den zweiten Abschnitt dieses Kapitels relevant, in dem ich dem Unheimlichen der Film Erfahrung unter Berücksichtigung des Seminars über die Angst seinen Raum geben werde.

Als Zweites ergab sich aus der Analyse, dass die Zeitkonfiguration im Film nicht konsonant ist und damit die Forderung von Ricœur nicht erfüllt, die darin besteht, die Aporie der Zeit poetisch zu lösen: „... daß zwischen dem Erzählen einer Geschichte und dem zeitlichen Charakter der menschlichen Erfahrung eine Korrelation besteht, die nicht rein zufällig ist, sondern eine Form der Notwendigkeit darstellt, die an keine bestimmte Kultur gebunden ist. Mit anderen Worten: *daß die Zeit in dem Maße zur menschlichen wird, in der sie sich nach dem Modus des Narrativen gestaltet, und daß die Erzählung ihren vollen Sinn erlangt, wenn sie eine Bedingung der zeitlichen Existenz wird.*“<sup>737</sup> Die Erzähltheorie von Ricœur erscheint für eine Bildungstheorie von daher besonders interessant, da sie den existenziellen Kern des Erzählens benennbar macht. Fragen wir uns nun, was passiert, wenn die Erzählung scheitert, wenn sich die konsonante Dissonanz nicht in eine dissonante Konsonanz fügt, wenn keine plausibel erzählte Geschichte und damit keine kohärente erzählte Zeit konfiguriert wird. Für den Filmzuschauer mag eine solche Erfahrung zwar anstrengend sein und im Extremfall kann er mit Verärgerung den Kinosaal verlassen, oder er wird dies als Abwechslung zu gewohnten Wahrnehmungsmustern genießen, dies bleibt aber, verglichen mit existenziellen Bildungsherausforderungen, vergleichsweise harmlos. Anders sieht es hingegen aus, wenn es die eigene biographische Erzählung ist, die sich einer Synthese des Heterogenen entzieht, wie es in diesem Fall für die Filmfigur Jack zutrifft. Eine solche Erfahrung kann man sicherlich als die Konfrontation mit einer radikal gedachten Seinsungewissheit bezeichnen, da sich in der Erfahrung des Fremden ein Fremdwerden der Erfahrung ereignet, die jedes Welt- und Selbstverhältnis in Zweifel zieht, da zwischen Innerpsychischem und Wahrnehmung der Welt nicht unterschieden werden kann. Dies werde ich im folgenden Kapitel unter dem strukturellen Begriff der Angst bei Lacan, der auf eine „Inkonsistenz der symbolischen Ordnung“ hinweist, untersuchen. In Kombination mit einem erneuten Rückgriff auf seine Theorie der Psychose erhoffe ich mir davon, die erzähltheoretische Problematik der Zeitkonstruktion im Film *Fight Club* bildungstheoretisch auszumünzen, indem die Bildungsherausforderungen oder Bildungsvorhalte für das Subjekt sichtbar werden, ohne dabei die Filmfiguren mit realen Personen gleichzusetzen. Zugespitzt formuliert: Was bei Ricœur letztlich eine *Frage des Textes* ist, wird mit dem Rückgriff auf die Psychoanalyse zu einer *Frage der Exis-*

---

<sup>736</sup> Vgl.: Schnelle, Frank: *Bewahrer und Zerströrer – David Fincher und sein Kino der Tricks, Täuschungen und Doppelseitenstrategien*. In (Hg.) Schnelle, Frank: *David Fincher*. Berlin. Bertz Verlag, 2002

<sup>737</sup> Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Bd. I. A.a.O.: S. 87

*tenz*, die angesichts der Bedingungen neuzeitlicher Subjektivität und der brüchigen, partiellen Grundordnung ausgetragen wird.

## Angst im Film

Im Rahmen der Entwürfe einer Bildungsprozessstheorie deutet Kokemohr an verschiedenen Stellen an, dass Bildung auf die Erfahrung einer radikal gedachten „*Seinsungewissheit*“ bezogen werden kann. Der strukturelle Begriff der Angst, den Lacan im Rahmen seiner Neuformulierung der freudschen Psychoanalyse entwickelt, setzt die „*Inkonsistenz des großen Anderen*“ voraus, deren Erfahrung er in poetischer Sprechweise als „*Elefantentritt des launischen Anderen*“ bezeichnet. Die Formulierung der „*Inkonsistenz des Anderen*“ lässt sich auf die radikal gedachte „*Seinsungewissheit*“ von Kokemohr beziehen, da beide Theoriefiguren auf das Fehlen eines transzendierenden Rahmens hinweisen, in dem die Bildung des Subjekts bewertbar würde. Mit der Überkreuzung dieser beiden Begriffe ist der Weg der nun folgenden Lektüre kartiert, indem ich die Bildungstheorie von Kokemohr mit der Psychoanalyse von Lacan zu verknüpfen suche.

Angst ist Lacan zufolge kein Gefühl. Vielmehr sei sie ein Affekt, der auf die *Struktur des Subjektes* hindeute. Vergegenwärtigt man sich die *strukturelle Auffassung der Angst*, ist es nicht mehr so verwunderlich, dass Lacan ein *weites Feld von Phänomenen* unter dem Dach der Angst vereint, das die Angst von Patienten mit Hirnverletzung, die Angst des Analytikers in der Kur oder die Erfahrung des Unheimlichen in den Romanen von Hoffmann umfasst. Lacan versucht, die *Struktur der Angst* zu klären, indem er diese in die *Struktur des Subjekts in seiner Beziehung zum Signifikanten und zum Genießen* problematisiert. Angst liege in der Struktur des Subjektes begründet und die Struktur des Subjekts erschließe sich ausschließlich über die Angst. Ich beginne meine Untersuchung mit einer phänomenalen Beschreibung<sup>738</sup> der Angst. Bei Lacan entsteht das Subjekt im Spiegelstadium über die Identifikation mit dem Bild des anderen. Anhand von Lacans Text über das „Spiegelstadium“ und den „Apolo der Gottesanbeterin“ werde ich in die Interpretation des Films *Fight Club* eintreten.

Die Angst ist bei Lacan ein Bindeglied, das das Genießen mit der Ordnung der Signifikanten verknüpft. Mit dieser Bestimmung verlässt man eine phänomenale Beschreibung der Angst und geht in eine Strukturanalyse über. Der Begriff der Angst ist in den verschiedenen Texten von Lacan alles andere als einheitlich. Aus meiner Lektüre ergeben sich *zwei Figuren der Angst*. Einerseits kann Angst als „*Unterbrechung der libidinösen Stütze des Begehrens*“ aufgefasst werden, die auf die Inkonsistenz des großen Anderen hinweist. Diese Theoriefigur ist mit der gängigen Vorstellung von Angst als Angst vor einem *Verlust* durchaus zu verknüpfen. Andererseits wird Angst durch das „Erscheinen des Objektes des Begehrens“ ausgelöst. Die Theoriefigur, die Angst auf ein *Erscheinen* bezieht, scheint mir die Pointe der lacanschen

---

<sup>738</sup> Mit dem Begriff der „phänomenalen Beschreibung“ ist eine erste Annäherung an die Szene gemeint. Ich benutze den Begriff, um ihn von der phänomenologischen Theoriebildung abzugrenzen. Eine genauere Auseinandersetzung findet sich im nächsten Kapitel.

Theorie zu sein, die er im Seminar X entwickelt. Diese Theorie katapultiert Lacan sowohl aus der alltäglichen Vorstellung der Angst als auch aus der philosophischen Tradition heraus. Lacan hat aber einen Anknüpfungspunkt bei Freud: das *Unheimliche*. Lacan kündigt im besagten Seminar selbst an, dass er eine Synthese der beiden Begriffe herleiten werde, führt diese, zumindest explizit, nicht aus.

Zwei Thematisierungen *der Angst* lassen sich bei Lacan unterscheiden. Zunächst werde ich mit Hilfe des Textes „Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten“ aus den Schriften die „Unterbrechung der libidinösen Stütze“ thematisieren und diese auf den Film *Fight Club* beziehen. Hierbei steht die Analyse der Figuren im Film im Vordergrund. Besonderen Wert lege ich auf die familiäre Konstellation des Hauptdarstellers und auf seine Beziehung zu den Namen des Vaters. Im darauf folgenden Kapitel werde ich mit Hilfe des Seminars „L'angoisse“ aus dem Jahre 1963 das „Erscheinen des Objektes des Begehrens“ als Auslöser von Angst thematisieren. Diese Form der Angst geht Lacan über eine Lektüre des Begriffes des Unheimlichen an.

## 1. Angstfigur: Die Angst als Blick der Gottesanbeterin

### Der Spiegel

Die Analyse des Films *Fight Club* beginne ich mit der Schlüsselszene, in der der Namenlose in der Diegese feststellen muss, dass er selbst „Tyler Durden“ genannt wird, ja sogar „er“ (der Namenlose) und „Tyler Durden“ ein und dieselbe Person sind und dass die Vorstellungsbilder von „Tyler“ lediglich Projektionen sind, wenn auch wirkungsmächtige, da sie einen Welt- und Selbstentwurf im Fight Club über das Leben als „Ikea-Boy“ hinaus artikulierbar machen. Diese Szene bewirkt einen Umschlag der figurierten Geschichte, da die (Tyler)/Tyler-Filmfigur und mit ihr der Zuschauer feststellen müssen, dass alles, was sie bis jetzt gesehen haben, lediglich als Einbildung der Erzählinstanz refiguriert werden muss, die durch eine andere Erzählung ersetzt wird. Die Szene scheidet die Figuration der Erzählung in eine Zeit vor und nach dieser Erkenntnis. Von diesem Moment erscheinen die bereits gezeigten Szenen in einem anderen Licht, werden nachträglich neu lesbar. Damit zerbricht die Konsistenz der bisher figurierten symbolischen Weltordnung für den *vormals Namenlosen* und den *nicht mehr nur Zuschauenden*. Diese Erfahrung des Zusammenbruchs der (Lebens-)Geschichte kann als Bildungsherausforderung in der Diegese gesehen werden, da sich diese Erfahrung der „Subsumption unter Figuren eines gegebenen Welt- und Selbstentwurfs widersetzt.“<sup>739</sup> Der Namenlose durchlebt mit der Namensgebung die Erfahrung einer „radikalen Seinsungewissheit“, da die gesamte (Lebens-)Geschichte, in der sich die personale Identität<sup>740</sup> konfiguriert, nachträglich anders refiguriert werden muss. Aber auch der vermeintlich nur Zuschauende ist damit konfrontiert, dass die Filmwelt, die er bereits seit einiger Zeit gesehen und an die er sich gewöhnt hat, die er als Filmrealität akzeptiert, zusammenbricht. Die unten aufgestellte Parallellitätshypothese, die besagt, dass sich Bildungsherausforderungen der Filmfiguren in der Diegese durch die Figuration des Films als Bildungsproblematik für den Betrachter erweisen können, bestätigt sich hier erneut: So wie der Namenlose durch die Namensgebung seine Welt- und Selbstwahrnehmung neu ordnen muss, so ist der Zuschauer gezwungen, die Filmgeschichte anders zu refigurieren.

Betrachten wir die Szene genauer, in der sich der Umschlag der Geschichte ereignet: Nachdem der Namenlose erfahren musste, dass er Tyler Durden sein könnte, läuft er in sein Hotel zurück und ruft *die Frau* Marla Singer an. Er will von ihr wissen, ob sie Sex miteinander hat-

---

<sup>739</sup> Kokemohr, Rainer: Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozessstheorie. In (Hg.) Koller, Hans-Christoph; Marotzki, Winfried; Sanders, Olaf: Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Bielefeld, transcript. 2007. In diesem Text bezieht sich Kokemohr neben der Theorie von Waldenfels auf Ricœurs Erzähltheorie und auf die lacansche Psychoanalyse.

<sup>740</sup> Ich verwende den Begriff „personale Identität“ lediglich, um zu bezeichnen, dass eine Person immer als Gleiche erkannt und benannt werden kann. Dies ist erstmal unabhängig von der Frage, ob das Subjekt als Identität oder als Spaltendes aufzufassen ist.

ten, was seiner Vermutung eine Gewissheit über seine ‚personale Identität‘ verleihen würde. Nach einigen Streitereien gibt sie dies zu, bezeugt als Dritte die unmögliche Spiegelbeziehung zwischen der Leerstelle (Tyler) und Tyler. Der vormals Namenlose hat damit das Versprechen gebrochen, nicht mit Marla über Tyler zu reden. Dies könnte die duale Beziehung bedrohen, da die Frau auf konkurrierenden Lesarten der Tyler-Tyler-Spiegelbeziehung insistieren könnte. Plötzlich, ohne dass das Eintreten gezeigt wird, befindet sich auch Tyler im Hotelzimmer. Der vormals namenlose Tyler will von Tyler wissen, wieso man sie verwechseln würde. In den Filmbildern wird eine bereits bekannte Szene wiederholt, die aufgrund des Kontextes als Erinnerung oder Rückblende refigurierbar ist. In der Szene bedrohen die Mitglieder des Projektes Mayham den Bürgermeister. In der Wiederholung ist Jack an Stelle von Tyler gesetzt, von ihm gehen die Drohungen aus, dem Bürgermeister die „Hoden abzuschneiden“, ihn zu kastrieren. Mit dieser Ersetzung in den Filmbildern ist er hinter das Geheimnis der Identität von Tyler gekommen, dass nämlich Tyler und der Namenlose (Tyler) ein und dieselbe Person sind.

Im Folgenden erklärt Tyler, wie sich diese Verwechslung entwickelt habe: *Jack habe sich verändern wollen. Aber er konnte dies nicht alleine tun. Daher habe er ein Wunschbild gebildet, das alle die Eigenschaften besitzt, die er haben wolle*: „All the ways you wish to be that’s me. I look like you want to look, I fuck like you want to fuck, I am smart, I am capable and most of all I am free in all the ways that you are not“. Zunächst wird das Aussehen, der Look, von Tyler in der Rede als Vorbild bezeichnet.<sup>741</sup> Das zweite Moment der Identifizierung betrifft die Sexualität. Marla und Tyler werden in wilden Sex-Szenen gezeigt, der Namenlose hingegen lebt asexuell. Zudem ist Tyler „smart“ und „capable“, aber vor allem ist er frei. Diese Freiheit von gesellschaftlichen Normen scheint der Formulierung nach das wichtigste Element in der Auflistung zu sein.

Dass der Neuentwurf eines Welt- und Selbstbezugs des Namenlosen durch die Identifikation mit einem Ideal ausgelöst wird, erscheint aufgrund der Rede von Tyler naheliegend. Die Identifikation mit dem A(a)nderen im Spiegelstadium verknüpft die drei Register: RSI. Die Bedeutung der Imago in der Dialektik der Identifikation mit dem anderen und der Einsatzpunkt des großen Anderen in der Sprache. Die bildliche Struktur des Spiegelstadiums ist durch die Vorrangigkeit des Außen gekennzeichnet: Das Ich befindet sich als Bild in einem Außen.

Aber bereits im Spiegelstadium deutet sich an, dass die bildliche, transitive Spiegelverschlingung über das Register des Imaginären hinausweist. Das Bild im Spiegel wird besprochen, z. B. indem der andere sagt: Das bist du. Damit wird das Bild mit einem Eigennamen belegt, der unabhängig von den jeweiligen Kontexten konstant bleibt und der dem Subjekt im Symbolischen einen Ort gibt. Die von Edward Norton gespielte Person besitzt keinen

---

<sup>741</sup> Im Film wird die Identifikation durch das Aussehen des Schauspielers Brad Pitt begünstigt, der mehrfach zu einem der erotischsten Männer gewählt worden.

Eigennamen. Zwar wird der Name „Jack“ im Film in drei Szenen genannt, aber in allen Fällen ist dieser nicht eindeutig der Person zuzurechnen, da die Formulierungen transitiv auftreten. Dieses Fehlen eines Eigennamens lässt sich als eine *Verwerfung* deuten, die darin besteht, dass der grundlegende Signifikant, der die die *Spaltung* von Ich-Ideal und Ideal-Ich phantasmatisch vernähen könnte, nicht gebildet wurde.

Bis dato haben wir den *Fight Club* in Bezug auf das dual strukturierte Spiegelverhältnis in der Diegese diskutiert. Aber auch die Relation zwischen dem gezeigten Film und dem vermeintlich nur Zuschauenden lässt sich als Spiegelung verstehen. Filme besitzen die Möglichkeit, dass sich der Betrachter mit den Protagonisten identifiziert und sich in dessen Handlungen spiegelt. Die Möglichkeit der Spiegelung in den Handlungen des A(a)nderen macht das Betrachten eines Films spannend, lust- oder qualvoll, kann als ihr Motor angesehen werden, da erst durch die Identifizierung diese einen emotionalen Gehalt bekommen. Insofern lässt sich die Aussage von Tyler auch auf den nicht nur Zuschauenden beziehen, da sich dieser auch die Frage nach seinem Vorbild, seinem Idol, stellt. „All the ways you wish you could be, that’s me“ – ruft der Film dem nicht nur Zuschauenden zu.

Dann folgt eine Erklärung von Tyler, die dem Zuschauer quasi eine Leseanweisung der figurierten Szenen gibt: „*Natürlich kämpfst du immer noch damit und deshalb bist machmal noch du. Dann bildst du dir machmal ein, du beobachtest mich. Stück für Stück wurde aus die ein anderer Mensch, Tyler Durden.*“ Während die Erzählstimme die Lektürespur legt, werden verschiedene Szenen gezeigt, die der Betrachter bereits aus dem Film kennt und die in der Differenz nachträglich anders lesbar werden. Der Zuschauer erkennt die Szene wieder, in der Jack den Mitgliedern des Fight Clubs dessen Regeln erklärt. In diesem Moment erkennt der Betrachter, was er die Zeit über gesehen hat. Die Bilder im Film zeigen die Sichtweise von Jack. Dies ist zunächst verwunderlich, da ja auch Jack in den Bildern zu sehen ist. An dieser Stelle ist der Filmzuschauer in den Film »verwickelt«. So kann man es als das Begehren des Betrachters ansehen, der Filmwelt ein kohärentes Ganzes zu verleihen. Filme, die dies verweigern, lösen beim Zuschauer häufig Unmut aus. Der Betrachter ist durch den Film damit konfrontiert, dass er die erzählte Geschichte im Nachhinein transformieren muss. Das *Ungeheuerliche* des Films ist, dass der Betrachter hier den Zusammenbruch der Kohärenz der symbolischen Ordnung erfährt. Das Merkwürdige der Erfahrung des Films *Fight Club* ist, dass sich der Zuschauer nach dem Ende des Films fragt, wieso er die Hinweise, dass Tyler gar nicht existiert, so lange übersehen konnte. Vermutlich lässt das Filmbegehren des Zuschauers, der Erzählung eine kohärente Gestalt zu geben, die widersprüchlichen Hinweise übersehen. Das *Verstörende* und *Unheimliche* des Films liegt nach meiner Seherfahrung darin, dass der Betrachter feststellt, dass seine Wahrnehmung nicht nur selektiv ist, sondern auf das eigene Begehren verweist, das sich zunächst unerkannt auf der Leinwand abspielt.

## Der Fleck im Spiegel

In einer für den Handlungsgang des Films *Fight Club* vergleichsweise unwichtigen Filmszene wird eine Konstellation gezeigt, die nicht in der Spiegellogik, die auf der Identifikation mit der Imago des Ähnlich beruht, gezeigt. Tyler hat den Mitgliedern des Fight Clubs die Hausaufgabe [homework assignment] aufgegeben, ein menschliches Opfer [human sacrifice] zu bringen.<sup>742</sup> Mit einer Pistole bewaffnet betritt Tyler einen Supermarkt und bedroht den Kassierer, führt ihn auf einen Hinterhof und beginnt eine seltsame Unterhaltung. Der Namenlose schaut dem Schauspiel fassungslos zu. Der Kassierer Raymund K. Hessel kniet auf dem Boden, während Tyler hinter ihm steht, sodass Raymund dessen Gesicht und Augen nicht sehen kann. Raymund kann sich nur aufgrund der Stimme von Tyler ein Bild über dessen Befindlichkeit machen. Die Stimme bekommt so eine lebenswichtige Funktion. Tyler droht Raymund: Er werde sterben. Seine Eltern werden seinen Zahnarzt anrufen müssen, da nichts von seinem Gesicht übrig bleiben werde. Tyler lässt sich Raymunds Brieftasche geben, aber anstatt das Geld zu entwenden, interessiert sich Tyler für einen abgelaufenen Studentenausweis. Tyler fragt, was Raymund studiert hat. Dieser antwortet, dass er Biologie studiert habe, aber er habe das Studium aufgegeben, da er noch zu viel lernen müsse. Tyler stellt Raymund die Frage: „Was willst du sein/werden?“ [„*What do you want to be?*“]. Nach kurzem Zögern und unter erneuter Drohung antwortet Raymund, dass er Tierarzt werden wolle. Tyler droht ihm: Wenn er nicht in vier Wochen auf dem Weg sei, ein Tierarzt zu werden, dann werde er ihn töten. Daraufhin darf Raymund nach Hause laufen. Tyler hat Raymund in eine lebensbedrohliche Lage versetzt, von der Raymund nicht sicher sein konnte, ob er diese überleben würde. Angesichts der Erfahrung des Todes und der eigenen Sterblichkeit fragt Tyler ihn, was er sein/werden wolle. Tyler stellt damit die Frage nach Raymunds Begehren. Die Motivation von Tyler bleibt in dieser Szene dagegen völlig im Dunkeln, und zwar sowohl für Raymund als auch für den Filmzuschauer.

Fragen wir, welche Position Tyler im räumlichen und übertragenen Sinn in diesem Gespräch gegenüber Raymund einnimmt. Um die Frage nach dem Begehren der beiden Personen genauer analysieren zu können, beziehe ich mich auf den Apolog der Gottesanbeterin, in dem Lacan versucht, das Begehren des großen Anderen in einem Bild zu fassen. In Lacans Seminar X wird ein im Spiegelstadium nicht repräsentierbares Moment entwickelt.<sup>743</sup> Lacan stellt sich vor, einem übergroßen Insekt (der Gottesanbeterin) gegenüberzustehen. Er trägt eine Maske, deren Aussehen er nicht kennt. Würde diese Maske dem Gottesanbetermännchen ähnlich sehen, würde diese ihn womöglich nach dem Fortpflanzungsakt auffressen. Lacan spricht in Bezug auf die Gottesanbeterin ironischerweise von seiner Partnerin. Diese Situation löst bei ihm Verunsicherung aus, da er die eigene Identität nicht kennt, nicht ken-

<sup>742</sup> Laufzeit des Films: 01:16:10 ff.

<sup>743</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 14 ff.

nen kann. Denn in den seitlichen runden Augen der Gottesanbeterin ist jede Spiegelung unmöglich. Es gibt keine Möglichkeit der Spiegelung im Anderen. Das, was er für den Anderen ist, kann er nicht erkennen.

Mit dem Blick der Gottesanbeterin wird die Frage aufgeworfen: „Che vuoi?“ Dies lässt sich mit den Worten übersetzen: „Was willst du mir, dass ich dir bin?“ Die komplexe Frage lässt sich nach vier Richtungen hin auflösen, die in den folgenden Fragen exemplifiziert werden.

1. Was willst du?
2. Was will er mir?
3. Wie will er mich?
4. Was will er hinsichtlich des Platzes des Ich [moi] will?

In den Übergängen der Fragen scheint ein Wechsel der Blickrichtung zu liegen. Die Frage „Was willst du?“ ist an das Subjekt gerichtet. Welchen Anspruch richtet das Subjekt an den Anderen? „Was will er mir?“ stellt die Frage, wie der Andere das Subjekt sieht bzw. ob er dieses begehrt, es anerkennt.

Zunächst lässt sich der Apolog der Gottesanbeterin phänomenal deuten. Nach Lacan zeichnet sich der Blick der Gottesanbeterin dadurch aus, dass man sich in ihren Augen nicht spiegeln kann oder, um es anders zu formulieren, dass man nicht wissen kann, wer man für das Begehren des Anderen ist. Diese Blickkonstellation findet sich auch in der vorherigen Szene wieder, da Raymund Tylers Augen nicht sehen kann und sich somit auch nicht in diesen spiegeln kann. Aufgrund dieser Unmöglichkeit der Spiegel in der Szene kann Tyler als Agens der Gottesanbeterin aufgefasst werden.

Angst taucht nach Lacan dann auf, wenn man den Blick des Anderen nicht interpretieren kann, wenn die Frage nach Begehren des Anderen aufgeworfen wird. Die Frage „Che vuoi?“ ist der Moment, in dem Angst auftaucht, da das Subjekt sich nicht sicher sein kann, ob es für den eigenen Anspruch ein Gegenüber gibt, das aufgrund seines Begehrens sich darum bemüht, auf den Anspruch zu antworten. Es bleibt unklar, was Tyler überhaupt will. Tyler macht nichts anderes, als Raymund auf dessen Begehren zurückzuwerfen. Aufgrund der Tatsache, dass das Begehren von Tyler für Raymund nicht einsichtig wird, ist er auf das eigene Begehren zurückgeworfen. Die Strategie, an die Stelle des eigenen Begehrens das Begehren des Anderen zu setzen, wird unterlaufen. Tyler konfrontiert Raymund mit seinem eigenen Begehren. In dieser Szene verknüpfen sich die beiden Blickdimensionen: „Wie willst du mich?“ und „Was will ich?“ auf eine merkwürdige Weise. Die hier gezeigte Konstellation scheint auch für die Beziehung zwischen Jack und Tyler exemplarischen Wert zu haben. So scheinen sich die beiden Dimensionen „Wie willst du mich?“ und „Was will ich?“ auf die Personen Jack und Tyler aufgespalten zu haben. Diese *phänomenale Beschreibung* trägt der entscheidenden Weichenstellung der lacanschen Theorie keine Rechnung, da die strukturelle Bedeutung der Angst für das Subjekt darin nicht berücksichtigt wird. So ist nach Lacan der Andere in den

kleinen und den großen Anderen gespalten. Anhand des Schemas L aus dem Seminar II habe ich dies ausführlich erörtert. Der *kleine Andere* bezeichnet eine andere Person. Er wird im Spiegelstadium gebildet und wird nach dem Kriterium der Ähnlichkeit konstruiert. Bis jetzt haben wir aber Tyler als einen konkret anwesenden kleinen anderen beschreiben. Der *große Andere* bezieht sich auf das System der Sprache. Bei Lacan lässt sich der Blick der Gottesanbeterin mit dem Begehren des *großen Anderen* gleichsetzen. Die Angst besteht nach Lacan darin, dass der „Elefantentritt des großen Anderen“ darauf verweist, dass die Instanz, die die Sinnhaftigkeit der symbolischen Ordnung garantieren sollte, gar nicht existiert. Zerfiere diese Instanz, dann wäre jedes Sprechen von Bedeutungslosigkeit gefährdet. Diese Überlegungen zum Begriff der Angst werde ich anhand des Textes „Subversion des Subjektes ...“ weiter verfolgen, indem der *Graph des Begehrens* entwickelt wird.

## 2. Angstfigur: Angst als Elefantentritt des großen Anderen

Im vorherigen Kapitel habe ich herausgearbeitet, dass Angst im strukturellen Verständnis bei Lacan mit der Erfahrung einhergeht, dass der „Garant des guten Glaubens“ nicht existieren kann, was Lacan in der Redefigur des „Elefantentritts des großen Anderen“ fasst. Diese Artikulationsfigur der Angst lässt sich mit der Rede einer radikal gedachten „Seinsungewissheit“, die Kokemohr im Rahmen seiner bildungstheoretischen Analysen verwendet, verknüpfen, da in beiden Fällen die fundamentale Unbestimmbarkeit des Menschen als Voraussetzung eines jeden Welt- und Subjektbezugs gesetzt wird. Diese Verknüpfung von Bildungstheorie und Psychoanalyse soll im Folgenden anhand des Films *Fight Club* auf ihre Empirietauglichkeit geprüft werden.

Im *Fight Club* geht der Angriff auf die Instanz, die die vermeintliche Kohärenz der symbolischen Ordnung stiftet und somit als Garant des guten Glaubens fungiert, mit einer psychotischen oder schizophrenen Störung einher. Selbst in Filmkritiken, die sich nicht explizit auf die Psychoanalyse beziehen, finden diese klinischen Fachausdrücke Verwendung. Im vorherigen Kapitel habe ich versucht zu zeigen, dass der als ‚psychotisch‘ kennzeichnende Welt- und Selbstentwurf in der Erzählung dahingehend refigurierbar ist, dass sich die durch den Film erzählte Zeit nicht eindeutig auf die Erzählzeit des Films beziehen lässt. Damit ist ein formales Kriterium für die Psychose gegeben, das nicht die Psyche des Protagonisten klassifiziert, sondern die Filmfiguration als Ganzes in ihrer Widersprüchlichkeit in den Blick nimmt. Worin die psychotische Struktur der von der namenlosen Erzählerinstanz entworfenen Filmwelt begründet liegt könnte, versuche ich in diesem Kapitel herauszuarbeiten. Die erzähltheoretische Herangehensweise wird durch die Tiefenstruktur des Begehrens und der Angst erweitert, die den Motor des Erzählens bilden. Ziel der Lektüre ist es nicht, die Theorie der Psychose von Freud oder Lacan und deren klinische Implikationen zu illustrieren, sondern stattdessen die im Film gezeigten Figuren eines Welt- und Selbstverhältnisses in Bezug auf mögliche Transformation zu untersuchen. Dazu wird die Theorie von Lacan produktiv genutzt, ohne deren klinische Dimension gerecht werden zu können oder zu wollen. Zwei Dimensionen müssen dabei bedacht werden. Einerseits bezieht sich die Analyse der Psychose auf den durch den Film zuallererst konfigurierten Protagonisten, dessen Figuren eines Welt- und Selbstverhältnisses wir analysieren. Andererseits entwirft der Film als Ganzes eine Welt, die in sich als psychotisch zu bezeichnen ist. Beide Dimensionen lassen sich nicht eindeutig voneinander trennen, sondern sie verlaufen, wie ich bereits bei den beiden vorherigen Filmen herausgearbeitet haben, parallel. Die Parallelität wird dort aufgehoben, wo konkurrierende Lesarten entworfen werden, da in dem Moment der Film reichhaltiger wird als der Welt- und Selbstentwurf eines Protagonisten. Aus strategischen Gründen fange mit der Analyse auf der Ebene der Diegese an, da dies den tradierten Sehgewohnheiten am nächsten

kommt, der „natürlichen Einstellung“ entspricht, obwohl logisch betrachtet die Filmwelt als Ganzes ursprünglicher erscheint, da sie den Protagonisten figuriert.

### **Der Elefantentritt des großen Anderen im Film *Fight Club***

Am Anfang des Films<sup>744</sup> sagt der Namenlose, dass die Geschichte, die er erzählt, ihren Anfang oder Ursprung mit einer Frau namens *Marla Singer* nahm. Nicht die Begegnung mit Tyler Durden, wie man zunächst vermuten würde, sondern mit Marla Singer wird als Auslöser der Erzählung oder des Erzählens benannt, sodass ihr eine herausragende Position bei der Konstruktion (s)einer Geschichte zukommt. Der Film figuriert also das Aufeinandertreffen eines männlichen und eines weiblichen Signifikanten, wobei der fundamentale Signifikant der namenlosen Erzählinstanz, der den Ort des Erzählens des Welt- und Selbstentwurfs benennbar machen würde, fehlt. Bezieht man die Theoriefigur der *Verwerfung des grundlegenden Signifikanten* auf den Film, stellt sich die Frage, wie das Fehlen dieses Signifikanten, dessen Einführung das Subjekt, als Ort der Filmerzählung be-zeichen-bar machen würde, und der Signifikant der Weiblichkeit in Beziehung stehen. Marla Singer ist (fast) die einzige Frau, die im Film überhaupt gezeigt wird und die begehrenswert erscheint, so dass sie aufgrund ihrer exponierten Stellung in der Filmfiguration als ‚Die Frau‘ bezeichnet werden kann.<sup>745</sup> Der namenlose Mann wird während des Films als erbitterter Feind der Frau beschrieben, was in einigen sprachlichen Wendungen deutlich hervortritt. So vergleicht er Marla mit einer Narbe auf seiner Zunge.<sup>746</sup> Noch deutlicher ist seine Ablehnung in einer Formulierung sichtbar, die besagt, dass er seinen Tumor Marla taufen würde. Die Redefigur [If I did have a tumor, I'd name it Marla] deutet ein äußerst gestörtes Verhältnis zu Marla an, da er an (ihm oder) ihr sterben kann. Allerdings wird im Film auch eine andere Figur angeboten, die die Beziehung des Namenlosen zur Frau signifiziert: Die Teilnehmer einer Selbsthilfegruppe werden von deren Leiterin aufgefordert, sich in der Meditation ihr Inneres als eine Höhle vorzustellen, in der sie ihr Krafttier treffen würde. Die fantastische Szene, die die Vorstellung aus der Meditation verbildlicht, wird im Film zweimal gezeigt. Zuerst trifft Jack sein „Power animal“, einen Pinguin, der ihn auffordert zu gleiten [slide]. In der Wiederholung der Szene sitzt Marla am Ort des Krafttiers und sagt das gleiche Wort [slide]. Diese Ersetzung des Pinguins durch Marla, sie nimmt buchstäblich seinen Platz ein, legt nahe, dass sie sein Power Animal (oder zumindest sein Vertreter) ist. In der Fantasie-Szene wird, so kann der Filmzuschauer vermuten, ein Begehren figurierbar, was ansonsten verdrängt oder verworfen

---

<sup>744</sup> Laufzeit des Films: 00:02:30 – 00:03:00.

<sup>745</sup> Ansonsten werden zu Anfang des Films noch die Krebspatientin Cloey und die Kursleiterin gezeigt.

<sup>746</sup> [If I did have a tumor, I'd name it Marla. Marla ... the little scratch on the roof of your mouth that would heal if only you could stop tonguing it, but you can't.]

bleiben muss.<sup>747</sup> Diese Figur des „power animals“ kann als Figur des Welt- und Selbstverhältnisses von Jack angesehen werden, und damit rückt Marla in die Position der *Ursache des Begehrens*, da sie, die Begehrenswerte, es ist, die das Erzählen zum Gleiten bringt. Die leitende Hypothese der nun folgenden Lektüre des Films *Fight Club* ist daher, dass die psychotische Weltkonstruktion des Films um das Paradox herum aufgebaut ist, dass der Protagonist einerseits Marla begehrt und mit ihr Sex haben will – und dies ja auch tut, allerdings ohne es zu wissen –, andererseits er sein Begehren nicht realisieren oder symbolisieren kann oder will.<sup>748</sup> Die beiden Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses, nach denen Marla einerseits seinen Tumor bezeichnet, andererseits an der Stelle seines Krafttiers sitzt, können so verbunden werden. Dabei verweisen die beiden Sprachfiguren auf eine Spannung zwischen Liebe und sexuellem Begehren (Krafttier) und Tod (Krebs). Die Figuration der (Lebens-)Geschichte durch die namenlose Erzählinstanz, die sich am imaginären Ideal des „Tyler Durden“-Signifikanten orientiert, kann so gelesen werden, dass diese beiden widersprüchlichen Figuren gleichzeitig bestehen können und trotzdem eine konsistente Weltkonstruktion aufgebaut wird, die das Fremde des anderen Geschlechts verwirft. Ambivalente Gefühle gegenüber einer gegengeschlechtlichen Person sind durchaus üblich und lassen sich in „gesunden“ und neurotischen Persönlichkeitsstrukturen finden. Um den Unterschied dieser »Lösung« der generellen Bildungsproblematik – die Bezugnahme auf das Andere, Fremde oder Dritte in Form des anderen Geschlechts –, die im *Fight Club* ausgefochten wird, herauszuarbeiten, beziehe ich sie zunächst erneut auf die Theorie der Psychose. Entscheidend ist, dass die gesamte Film-Wirklichkeit durch die duale (Tyler-)Tyler-Struktur geprägt ist und keine konkurrierenden Lesarten figuriert werden, zumindest bis zum Umschlag, in dem die Konstruktion durch eine *Refiguration* ersichtlich wird. Durch die Einheitlichkeit des Weltentwurfs ohne Widerspruch wird deutlich, was Lacan die erste psychiatrische Tatsache nennt: „Es sei die *erste psychiatrische Tatsache*, dass der Wahn die gesamte Persönlichkeit umfasst, daß keinerlei Stützen auf den gesunden Teil des Ichs uns erlauben würden, dem offenkundig verrückten Teil des Ichs auch nur einen Millimeter abzugewinnen?“<sup>749</sup> Die von der namenlosen Erzählinstanz figurierte Geschichte prozessiert nicht nach einem neurotischen Modus, mit der *Verdrängung* des Wunsches, sondern verwirft ihn, vollzieht ihn aber trotzdem im Realen, unter dem Deckmantel des Signifikanten *Tyler Durden*.

Es stellt sich die Frage, *wieso* die Weltfiguration der Erzählinstanz mit dem Reaktionsmuster der *Verwerfung* und nicht der *Verdrängung* operiert, welche Strukturmerkmale hierfür signifi-

---

<sup>747</sup> Die Unterscheidung zwischen Verdrängung und Verwerfung ist uns bereits aus der Theorierekonstruktion im Kapitel S bekannt.

<sup>748</sup> Eine Szene, in der das gespaltene Verhältnis der beiden beispielhaft verdeutlicht wird, ist, als Marla Jack bittet, ihre Brüste zu untersuchen, da sie glaubt, Brustkrebs zu haben. Auf die zweideutige Frage von ihr, ob er etwas spüre, sagt er: »Nein, ich spüre nichts« [Marla: Feel anything? Jack: No]. Die Doppeldeutigkeit dieser Aussage scheint signifikant für die Beziehung von Jack zu Marla zu sein, da er die Doppeldeutigkeit der Aussage überhört. In Jacks Wahrnehmung der Szene wird diese aber einseitig aufgelöst. Er betont: „I’m neutral in her book.“

<sup>749</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch III. Die Psychosen. A.a.O.: S. 157

kant sein könnten. Damit die (psychotische) Weltkonstruktion des Films aufgebaut und aufrechterhalten werden kann, bedarf es einer Vereinbarung oder eines Gesetzes, etwas Gesetzten. Tyler verlangt von sich, dem Namenlosen, dass Jack ihn Marla gegenüber niemals erwähnen darf. Jack verspricht dies dreimal, obwohl er, so kann refiguriert werden, nicht recht versteht, worum es sich bei dem Versprechen handelt. Die Enttarnung seiner Wahnvorstellung vollzieht sich genau in dem Moment, als er von Marla erfährt, dass er Sex mit ihr praktiziert hat. Das Verbot, über Tyler zu sprechen, lässt sich daher auf die Theoriefigur von Lacan beziehen. Die psychotische Verwerfung des Signifikanten geht mit einem Verbot zu symbolisieren – über das eigene Begehren zu sprechen – einher.

Um die Frage nach der Entstehung der Psychose, die sich in der inkonsistenten Erzählung manifestiert, genauer eingrenzen zu können, werde ich anhand verschiedener Szenen die familiäre Konstellation des namenlosen Manns, die seine Männlichkeit mit geprägt hat, analysieren. Bei oberflächlicher Betrachtung des Films scheint die Familie des Protagonisten keine besondere Rolle zu spielen, da sie nicht gezeigt und nur an einigen Stellen erwähnt wird. Schaut man den Film hingegen vor dieser Fragestellung genau an, finden sich zahlreiche Stellen, in denen der familiäre Hintergrund explizit thematisiert wird. Die Stimme des Erzählers sagt, dass Tyler und Marla, außer wenn sie Sex miteinander praktizieren, niemals zusammen in einem Raum waren. So fiel dem Namenlosen die Aufgabe zu, quasi als Medium Nachrichten zwischen den beiden zu übermitteln. Diese Konstellation erinnert ihn an seine Kindheit, in der er Nachrichten zwischen seinen Eltern hin und her schicken musste. Diese Familienkonstellation scheint etwas mit der problematischen »Lösung« der Erzählung zu tun zu haben, die der Figuration des Unbestimmten eine zeitweise Konsonanz gibt. Der Eigenname, als *grundlegender Signifikant* der personalen Identität, ist normalerweise unabhängig von der jeweiligen Situation oder Kontext. Er kittet behelfsweise die grundlegende Spaltung des Ichs in ein Ich-Ideal und ein Ideal-Ich, ohne die das Subjekt in seiner phantasmatischen Einheit und prothetischen Ganzheit nicht in Existenz treten könnte. Der Eigenname hat daher in der Entstehung des psychischen Apparats eine besondere Bedeutung, da er das Subjekt be-zeichen-bar macht, was die Voraussetzung für den Eintritt in das symbolische Universum ist. Entgegen den Personalpronomina, die ebenfalls das Subjekt bezeichnen können, ist der Eigenname kein „Shifter“. Der Begriff Shifter wurde von Roman Jakobson eingeführt und besagt z. B., dass die mit „du“ bezeichnete Personen je nach Kontext in „ich“ oder „er“ übersetzt werden muss. Wenn also, wie bei der namenlosen Person (Jack/Tyler), der kontextunabhängige Signifikant fehlt und die Eltern nie zusammen in einem Raum mit dem Kind sprechen, liegt es nahe, dass sich je nach Kontext verschiedene Ichs bilden oder sogar gar kein Ich ausgebildet werden kann, da die trianguläre Struktur fehlt, die sich durch die gleichzeitige Anwesenheit beider Elternteile ergeben würde. Diese Konstella-

tion können wir als eine erste Erklärung des Fehlens des grundlegenden Signifikanten annehmen. Entscheidend ist hierbei nicht, dies als Ursache der psychischen Störung in der Diegese zu betrachten, sondern sich zu fragen, ob diese Konstellation auch im Verlauf des Films gezeigt werden kann, den Grund der verschiedenen im Film figurierten Personenkonstellationen bildet.

Die Einführung einer triadischen Struktur ist bei Lacan nicht an die Anwesenheit einer realen Person gebunden, auch wenn sie immer von einer „realen“ Person als Agens vollzogen werden muss. Sie bezieht sich auf den *großen Anderen*, in dessen Namen gesprochen wird. Im Film lassen sich eine Reihe von Personen finden, die als Instanzen des *Namen des Vaters* gelten können. Es sind a.) der abwesende Vater, b.) der Boss, c.) der Polizeipräsident [Commissioner Jacobs], d.) Gott und e.) die Zivilisation als Ganzes. Diesen fünf Signifikanten werden wir jetzt nachgehen, wobei es offensichtlich eine Steigerung gibt, da die signifizierten Instanzen immer allgemeiner werden. Ihnen gemeinsam ist, dass sie eine triadische Struktur bezeichnen, die über den dualen Modus der (Tyler-)Tyler-Bespiegelung hinausgeht.

A.) Die familiäre Konstellation lässt sich auf eine Unterhaltung zwischen Tyler und dem Namenlosen beziehen, die die Figur des abwesenden Vaters thematisiert.<sup>750</sup> Auf die Frage von Tyler, gegen wen Jack kämpfen würde, wenn er es sich aussuchen könnte, antwortet Jack, dass er gegen seinen *Boss* boxen würde. Tyler ist erstaunt. Er würde gegen seinen Vater kämpfen, was als zugrunde liegender Wunsch von Tyler (und Tyler) aufgefasst werden kann. Vater und Boss werden durch die zeitliche Nähe und die Ähnlichkeit der Formulierungen in eine Beziehung gesetzt, erscheinen als Variationen. Jack erzählt, dass sein Vater die Familie, als Jack sechs Jahren alt war, verlassen habe, um eine andere Familie in einer anderen Stadt zu gründen. Alle sechs Jahre habe sich dies wiederholt. Tyler erzählt, dass sein Vater nicht studieren konnte, sodass es ihm besonders wichtig war, dass sein Sohn dies tat. Nach dem Studium rief Tyler seinen Vater an und fragte, was er jetzt tun solle. Dieser antwortete: „Get a job.“ Beim nächsten Anruf empfiehlt ihm der Vater: „Get married.“ Jack erwiderte auf Tylers Rede, dass er unmöglich heiraten könne. Er sei ein dreißigjähriger Junge [boy]. Tyler erwidert darauf, dass sie eine Generation seien, die von Frauen aufgezogen worden seien, und er frage sich, ob eine weitere Frau wirklich die Antwort sei, die sie bräuchten. In dieser Szene werden drei Elemente verknüpft. Die Signifikanten verlaufen vom ‚Boss‘ als einerseits symbolischem Vater, andererseits aber auch als Instanz der Willkür, zum ‚abwesenden Vater‘, der keine Verantwortung für seine Familie übernimmt, zur Verantwortung für die ‚Vaterschaft‘, die im Heiraten [„Get married“] mitschwingt. In dieser Zuspitzung auf die Vaterschaft reagieren Jack und Tyler verschieden. Jack sagt, dass er die Rolle des Mannes unmöglich übernehmen könne. Die Bezeichnung als 30-jähriger Junge zeigt eine Verwerfung der Geschlechtlichkeit in seinen beiden Dimensionen von Herkunftslinie und Sexualität. Seine Äu-

---

<sup>750</sup> Laufzeit des Films: 00:37:53

ßerungen erscheinen eher resigniert. In Tylers Formulierung scheint sich hingegen ein Ausweg anzudeuten, der sich von der Frage der Geschlechtlichkeit frei macht, die Geschlechtlichkeit und Geschichtlichkeit verwirft.

B.) Dem Wunsch von Tyler (und Tyler), gegen seinen Boss zu kämpfen, wird in einer Szene, wenn auch auf ironische Art und Weise, entsprochen. Jack versucht zunächst seinen Chef zu erpressen<sup>751</sup>, aber dieser geht auf die Drohung nicht ein und feuert ihn. Daraufhin beginnt Jack, sich selbst zu schlagen. In einem Moment, in dem die Kamerafahrt angehalten ist, sagt die namenlose Erzählstimme, dass ihn diese Situation an seinen ersten Kampf mit Tyler erinnere. Dieser erste Kampf hat, folgt man dem Refigurationsangebot nach dem Umschlag, so wie er in der ersten Konfiguration gezeigt wurde, nicht stattgefunden. Die Refiguration zeigt, dass Jack sich selbst verprügelt hat.<sup>752</sup> Die Autoaggression können wir vor dem Hintergrund der lacanschen Dimension des Signifikanten lesen: „Es bezieht sich auf den Kurzschluss der affektiven Beziehung, der aus dem anderen ein Wesen reinen Begehrens macht, welches demnach, im Register des menschlichen Imaginären, nur ein Wesen reiner gegenseitiger Zerstörung sein kann. Es gibt da eine rein duale Beziehung, welche die radikalste Quelle des Registers selbst der Aggressivität ist.“<sup>753</sup>

C.) Diese Aggression richtet sich unter anderem gegen den Polizeipräsidenten [Commissioner Jacobs]. Er wird in der Szene durch das Fernsehen indirekt eingeführt, als die Mitglieder des Projekts Mayham einen Wolkenkratzer in Brand gesetzt haben. Der Polizeipräsident betont, dass die Akte des Vandalismus etwas mit illegalen Boxclubs zu tun haben, und kündigt umfangreiche Ermittlungen an. Auf einer Pressegala folgen die Mitglieder ihm auf die Toilette, überwältigen ihn und drohen ihm, falls er nicht die Ermittlungen einstellt, damit, die Eier abzuschneiden. Der Gewaltakt richtet sich nicht mehr nur auf den Körper, wie z. B. im Fight Club, sondern er wird als Kastrationsdrohung einer Autoritätsperson inszeniert. In den Ausdrucksformen der Gewalt ist ein Übergang refigurierbar, der vom kleinen spiegelbildlichen anderen, der in seiner Gestalt verletzt werden soll, zum großen Anderen führt, dem die Kastration droht: „Der erste, der andere mit einem kleinen a, ist der imaginäre andere, die Spiegel-Andersheit, die uns von der Form unseres Nächsten abhängen lässt. Der zweite, der absolute Andere, ist jener, an den wir uns jenseits dieses Nächsten richten, jener, den wir jenseits der Beziehung des Trugbilds anzunehmen gezwungen sind, jener, der uns gegenüber akzeptiert oder verweigert, jener, der uns gelegentlich täuscht, von dem wir niemals wissen können, ob er uns nicht täuscht, jener, an den wir uns immer richten.“<sup>754</sup> Während die

---

<sup>751</sup> Er werde die Polizei anrufen und ihr mitteilen, dass seine Firma unsichere Bremsen in ihre Wagen einbaue, die nicht die Sicherheitstests beständen.

<sup>752</sup> Nun ist zu fragen, wieso Jack sich selbst verprügelt. Die Erklärung, dass Jack Geld erpressen will, passt nicht so recht zu der Tatsache, dass er sich auch gerne selbst verprügelt.

<sup>753</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch III. Die Psychosen. A.a.O.: S. 360

<sup>754</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch III. Die Psychosen. A.a.O.: S. 299

Kämpfe im Fight Club sich noch im imaginären Kampfring vollziehen, richtet sich jetzt die Aggression auf einen Stellvertreter des großen Anderen, der als solcher angegangen wird.

D.) Die Rebellion gegen die Namen des Vaters als versagende Instanz des Symbolischen kann somit als das geheime Projekt hinter dem *Fight Club* gelesen werden. Die für die Interpretation dieses Zusammenhangs entscheidende Szene ist aus der FSK-16-Version des Films herausgeschnitten.<sup>755</sup> Es ist nachvollziehbar, dass zwei brutale Kampfszenen in dieser Version, die auch im Fernsehen gezeigt wird, wesentlich gekürzt wurden.<sup>756</sup> Wieso ein „harmloser“ Dialog allerdings herausgeschnitten wurde, ist nicht unmittelbar einsichtig. Im Folgenden werde ich diese Szene analysieren.<sup>757</sup> Tyler erklärt dem Namenlosen in der Küche von Tylers Wohnung, wie die Menschheit die Seife erfunden habe.<sup>758</sup> Er behauptet, dass die Seife aus der Asche von Helden hervorgegangen sei, küsst die Hand des Ahnungslosen und verätzt diese mit Säure. Jack empfindet starke Schmerzen, versucht sich abzulenken. In der Meditation tritt er in seine Höhle und trifft sein Power-Animal „Marla Singer“. Er will sie küssen, aber sie bläst ihm Rauch ins Gesicht. Tyler beschimpft Jack, weil er versuche, vor dem Schmerz zu fliehen. Er solle nicht den Schmerz verdrängen, wie dies tote Menschen tun würden. Was er empfinde, sei vorzeitige Erleuchtung [premature enlightenment]. Es folgt der Kommentar, der aus der FSK-16-Version herausgeschnitten ist. Tyler behauptet, dass ihre Väter die Vorbilder [model] für Gott waren. Er fragt, was dies über Gott aussagen würde<sup>759</sup>, und möchte wissen, ob er sich jemals die Möglichkeit vorgestellt habe, dass Gott ihn niemals gewollt habe, ihn nicht möge oder ihn vielleicht sogar hasse. *Sie seien Gottes ungewollte Kinder*. Er solle die Erkenntnis, dass Gott nicht existiere, akzeptieren und nicht fürchten, dass er eines Tages sterben werde. Erst als Jack dies zugibt, neutralisiert Tyler die Säure mit Lauge und gratuliert Jack dazu, dass er einen weiteren Schritt in Richtung des Tiefpunkts [Hitting bottom] gegangen sei.

Dieser Szene, die sowohl als Angriff auf die Instanz des Vaters und als auch auf Gott gedeutet werden kann, lässt sich mithilfe der lacanschen Theorie der Angst interpretieren. Lacans Artikulationsfigur der Angst besagt, dass eine Instanz angenommen werden müsse, die die Konsistenz der symbolischen Ordnung verbürge. Die Instanz berufe sich auf die Namen des Vaters [Nom du père]. Tylers Projekt, den Tiefpunkt zu erreichen [Hitting bottom], lässt sich so verstehen, dass diese Instanz zerstört werden solle. Der Angriff auf den „Garanten des guten Glaubens“ manifestiert sich in Tylers Satz: „*Gott mag dich nicht, vielleicht hasst er dich sogar*“. Gott wird also nicht als Garant des guten Glaubens figuriert, sondern im Gegenteil steht der böse Gott für Hass und Gewalt, die keiner Legitimation bedürfen.

---

<sup>755</sup> Ich danke Gereon Wulfange für diesen Hinweis.

<sup>756</sup> Die zentralen Aspekte der Filmhandlung werden durch diese Kürzung nicht beeinträchtigt.

<sup>757</sup> Laufzeit des Films: 00:59:00 – 01:01:51, FSK-18-Version.

<sup>758</sup> *Man habe herausgefunden, dass an bestimmten Stellen eines Flusses das Wasser die Kleidung reinigt. Dieses begründet sich dadurch, dass Leichen oberhalb des Flusses begraben wurden. Es sei Säure entstanden, die die Kleidung reinigen würde.*

<sup>759</sup> „If our fathers bailed, what does that tell you about god?“

Die Erfahrung eines bösen Gottes hat Lacan im Blick der Gottesanbeterin beschrieben, wobei die religiöse Anspielung, die sich im Namen der *Gottesanbeterin* andeutet, sicherlich kein Zufall ist. Die Instanz, der „Garant des guten Glaubens“, wird nach Lacan gebildet, indem das Phantasma einen unmöglichen Bezug zu dem unmittelbaren Genießen herstellt. Das Genießen [jouissance] werde durch den Umweg des an die Signifikanten gebundenen Begehrens [desir] herausgeschoben und dadurch als phantasmatisches Etwas hinter den Zeichen zuallererst erzeugt. Das Projekt von Tyler, das in der Redefigur „Hitting bottom“ signifikant wird, kann daher so refiguriert werden, dass das Genießen, dessen Zugang vom großen Anderen und vom Signifinaten versperrt ist und nur noch über den Umweg des Begehrens zwischen den Zeilen sublimiert erreicht werden kann, unmittelbar zu realisieren. Der Namenlose schreckt vor dieser radikalen Handlung, die alle Autoritäten zerstören muss, zurück.

E.) Nach einem Kampf verlassen Tyler und der Namenlose den Box-Club. Von einem Mitglied des Projektes Mayham wird ein Auto vorgefahren<sup>760</sup>, in das Tyler, Jack und zwei Mitglieder des Projektes Mayham einsteigen. Es entwickelt sich ein Dialog, der die (Tyler-)Tyler-Beziehung thematisiert. Tyler fragt den Namenlosen, ob er etwas auf dem Herzen habe. Dieser erwidert im anklagenden Ton, wieso er nicht von Tyler über das Projekt Mayham informiert worden sei. Beide hätten den Fight Club zusammen gegründet. Tyler fragt nach, ob es bei dem Vorwurf von Jack um die Beziehung zwischen den beiden [you and me] gehe. Jack fordert von Tyler, dass er ihm sagen solle, was er denke. Tyler merkt an, dass Jack vergessen solle, was er über sein Leben, die Freundschaft und vor allem über ihre Beziehung [you and me] wisse oder zu wissen glaube. Jack ist durch diese Antwort verwirrt und kann mit dieser nichts anfangen. Er fragt die Mitglieder des Projekts Mayham, was sie unternehmen wollen, bevor sie sterben. Beide Mitglieder des Projekts antworten direkt und klar: ein Selbstbildnis malen und ein Haus bauen. Jack hingegen weiß nicht, was er vor seinem Tod machen möchte. Tyler stellt die Frage, die er vorher an Raymund gerichtet hatte, – „*Was willst du?*“ – an Jack. Von Tylers hartnäckigem Insistieren gedrängt, sagt Jack, dass er nichts Gutes über sein Leben fühle. Tyler erwidert, dass diese Antwort nicht gut genug sei. Jack regiert verärgert und sagt: „*Fuck you, fuck Fight Club, fuck Marla*“. Auffällig ist, dass in dieser Aufzählung Marla vorkommt. Aus dem Kontext lässt sich nicht schließen, wieso ihr Name hier fällt.

Tyler lässt das Lenkrad des Wagens los und gibt Gas, was Jack zu verhindern versucht. Tyler sagt, dass er sich anschauen [look at you] solle. Sein Verhalten sei lächerlich. Tyler betont, dass er Jacks Apartment in die Luft gesprengt habe. Den Tiefpunkt [hitting bottom] zu erreichen sei kein Wochenendseminar. Er solle aufhören, alles zu kontrollieren, und die Dinge laufen lassen. Jack stimmt dem verwundert zu. Man hört indische Musik, bevor es zum

---

<sup>760</sup> Laufzeit des Films 01:33:30 ff.

absichtlichen Unfall, zum Zusammenstoß mit der Wirklichkeit, kommt. Die Umgebung, in der der Wagen zu liegen kommt, wirkt sehr merkwürdig, fasst außerirdisch. Die Kamera verharrt schwebend über dem Auto: eine gottgleiche Perspektive. Der Erzählstimme sagt, dass er nun wisse, wie sich die Personen aus den von ihm bearbeiteten Akten fühlen müssen. Tyler lacht und sagt, dass sie gerade dem Tod ins Auge geschaut hätten [We have a new life experience].

Während die Kamera in Großaufnahme den schwer verwundeten Jack zeigt, erklärt die Stimme von Tyler, ohne dass dieser selbst im Bild zu sehen ist, seine Vision eines Weltentwurfs.<sup>761</sup> „The world I see – you’re stalking elk through the damp canyon forests around the ruins of Rockefeller Center. You wear leather clothes that will last you the rest of your life. You climb the wrist-thick vines that wrap the Sears Tower. You see tiny figures pounding corn and laying strips of venison on the empty car pool lane of the ruins of a superhighway.“ Tylers Vision figuriert die Welt wie in einem Zustand in der Steinzeit, in der der Mensch ein Sammler und Jäger ist. Es existieren nur noch Überreste der Zivilisation, die aber keine Funktion mehr haben. Die radikalste Form dieser Verwerfung der gesellschaftlichen Ordnung wird in der letzten Szene des Films figuriert, so dass klar wird, dass Tyler seinen Welt- und Selbstentwurf nicht nur beschreibt, sondern auch versucht, ihn im Realen zu vollziehen. Ausgangspunkt der (Film-)Erzählung, erster grundlegender Signifikant ist „Marla Singer“, der quasi das a der Erzählung liefert. Diese Bezugnahme des begehrenden Subjekts auf die Objekt-Ursache des Begehrens wird von Jack (und) dem Ich-Erzähler verworfen, so dass verschiedene ambivalente Figuren wie *cancer* und *power-animal* entstehen, die als Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses von Jack gedeutet werden können. Damit diese Figuration aber konstant bleibt, bedarf es eines Gesetzes, des Gesetzten, das sich in dem Verbot von Tyler zeigt, dass Jack mit Marla über ihn spricht. Vor diesem Hintergrund bildet sich die Gleichung Vater = Boss = Bürgermeister = Gott. Die Chiffre, unter die man das Projekt von Tyler stellen kann, ist: „Letting go“, „slide“ oder „Hitting bottom“. Während Jack versucht, seiner Welt mit Hilfe sozial anerkannter Symbole eine Ordnung zu geben, versucht Tyler, diese Ordnung konsequent zu zerstören. Das Zusammenleben von Jack und Tyler beginnt damit, dass Tyler die Wohnung von Jack in die Luft sprengt. In dem Gespräch zwischen Tyler und Jack in der Bar, kurz vor dem ersten Boxkampf, betont Tyler, dass alle Dinge, die man besitze, irgendwann anfangen, einen zu besitzen. Am Anfang geht es um das Zerstören von Gegenständen, die einen sozialen Status anzeigen. Dann wird der Angriff auf die Repräsentanten der sozialen Ordnung übertragen. Die vier im Film genannten Repräsentanten sind der Boss, der Bürgermeister, der Vater und schließlich Gott. Die Attacken bleiben nicht bei den

---

<sup>761</sup> Erst nach einiger Zeit wird die Einstellung abgeblendet und man sieht Tyler im Halbdunkel, der zu Jack spricht.

Repräsentanten der gesellschaftlichen Ordnung stehen, sondern sie richten sich gegen den Kapitalismus und die Zivilisation als Ganzes.

Der Namenlose scheint sich gegen diese Form einer *Selbstkontrolle*, die das „Trieb- und Affektleben“ mit Scham belegt, nicht wehren zu können. Dafür sprechen zwei Indizien. Erstens kann Jack auf die Frage von Tyler nach seinem Begehren „Che vuoi?“ nicht antworten. Sein Begehren ist durch das *Schielen auf den Blick des Anderen* völlig aufgeschluckt. Jack betont, dass die Gegenstände in seiner Wohnung sein Leben seien. Die Wohnungseinrichtung wird von Jack mit der Triebverdrängung verbunden. An die Stelle der Pornomagazine, die er früher gelesen habe, seien Kataloge für Einrichtungsgegenstände getreten. Zweitens ist die merkwürdige Beziehung von Jack zu Marla Singer anzuführen. Die Beziehung zu Marla scheint durch eine Spaltung geprägt zu sein, die sich bereits in der familiären Situation andeutet. Die Instanz des Vaters, der als Repräsentant und Garant der symbolischen Ordnung fungiert, versagt darin, den Eigennamen „Jack“ als ersten Signifikanten installieren, der die Klammer zwischen dem Ich-Ideal und dem Ideal-Ich bildet. Dies führt auch zu einer Verwirbelung der Zeitebenen, worin sich die psychotische Struktur der Erzählung zeigt.

### 3. Angstfigur: Angst als Erscheinen des Objekts des Begehrens

Wie bereits zu Beginn meiner Theorierekonstruktion angekündigt, gibt es bei Lacan verschiedene theoretisch geleitete Artikulationsfiguren der Angst. Im vorherigen Kapitel der vorliegenden Arbeit wurde der Film *Fight Club* mithilfe der Theoriefigur der „Unterbrechung der libidinösen Stütze“ analysiert. Im Seminar X über „Die Angst“ hat Lacan eine weitere Figur der Angst entwickelt, wonach Angst durch das „Erscheinen des Objekts des Begehrens“ ausgelöst wird. Die beiden Theoriefiguren der Angst kann man anhand der Verben und deren Aktionsformen „zerbrechen“ versus „erscheinen“ unterscheiden. Die Erfahrung des Unheimlichen, die durch das Erscheinen von »etwas« ausgelöst wird, werde ich ins Zentrum meiner Überlegungen in diesem Kapitel rücken. Während ich bis jetzt vor allem die Angst in Bezug auf die Filmfiguren in der diegetischen Filmwelt thematisiert habe, werde ich jetzt die Relation zwischen Filmzuschauer und Film analysieren.

Das Seminar „Die Angst“ bietet unter dem Oberbegriff thematisch heterogene Passagen, in denen sich Lacan auf Texte von Freud, Heidegger und Kierkegaard bezieht, die Analyse der Angst des Analytikers bei Lucy Tower bespricht, die *Elegien des Teufels* von Hoffmann heranzieht, sich der Interpretation einiger Bilder von Zurbarán widmet und über seine Chinareise erzählt und dabei auch Aspekte des Buddhismus thematisiert. Um mit dieser Materialfülle umzugehen, werde ich bestimmte Aspekte des Seminars herausgegriffen, die mir für eine noch zu entwickelnde Theorie transformatorischer Bildungsprozesse produktiv erscheinen, und versuchen, diese zu systematisieren, wissend, dass diese Darstellungsform dem lacanschen Sprachstil nicht gerecht werden kann.

Um die Theoriefigur der *Angst als Erscheinen von etwas* verständlicher zu machen, werde ich mich zunächst auf die Erfahrung des Unheimlichen konzentrieren, aus der Lacan seine Theorie der Angst im Seminar X abgeleitet hat. Das Unheimliche wird von Freud etymologisch vom *Heim* hergeleitet. Im Wort »Heim« fallen die gegenläufigen Aspekte von heimlich als *gemütlich, bekannt und vertraut* und heimlich als *verheimlicht oder unheimlich* zusammen: „Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“<sup>762</sup> In dieser paradoxen Logik, bei der das „un-“ keine Verneinung anzeigt, zumindest wenn man Verneinung im klassischen Sinne einer disjunktiven Gegenüberstellung zweier Begriffe versteht, liegt das Produktive dieses Begriffs.

Ich setze an dem Punkt an, der als das Zentrum der lacanschen Angsttheorie angesehen werden kann. Bereits im Seminar I hat er mit der „Topik des Imaginären“<sup>763</sup> sein erstes optisches Modell geliefert, das im Kapitel „S“ der vorliegenden Arbeit diskutiert wurde. Im Semi-

<sup>762</sup> Freud, Sigmund: Das Unheimliche. A.a.O.: S. 237

<sup>763</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch I. Freuds technische Schriften. Weinheim, Berlin 1990.

nar X nimmt Lacan eine Umarbeitung dieses *Schemas des Narzissmus* vor. Vermutlich war Lacan mit dem Modell unzufrieden und entwickelte eine neue Lesart der Struktur des Imaginären, die er in einem Diagramm zusammenfasst. Jérôme Taillandier geht sogar so weit, dass die Umarbeitung, die Lacan an seinem Schema vornimmt, eine Umbenennung durchaus rechtfertigen würde.<sup>764</sup>

Der rätselhafte Punkt, der Rest, der sich zunächst dem Verständnis verweigert, kann mit einem Buchstaben bezeichnet werden – a –, der im Seminar aus den Jahren 1953-1954 so nicht vorkommt. Zwar taucht bereits im Schema L ein a auf, dieses verweist aber lediglich auf den kleinen anderen, mit dem sich das Subjekt, wie wir bereits gesehen haben, identifizierend er- und bezeugt. Im Gegensatz dazu ist in den späteren Seminaren das a eine Chiffre für den Rest, der nicht in der Identifikation im Spiegel aufgeht. Das a steht in Verbindung zu dem neu eingeführten Signifikanten  $\bar{I}$  und dessen Verneinung  $-\bar{I}$ . Der Kleinbuchstabe  $\bar{I}$  bezeichnet bei Lacan die imaginäre Kastration.

Wie das Objekt a, das weder im Imaginären noch im Symbolischen erscheinen kann, trotzdem aufgrund der doppelten Inversion als  $-\bar{I}$  eine Wirkungsmächtigkeit erhält, gilt es im Folgenden anhand des Schemas herauszuarbeiten. In diesem Schema versteckt sich in verdichteter Form die *Struktur der Angst*, die in enger Beziehung zum *Narzissmus* gesehen werden muss. Diese Frage ist auch insofern wichtig, da nur über diesen Umweg des  $-\varphi$  sich das Objekt a in seiner Wirkung überhaupt bestimmen lässt und somit die Anbindung an empirische Analysen ermöglicht wird.

### Narzissmus

Nach Lacan ist die Besetzung des Spiegelbildes „im Innern der Dialektik des Narzissmus“ angesiedelt. Die [libidinöse] Besetzung des Spiegelbildes sei ein fundamentales Zeitmetrum, da nicht die gesamte libidinöse Besetzung durch das Spiegelbild gehe.<sup>765</sup> Das Objekt a gehe nicht ins Spiegelbild ein. Der Rest, der das Fehlen oder den Mangel des Objekts a bezeichnet, wird von Lacan mit dem Signifikanten  $-\bar{I}$  bezeichnet, wobei dieses  $-\bar{I}$  in den verschiedenen Registern Unterschiedliches kennzeichnet. Vergleich wir es mit dem Schema aus dem Seminar I.

---

<sup>764</sup> Taillandier, Jérôme: Jacques Lacans Seminar über die Angst. Ein Überblick. In: RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud. Lacan, 42, S. 9 - 32

<sup>765</sup> Vgl. Lacan, Jacques. Das Seminar Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 55

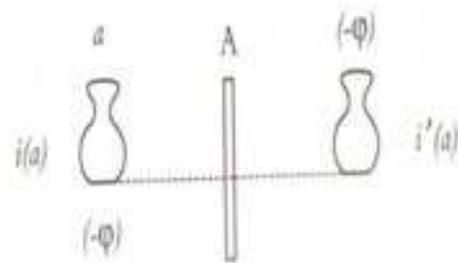
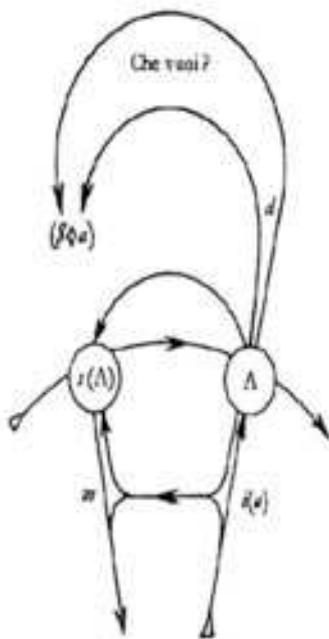
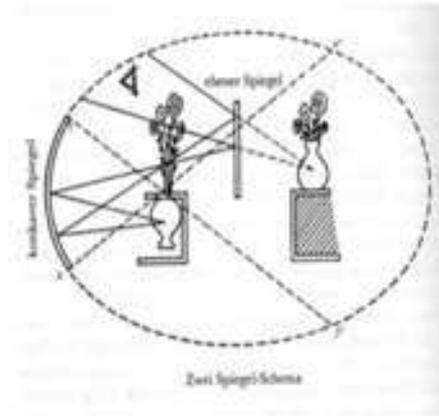
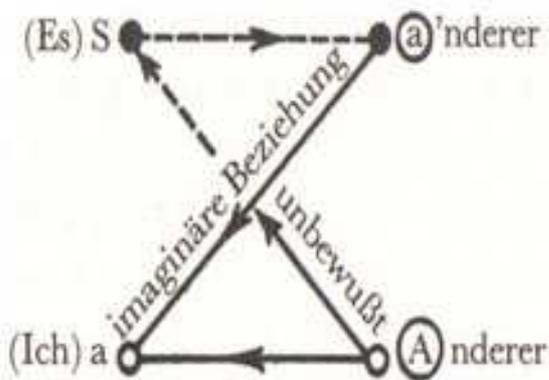


Diagramm: Zusammenstellung, optisches Schema und Schema der Angst

Am Platz der Blumen, die bei Lacan die Triebe verbildlichen, taucht das  $-\Pi$  auf der linken Seite des Diagramms im neu entworfenen Schema auf. Die Triebe und deren Repräsentant, der Phallus, manifestieren sich in der Form des Mangels, den Lacan in seiner algebraischen Schreibweise mit  $-\Pi$  bezeichnet, wobei das Minus die Verneinung markiert.<sup>766</sup> Mit dem Übergang von einer bildlichen Darstellung (die Triebe werden als Blume dargestellt) zu einer algebraischen Schreibweise ( $-\Pi$ ), die Lacan nun verwendet, wird seine Umarbeitung an der Modellbildung des optischen Experiments deutlich. Im Feld des Sichtbaren könne keine Negation dargestellt werden, sondern hierfür bedürfe es, wie Lacan vor allem im Seminar II herausgestellt hat, der Einführung des Symbols.<sup>767</sup> Wenn Lacan im Seminar I die Blumen mit den Trieben gleichsetzt, dann könnte dies zu einer Lesart führen, die von einer möglichen Positivierbarkeit der Triebe ausgeht. Eine solche Lesart ist nach Lacan aber nicht möglich,

<sup>766</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 63

<sup>767</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch II. Die Angst. A.a.O.: S. 233

da der Trieb nicht an bestimmte Organe gebunden sei, sondern bereits auf die Sprachstruktur verweise. Daraus ergebe sich für Lacan nach der Rekonstruktion von Taillandier die entscheidende Konsequenz: „Wenn beim spiegelbildlichen Übergang *eigener Körper – libidinöses Objekt* ein Rest bleibt, wie kann dieser Rest dann auf der anderen Seite, im Spiegelbild  $i'(a)$ , erscheinen? Lacans Antwort ist, dass die Aussparung genau in der Gestalt eines Fehlens auftaucht, nämlich im  $-\varphi$ , der im Spiegel wahrgenommenen imaginären Kastration.“<sup>768</sup> Anders gefragt: Wie kann sich ein Fehlen, also etwas, was nicht da ist, in einem Spiegelbild zeigen?

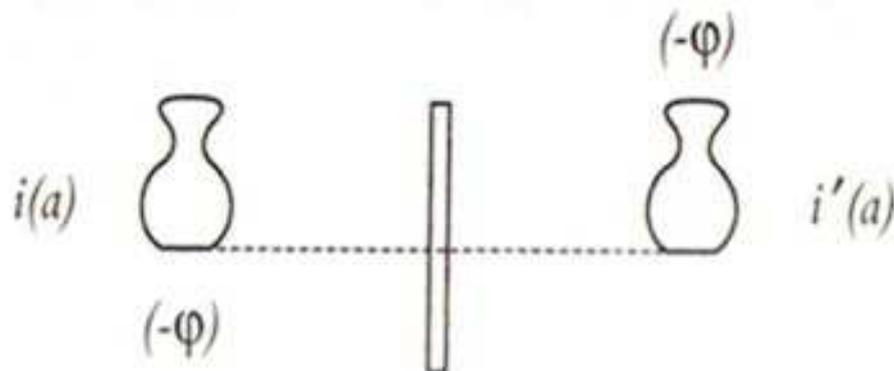
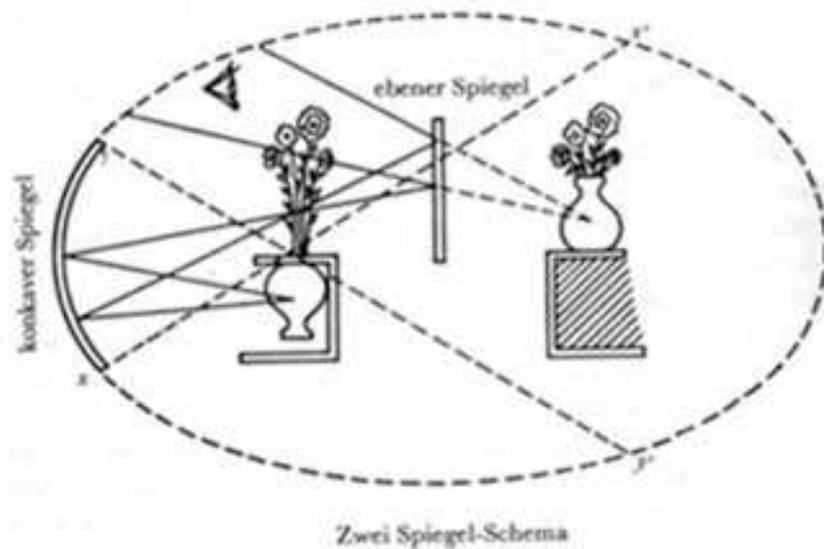


Diagramm: Zusammenstellung, Schemata der Angst

Auf der Ebene des Bildes des Planspiegels (rechts) manifestiert sich der Phallus als abgeschnittener und nicht als Mangel, der die linke Seite des Diagramms kennzeichnet.<sup>769</sup> Der Phallus ist nach Lacan eine *operative Reserve*, die nicht nur im Imaginären nicht repräsen-

<sup>768</sup> Taillandier, Jérôme: Jacques Lacans Seminar über die Angst. Ein Überblick. A.a.O.: S. 14

<sup>769</sup> Ich denke, dass Lacan mit dem realen Bild das Bild auf dem Planspiegel  $i'(a)$  meint. Der Hohlspiegel  $i(a)$  erzeugt hingegen ein virtuelles Bild.

tiert werden kann, sondern auch von diesem *abgeschnitten* [coupée] sei.<sup>770</sup> Taillandier fasst dies wie folgt zusammen: „Das Verborgene lässt sich im Flachspiegel A optisch nicht darstellen, erst im Hohlspiegel erscheint die Dimension des Rests, der Aussparung als eines integralen Teils der optischen Montage.“<sup>771</sup>

Auf der Ebene des virtuellen Bildes  $i'(a)$  erscheine an der Stelle des  $-\Pi$  nichts.  $-\Pi$  sei nicht ins Imaginäre eingetreten, sei davon angeschnitten.<sup>772</sup> Taillandier beschreibt dies als doppelte Inversion, als  $-\Pi$ . „Wir haben es hier mit einem andern Typus, einer subtileren ‚Überkreuzung‘ auf der Ebene des Austausches  $i(a) - i'(a)$  zu tun, die diesen überlagert, indem es partiell, und dank zwei Inversionen: Das  $-\Pi$ , das die dem eigenen Körperbild entzogene libidinöse Aussparung bezeichnet, kehrt im  $i'(a)$  wieder, aber verkehrt in das  $-\Pi$  des spiegelbildlichen ‚kein Penis‘“<sup>773</sup>

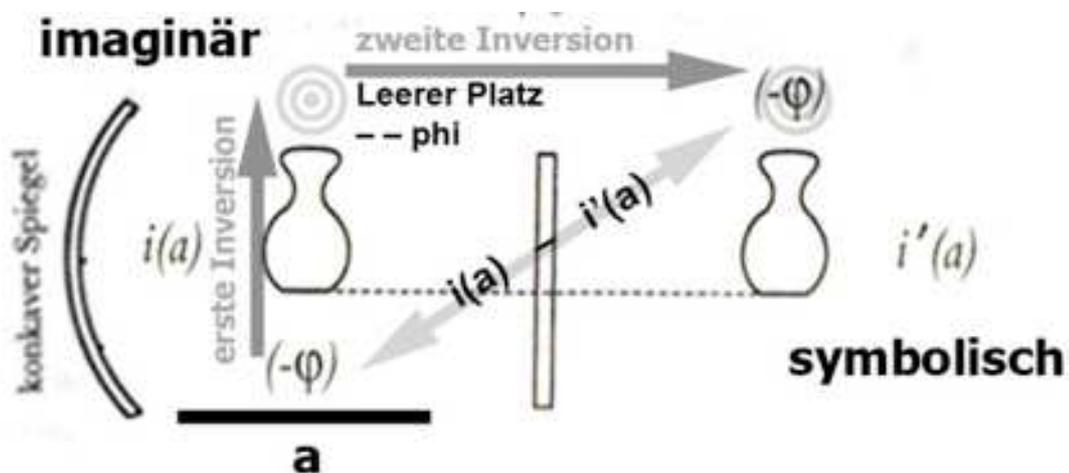


Diagramm: Schema der Angst

Dieser komplexe Vorgang kann wie folgt zusammengefasst werden: Das  $a$  kann nicht ins Spiegelbild aufgenommen werden, aber es manifestiert sich an dessen Stelle (auf der imaginären Seite, links) als Verlust  $-\Pi$ . Dieser Verlust wiederum kann aber nicht über den konkaven Spiegel in  $i(a)$  integriert werden, sodass ein leerer Platz durch die *erste Inversion* entsteht, an dem das  $-\Pi$  fehlt: also  $-\Pi$ . Aber diese „libidinöse Aussparung“ erscheint durch eine erneute Inversion im  $i'(a)$  als „kein Penis.“ Die imaginäre Dimension des Körperbildes auf der linken Seite ist durch den Mangel gekennzeichnet, aber im Durchgang durch die Beziehung zum Anderen auf der rechten Seite ist diese libidinöse Besetzung abgeschnitten.

Was ergibt sich nun aus diesem zugegebenermaßen sehr komplexen Vorgang? Das  $a$  ist nach Lacan der Stützfeiler, der Träger des Begehrens. Der Mensch existiere als Begehrender über einen Umweg, der als Kunstgriff den Zugang (des Objekts  $a$ ) zum Imaginären, ver-

<sup>770</sup> Vgl. Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch X. Die Angst. Wien: Turia & Kant. 2010, S. 55.

<sup>771</sup> Taillandier, Jérôme: Jacques Lacans Seminar über die Angst. Ein Überblick. A.a.O.: S. 14

<sup>772</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 56.

<sup>773</sup> Taillandier, Jérôme: Jacques Lacans Seminar über die Angst. Ein Überblick. A.a.O.: S. 14

mittels des Phantasmas – durch welches das Imaginäre gebildet werde – erlaube. Dieser Kunstgriff ist nach Lacan streng genommen nicht möglich, gleichzeitig aber eine notwendige Krücke, da sich nur so das Subjekt auf das Begehren beziehen könne. Das a, „Stütze des Begehrens im Phantasma“, sei im reellen Bild nicht zu finden, aber es werde als Mangel fantasiert, welcher das Sprechen antreibe. Welche Bedeutung das Phantasma für das Subjekt hat, ergibt sich aus dieser Theoriefigur, da nur phantasmatisch der Bezug zwischen dem a und dem begehrenden Subjekt hergestellt werden könne. Durch den Kunstgriff der doppelten Inversion gelingt es Lacan, sowohl den grundsätzlich negativen Status des Objekts a zu bewahren und gleichzeitig – vermittelt des Phantasmas – den unmöglichen, aber nötigen Bezug zwischen a und Begehren herzustellen.

### **Die Bühne**

Diese *grundlegende Struktur des Subjekts* wird von Lacan nicht nur in dem Schema entwickelt, sondern er verwendet hierfür auch die metaphorische Sprechweise der drei Zeitmetren (a) Welt, (b) Bühne und (c) Erscheinen auf der Bühne. Bei dieser Herleitung des Phantasmas, das den Bezug zwischen Subjekt und Objekt a herstellt, knüpft Lacan im Seminar X an Sigmund Freud an, der in „Die Traumdeutung“ vom „*anderen Schauplatz*“<sup>774</sup> gesprochen habe, welche ins Spiel komme, sobald die „Funktion des Unbewussten“ eingeführt werde.<sup>774</sup> Die Redefigur des ‚Schauplatzes‘ aufnehmend unterscheidet Lacan zwei Zeitmetren des Phantasmas: erstens *die Welt* und zweites *die Bühne*. Die Gesetze der Welt und die Gesetze der Signifikanten auf der Bühne seien keineswegs homogen. Beachtet man zudem, dass Lacan die Inszenierung der Gesetze der Signifikanten im zweiten Zeitmetrum betont, lässt sich daraus ableiten, dass mit dem zweiten Zeitmetrum, der Bühne, das Netz des Signifikanten gemeint ist. Es handele sich somit beim Übergang von der Welt zur Bühne um den Eintritt des Subjekts in die Sprache.

Ein drittes Zeitmetrum wird von Lacan eingeführt, welches er als die „Identifikation mit dem Objekt“ benennt, die nach Freud die „Haupttriebfeder der Funktion der Trauer“ sei. Dieses dritte Zeitmetrum sei der Moment der Angst: Erscheine etwas auf der Bühne, am Ort des Phantasmas oder am Platz des Objekts a, entstehe Angst. Laut Lacan lassen sich zwei Arten der „imaginären Identifikation“ unterscheiden, die das Subjekt der Sprache mit der Welt verknüpfen:<sup>775</sup> die *Identifikation mit dem Spiegelbild* i(a) und die *Identifikation mit dem Objekt* des Begehrens. Die Letztere sei die geheimnisvollere. Die Identifikation komme auf die Bühne zurück, gerade in dem Maße, in dem das Objekt verschwinde. Dies sei die retroaktive Dimension, die Dimension des Imperfekts. Dieses dritte Zeitmetrum ist insofern relevant, als in diesem die phantasmatische Verknüpfung von Genießen und Bedeutung, durch ein Er-

---

<sup>774</sup> Vgl. Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 47 ff.

<sup>775</sup> Vgl. Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 52

scheinen, zusammenbreche und zweitens dieses Erscheinen, im Gegensatz zur Furcht, auf das Unheimliche verweise.

### **Genießen und Bedeutung**

Um die Bedeutung des Phantasmas zu erkennen, fragen wir uns zunächst, wie Genießen und Bedeutung zusammenhängen. Nach Lacan sind Worte an sich nicht begehrenswert, andererseits lässt sich das Genießen nicht in Worte fassen. Es bedarf somit eines Bezugs zwischen den beiden disjunkten Dimensionen, der im Phantasma hergestellt wird. Das Objekt a kann man nach Lacan als „losgelöstes Stück/Einzelteil“ benennen.<sup>776</sup> Am Ort des Anderen und durch diesen authentifiziert zeichne sich ein Bild ab, welches aber problematisch und trügerisch sei, da es durch einen Mangel gekennzeichnet sei, der im Bild nicht zu fassen sei. Das Begehren könne im Bild daher nur verschleiert erscheinen und weise so einen Bezug zu einer *grundlegenden Abwesenheit* auf, die die Abwesenheit des Objekts a sei. Die Abwesenheit wiederum beherrsche die „Möglichkeit des Erscheinens“. Das Phantasma definiere den *Platz*, an dem etwas erscheinen könne. Das –II stehe mit dem Libidovorrat in Beziehung, der nicht projiziert werden könne. Es sei auf der Ebene des primären Narzissmus des Autoerotismus und des autistischen Genießens angesiedelt. Das –II zeige die Angst an, und zwar die „Kastrationsangst in ihrem Verhältnis zum Anderen.“<sup>777</sup> Freud habe Lacan zufolge gelehrt, dass die Kastrationsangst eine unüberschreitbare Grenze sei. Der Neurotiker schrecke nicht vor der Kastration zurück, sondern davor, etwas zu machen, was dem Anderen mangle. Es müsse aus seiner Kastration, der Kastration des kleinen anderen, etwas Positives gemacht werden, und zwar die „*Garantie der Funktion des Anderen*“.<sup>778</sup> Der Andere sei durch unendliche Verweise gekennzeichnet, welche sich der Bedeutung entzögen. Damit sich das Subjekt nicht in diesen Verweisen verliere, müsse es eine „*ungeheure Fiktion*“<sup>779</sup> aufbauen, *da nur das Genießen, als Fiktion, das Universum der Bedeutungen herstellen könne.*

### **Furcht und Angst**

Diese *Struktur des Subjekts* erfordert von Lacan auch eine Neubestimmung von Angst und Furcht. Dass die Angst *nicht objektlos\** sei, betont Lacan in seinem Seminar nachdrücklich.<sup>780</sup> Um diese zunächst angreifbare Aussage zu stützen, verweist er auf die Textstelle in „Hemmung, Symptom, Angst“ von Freud, in der die „*Objektlosigkeit\**“ der Angst thematisiert

---

<sup>776</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 62

<sup>777</sup> ebd.: S. 64

<sup>778</sup> ebd.: S. 64.

<sup>779</sup> ebd.: S. 65.

<sup>780</sup> ebd.: S. 198.

wird: „Die Angst hat eine unverkennbare Beziehung zur Erwartung; sie ist Angst vor etwas. Es haftet ihr ein Charakter von Unbestimmtheit und Objektlosigkeit an.“<sup>781</sup> Im Anschluss an Freud, aber auch in einer Zuspitzung betont Lacan, dass die Angst „Angst vor etwas\*“ sei. Mit dieser Formel könne man sich aber nicht zufrieden geben, sondern man müsse weitergehen und die Struktur der Angst in der Beziehung zum Objekt als Ursache des Begehrens untersuchen. Hierbei sei ein „vor“ und ein „hinter“ zu unterscheiden. Das Objekt sei *hinter* dem Begehren verortet und würde diese vorwärtstreiben. Die Angst sei nicht Angst vor etwas Konkretem, aber sie sei *nicht ohne Objekt*, da sie im indirekten Bezug über das -II auf das Objekt a stehe, das phantasmatisch das Genießen mit der Bedeutung verknüpfe: Die Furcht habe, so die klassische Lesart im Gegensatz zur objektlosen Angst, ein Objekt. In einem ersten Schritt kehrt Lacan den geläufigen Unterschied zwischen Angst und Furcht um. Obwohl die Angst bei Freud als objektlos\* bezeichnet werde, sage Freud doch, dass sie *Angst vor etwas* sei. Trotzdem ließe sie sich nicht auf die Furcht reduzieren, da sie eine grundlegend andere Herkunft aufweise. Furcht und Angst stünden sich nicht entgegen. Die Angst umklammere, beträfe, verstricke das Subjekt mit dem „Innersten seiner selbst“<sup>782</sup>.

### **Das Unheimliche**

Lacan definiert die Angst unter Zuhilfenahme der Struktur des Unheimlichen, die Freud entwickelt hat. Die Angst als Erscheinen von etwas auf der Bühne, die sich aus der phantasmatischen Bildung des Subjekts ableitet, und die Struktur des Unheimlichen sind demnach identisch. Das Unheimliche ist nach Lacan nicht nur eine spezifische Erfahrung, die sich z. B. beim Lesen von Schauerromanen einstellt, sondern sie strukturiert die Beziehung des Subjekts zum Anderen.

Nach Lacan sei die Minimaldefinition der Angst ein Signal. Die Angst entstehe dann, wenn „etwas“ am Platz des Objekts a erscheine. Wenn etwas diesen Platz einnehme, dann würde der Mangel mangeln.<sup>783</sup> Lacan hat hierfür die Kurzformel geprägt: „Es mangelt nicht“, wobei mit dem „Es“ auch die psychische Instanz des „Es“ im Unterschied zum „Ich“ und zum „Über-Ich“ gemeint ist. Die Angst sei nach Lacan mit dem Erscheinen verknüpft. Diese die Angst vereinheitlichende Formulierung möchte Lacan anhand des Unheimlichen\* zeigen.

Zunächst betont Lacan, dass Freud der linguistischen Analyse eine große Bedeutung beimesse und der Signifikant auch für Freud wichtig sei. Das „Unheimlichbare\*“ sei dermaßen „heim\*“, dass es „unheim\*“ sei. Der Mensch finde sein Heim im Anderen gelegen und dieses repräsentiere eine Abwesenheit, in der wir als Menschen seien. Bemächte sich diese Ab-

---

<sup>781</sup> Freud, Sigmund: Hemmung, Symptom und Angst. GW XIV. A.a.O.: S. 197

<sup>782</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch X, Die Angst A.a.O.: S. 217.

<sup>783</sup> ebd.: S. 58

wesenheit des Spiegelbildes, erscheine es als Bild des Doppelgängers in seiner radikalen Fremdheit.

Beziehen wir diese Überlegungen zum Unheimlichen auf die bereits dargestellten Aspekte der Angst: Bei der libidinösen Besetzung des Spiegelbildes bleibe ein Rest, den Lacan mit  $a$  benennt. Dieser Rest könne nicht im Spiegelbild erscheinen, sondern manifestiere sich dort als Mangel oder Fehlen, wofür Lacan die algebraische Schreibweise  $-\Pi$  verwendet. Dieses  $-\Pi$  werde aber nicht ins Körperbild  $i(a)$  aufgenommen, sondern manifestiere sich durch die erste Inversion als libidinöse Aussparung  $-\Pi$ . Aber durch die zweite Inversion werde das Vorzeichen erneut umgekehrt, sodass es als  $-\Pi$  oder kein Penis im Symbolischen abgeschnitten sei und dort imaginiert oder phantasiert werden müsse. Das Phantasma verbindet nach Lacan die Bühne des Symbolischen mit seinem Rest, wobei die Bühne den Ort der Signifikanten bezeichnet. Das Objekt  $a$  spanne zwar die Bühne auf, verursache diese, könne aber selber niemals auf dieser erscheinen. Lediglich der Mangel erscheine auf der Bühne und bezeichne die Unmöglichkeit des Genießens. Das  $a$  sei vom Körperbild des Spiegels abgeschnitten. Das Phantasma sei die Funktion, die die Beziehung zu diesem abgeschnittenen Stück herstelle. Diese Stütze sei eine *ungeheuere Fiktion*, zugleich sei sie notwendig, da sie das Begehren vorantreibe. Das Phantasma verknüpfe somit das unmögliche Genießen mit dem durch die Signifikanten bestimmten Begehren. Angst entstehe, wenn »Etwas« auf der Bühne am *Ort des Objekts a*, der durch die doppelte Inversion markiert sei, erscheine und den Mangel damit zudecke. Dann würde der Mangel mangeln und das in das Signifikantennetz eingefangene Subjekt stürzen, da der symbolischen Ordnung die phantasmatische Klammer fehle. Diese Struktur des Erscheinens sei dem Unheimlichen verwandt oder vielleicht sogar identisch.

### Moment des Unheimlichen im Film *Fight Club*

Das Unheimliche kann einerseits *in der Filmwelt* als nachempfundenenes Erleben der Filmfiguren verortet werden, andererseits aber auch in der *Wahrnehmung des Filmzuschauers*, für den der Film *Fight Club* unheimlich erscheinen mag. Gerade für die letztgenannte Dimension ist die Theoriefigur des Unheimlichen interessant, da mit ihr die Verstrickung des vermeintlich neutralen Betrachtersubjekts in den Film gefasst werden kann.<sup>784</sup> Um diese Theoriefigur des Unheimlichen am Film zu erproben, nehme ich das Wort *Heim* zunächst wörtlich und vergleiche die beiden im Film gezeigten ‚Heime‘: das Appartement [Condo] des Namenlosen und das Haus von Tyler in der Paper Street. Das Appartement wird am Anfang des Films eingeführt und die Thematisierung wird in Wort und Bild in verschiedenen Szenen wiederholt und variiert, so dass es aufgrund der Häufigkeit als eine Grundfigur des Films angesehen werden kann. Da der Namenlose diesem einen besonderen Stellenwert zuweist, sein Leben sogar mit dem Appartement gleichsetzt, kann seine Figuration als Verdichtung des Welt- und Selbstbezugs seines Bewohners verstanden werden: „That Condo was my live.“ Die Wohnung wird indirekt eingeführt. Während Jack auf der Toilette sitzt und in einem Ikea-Katalog blättert,<sup>785</sup> hört man den Kommentar der Erzählstimme, die sagt, dass er ein *Sklave des Ikea Nestbau-Instinkts* geworden sei: »Cleverer Sachen, wie ein Beistelltisch [coffee table] mit einem Yin-Yang-Muster, muss er einfach haben.«<sup>786</sup> Jack wirft den Katalog auf den Boden, die Kamera zoomt auf dem Katalog, bis es fast den ganzen Bildschirm einnimmt. Das Katalogbild zeigt eine leere Wohnung, die mit dem Schriftzug „Use your imagination ...“ versehen ist: Dieser Anweisung wird auf Bild- und Tonebene Folge geleistet. Während der Erzähler die Szene kommentiert, werden langsam die einzelnen Möbelstücke in die zunächst leere Wohnung eingeblendet, wobei auch Preisschilder sichtbar werden. Die Filmbilder lehnen sich an die Ästhetik von freigestellten Objekten in einem Layout-Programm wie Photoshop, Quark Express oder Indesign an, mit dem solche Kataloge üblicherweise produziert werden. Die Kombination zwischen den realistischen Filmaufnahmen der Wohnung in denen auch der Namenlose umhergeht, und der Katalog-Ästhetik ist ungewöhnlich. Die »eigenen vier Wände«, die man normalerweise als persönlichen Bereich ansehen würde, werden durch die Einblendung der Preisschilder dieser vertrauten Sphäre entzogen und als *unpersönlich* lesbar: Das Heim wird *unheimlich* inszeniert. Dass die Wohnung als Figur für das Welt- und Selbstverhältnis der Namenlosen steht, ist nicht vom Interpretieren an den Film herangetragen,

---

<sup>784</sup> Im folgenden Kapitel dieser Arbeit über den Blick werde ich dieses Verhältnis unter anderen Vorzeichen erneut thematisieren.

<sup>785</sup> Laufzeit des Films: 00:04:34 – 00:05:29.

<sup>786</sup> Der gehäufte Gebrauch des Signifikanten „clever“ ist auffällig, da Tyler Jack in der späteren Szene als „clever“ bezeichnen wird und in der darauf folgenden Sequenz sich Jack Tyler gegenüber als „the clever guy“ zu erkennen gibt. Zudem fragt Tyler in dieser Szene, ob sich »clever sein« [being clever] für Jack auszahle. Die Figur „Being Clever“ kann als Gegenentwurf zu den Signifikanten „slide“ oder „letting go“ gesehen werden, die sich in der vorherigen Analyse als Figuren des Angriffs auf die Instanz des großen Anderen herausgestellt haben.

sondern wird von der Erzählstimme selbst hergestellt, indem gefragt wird: „What kind of dining set defines me as a person“ und „We used to read pornographie now it's the horchow collection“<sup>787</sup>. Der Verweis auf „Pornographie“ deutet einen narzisstisch strukturierten Selbstbezug an. Die Geschlechtlichkeit, als ein drittes Element, das in die duale spiegelbildliche Beziehung zwischen Ich-Ideal und Ideal-Ich eindringen wird, wird mit dem Verweis auf Pornographie gleichzeitig eingeführt und auf Distanz gehalten. Aufgrund der Redefigur kann refiguriert werden, dass auch die [lifestyle obsession], die ja als Nachfolge der Pornographie angesprochen wird, ebenfalls eine narzisstische Dimension besitzt.

Die Bedeutung der Wohnung für den Namenlosen wird in den nächsten Szenen – durch dessen Verlust bzw. dessen gezielte Zerstörung – sichtbar.<sup>788</sup> Nachdem Tyler sein fiktives Alter-Ego Tyler im Flugzeug kennengelernt hat, beschreibt die Erzählstimme auf der Taxifahrt vom Flughafen nach Hause seine Wohnung. Auf der Bildebene sieht man ein Schild mit der Aufschrift: „Pearsons Towers. I place to be somebody“ am Eingang zum Gebäudekomplex stehen. Der Erzähler sagt, dass die Wände seines Appartements aus „solid concrete“ bestehen. Dies sei wichtig, wenn man die Nachbarn nicht hören wolle – Jack guckt die Fassade des Hochhauses entlang und sieht eine zerstörte Wohnung – oder wenn eine Explosion die eigene Wohnung zerstöre. Die Erzählstimme kommentiert die Bilder lakonisch: „I suppose this things happens.“ Die Rede des Erzählers kommentiert die von der Kamera gezeigten Filmbilder, wobei diese Bilder so figuriert sind, dass der Kamerablick fokalisiert erscheint. Beim Filmzuschauer wird so nahegelegt, die Erzählstimme und Kamerablicks einer figurierenden Instanz zuzuschreiben und zudem diese Instanz mit dem Protagonisten in der Diegese gleichzusetzen. Der von Edmund Norton gespielte Protagonist, die namenlose Erzählstimme und die fokalizierten Filmbilder würden demnach auf den gleichen Ursprung verweisen. Die abgeklärte Beschreibung der Explosion im eleganten Redefluss steht aber im offensichtlichen Kontrast zu der Bildebene, in der Jack verwirrt und verzweifelt wirkt. Dies deutet an, dass diese beiden Instanzen – Erzählstimme und Kamerablick – keinen identischen Ursprungsort besitzen.

Als der Namenlose zum Eingang seiner Wohnung geht, was mit Musik untermalt wird, die die Trauer des Protagonisten verdeutlicht, ist der zerstörte Beistelltisch mit dem Ying-Yang-Muster erneut zu sehen, der in der vorherigen Szene als „clever“ bezeichnet wurde. Ein Angestellter des Wohnkomplexes sagt, dass er seine Wohnung aufgrund der Polizeianweisung nicht betreten dürfe, und fragt, ob Jack jemanden kenne, den er anrufen könne. Dieser reagiert nicht auf die Frage, so dass man refigurieren kann, dass er niemand hat, der ihm in

---

<sup>787</sup> Interessanterweise kommt es in der Redewendung „What kind of dining set defines me as a person“ zu einer Umkehrung von Subjekt und Objekt. Der Gegenstand [dining set] definiert die Persönlichkeit, wobei gleichzeitig die Person dem Gegenstand diese Bedeutung zuspricht. Hier taucht ein besonderes Verhältnis von Subjekt und Objekt auf, das wir im Kontext der Diskussion der Identifizierung kennen gelernt haben: die Vorgängigkeit des Außens. Das Subjekt ist nicht aus sich heraus das, was es ist, sondern es wird dazu erst durch die Identifikation mit einem Bild im Außen, wobei das Subjekt zuallererst aus dem Identifikationsprozess entspringt.

<sup>788</sup> Laufzeit des Films: 00:24:39 – 00:27:58.

dieser Situation zur Seite steht. Er geht zu einer Telefonzelle vor dem Gebäudekomplex.<sup>789</sup> Zwischen den Trümmern (seiner Existenz) findet er einen von allen Seiten verbrannten Zettel, auf dem die Telefonnummer von Marla Singer steht. Es folgt eine Szene, die unter Einsatz von Computergrafiken die (mögliche) Entstehung der Explosion zeigt. Wieder wird eine ungewöhnliche Kamerafahrt gewählt, die dem Fließen des Gases folgt und damit das Unsichtbare (Gas) indiziert. Zweimal wird zwischen Jacks Gang zur Telefonzelle und der digital erzeugten Kamerafahrt im Appartement gewechselt. Jack steckt Geld in das Telefongerät, ruft Marla an, die sich mit „Yeah“ meldet. Genau in diesem Moment, in dem Marla die Stimme erhebt, sieht man die Explosion, die das Kamerabild ins Weiße auflöst. Jack spricht nicht mit Marla – symbolisiert nicht seine Situation der Hilfsbedürftigkeit –, sondern legt auf. Aufgrund der Montage, die die Frauenstimme genau in dem Moment einsetzen lässt, in dem eine namenlose Existenz explodiert, entsteht eine Verknüpfung dieser beiden Elemente. Eine Bildungsherausforderung deutet sich hier an, da die Bezugnahme auf das andere Geschlecht, der Kontakt zur Frau, mit dem Anruf bei Marla manifest wird, auch wenn die Annahme der Herausforderung in der Filmfiguration nicht gezeigt wird; er legt auf, *verwirft seine Handlung*.

Kehren wir zu unserer Ausgangsfrage zurück: Worin könnte die Erfahrung des Unheimlichen in diesen Szenen liegen? Das Gefühl des Unheimlichen stellt sich dadurch ein, dass die Gegenstände mehr bedeuten, als man zunächst vermuten sollte. Sie bedeuten auffällig viel, zu viel. Sie erscheinen als Teil von Jacks psychischem Apparat, sind jenseits einer Innen-Außen-Differenz angesiedelt. Bereits zu diesem Zeitpunkt im Film lassen sich erste Indizien aufzeigen, die gegen die These einer unbeabsichtigten Gasexplosion sprechen. So betont Tyler in der ersten Begegnung mit dem Namenlosen im Flugzeug, dass man Sprengstoff mit einfachen Haushaltsgegenständen machen könne, wenn man es denn wolle. In der nächsten Szene ist dann die Wohnung von Jack explodiert, was zunächst vermuten lässt, dass Tyler die Wohnung gesprengt hat. Die ersten Szenen wirken unheimlich, da man bereits ahnen kann, dass an der figurierten Erzählung der Filmwelt etwas nicht stimmt, man aber (noch) nicht genau bestimmen kann, was da eigentlich nicht passt. Das Gefühl des Unheimlichen erklärt sich, wenn man die psychotische Figuration des Films berücksichtigt und bedenkt, dass Jack, nach dem Refigurationsangebot nach dem Umschlag, seine Wohnung selbst in die Luft gesprengt haben müsste.

Nachdem Jacks Wohnung explodiert ist bzw. nachdem Jack sie gesprengt hat, zieht er bei Tyler ein. Das Haus in der Paper Str. wird in drei Szenen, die in kurzen Abständen aufeinander folgen, thematisiert: Das Haus ist ein Altbau mit Stuck an der Decke und mit Kronleuchtern, das sich in einem erbärmlichen Zustand befindet.<sup>790</sup> Die Fenster sind vernagelt [Most of

---

<sup>789</sup> Dabei sieht er den Kühlschrank und denkt sich, „how embarrassing“ – »ein Haus voller Möbel und nichts zu essen darin«.

<sup>790</sup> Laufzeit des Films: 0:34:32 – 0:35:40.

the windows were boarded up.], die Tür ist aufgebrochen worden [None of the doors locked.] und die Treppe könnte jeden Moment zusammenbrechen [The stairs were ready to collapse.]. Wenn man im Haus eine Lampe anmacht, geht eine andere aus [Turning on a light meant another light in the house went out]. Tyler lebt nach Jacks Angabe seit einem Jahr in dem Haus und er weiß nicht, ob er es gekauft oder besetzt hat [I didn't know if he owned it or he was squatting].<sup>791</sup> Immer wenn es regnet, muss der Strom abgeschaltet werden, da es sonst zu Kurzschlüssen kommen könnte [When it rained, we had to kill the power]. Das Haus wird als organisches Etwas beschrieben, das Leben zu besitzen scheint. Es dehnt sich aus, „swelled“ und „shrank“, wie der Erzähler sagt. Vergleichen wir die beiden Heime (Jack's Condo und The house on Paper Str.), die offensichtlich als Gegenentwurf zueinander stehen, indem wir verschiedene Eigenschaften gegenüberstellen.<sup>792</sup>

### **Phasen des Unheimlichen**

Nachdem ich die wörtliche Bedeutung des Worts »Heim« im Film untersucht habe, werde ich nun versuchen, die Argumentationsstruktur des Unheimlichen heranzuziehen, um sie anhand des Films empirisch zu erproben. Das Unheimliche der Filmerfahrung könne in erster Annäherung darin bestehen, dass man sich nie sicher sein kann, verunsichert wird, ob der Filmweltentwurf, der eine logische oder *konsonante Geschichte* refigurieren lässt, auch von Konstanz ist oder ob man bereits in der nächsten Minute eine komplett neue Erzählung bauen muss, die alle anderen Lesarten nachträglich umstrukturiert. Anders formuliert: Unheimlich wirkt der Film, da die Heimstätte eines Erzählortes unbestimmt bleibt und sich als trügerisch erwiesen hat und – wieder erweisen könnte. Zwei Seh- und Leseerfahrungen, je nachdem, ob man das Ende des Films kennt oder nicht, lassen sich unterscheiden: (a) Im ersten Fall kann der Film auf den nicht nur Zuschauenden unheimlich wirken, wenn er merkt, dass etwas mit dem Weltentwurf der Erzählinstanz nicht stimmt, dass die Geschichte auch anders erzählt werden könnte. So gibt es viele *Anspielungen*, die darauf deuten, dass hinter einzelnen Aussagen mehr gesteckt haben könnte, als man zunächst annehmen sollte, und dass sich aus diesen Anspielungen in der Zukunft etwas offenbaren wird, was noch verheimlicht werden muss und erst nachträglich einen Sinn erhalten wird: Der Film erzeugt durch Anspielungen *Lesespuren des Verdachts*, die allerdings nicht befriedigend beantwortet werden können. (b) Kennt man das Ende des Films, dann ist das Unheimliche anders zu verorten. Jetzt wundert man sich, wieso man so leicht an eine »offensichtlich falsche« Geschichte geglaubt hat und wie man die vielen Hinweise und Anspielungen, die andere Erzählungen refigurierbar machen würden, übersehen konnte. In beiden Fällen verweist das Unheimliche

---

<sup>791</sup> Die Zeitangabe *1 Jahr* könnte interessant sein, da man vermuten kann, dass die Phantasiefigur Tyler bereits seit einem Jahr existiert. (Laufzeit des Films: 0:36:07 – 0:36:22)

<sup>792</sup> Die strukturierende Überlegung hierbei ist, dass sich eine Eigenschaft nur über den Kontrast zu der gegenübergestellten Eigenschaft als Opposition bestimmen lässt.

darauf, dass die Wahrnehmung des Zuschauers selektiv ist und dass die Lücken mit seinem begehrliehen Refigurieren in die Lektüre des Films verstrickt sind. *Der Zuschauer ist immer schon drinnen gewesen, ein Teil des Fight Clubs.*

Ich werde den Film von Anfang an durchgehen, um Momente des Unheimlichen zusammenzutragen. Drei Phasen lassen sich bei der Darstellung des Unheimlichen unterscheiden: (a) Die *Latenzphase*, also bis zum ersten Treffen mit Tyler im Flugzeug, in der der Namenlose sein Wahngelbilde erst langsam aufbaut. (b) Die *Hochphase der psychotischen Wahnvorstellung*, von der ersten Begegnung mit Tyler bis zur Erkenntnis, dass Tyler gar nicht existiert. (c) Und die Zeit von dieser Erkenntnis und dem damit verbundenen Umschlag der Erzählung bis zum Ende des Films, die im Versuch des Abbaus des Wahns besteht.

### **Die Latenzphase: Flecken im Filmbild**

Zu Beginn des Films wird an verschiedenen Stellen kurzzeitig ein Bild eingefügt, das der Filmzuschauer nur schwer erkennen kann, da es nur ein einzelnes Filmbild lang gezeigt wird. Diese Einsprengsel auf dem Bild verweisen auf etwas, was bereits sichtbar und anwesend ist, noch bevor es eingeordnet werden kann. Diese Form einer anwesenden Abwesenheit kann als Flecken bezeichnet werden, der gleichzeitig etwas verdeckt – und dadurch zu sehen gibt. Betrachtet man die Szenen genauer, erkennt man, dass es Tyler Durden bzw. die von Brad Pitt gespielte Filmfigur ist, die kurzzeitig zu sehen ist. Verlangsamt man den Film, indem man die Abspielgeschwindigkeit der DVD heruntersetzt, kann man die einzelnen Szenen genauer betrachten. Im Kino ist ein solcher Eingriff natürlich nicht möglich: Was übersehen wurde, ist nicht *wiederholbar* – in allen Bedeutungen des Wortes. Da zu vermuten ist, dass die Momente im Film, in denen Tyler eingeblendet wird, von besonderer Bedeutung sind, schauen wir uns die Flecken im Film genauer an und analysieren sie vor dem Hintergrund der Theorie des Unheimlichen.

1.) Das erste Mal ist der Fleck zu sehen, als Jack am Kopierer steht und seine monotone Umwelt beobachtet. Der Film läuft bereits 3 Minuten und wir befinden uns nach dem zweiten Erzähleinstieg, also nachdem Jack gesagt hat, „now let me start earlier.“<sup>793</sup> Der Erzähler berichtet von seiner Schlaflosigkeit, unter der er seit 6 Monaten leide und die ihn von der Welt trennt. »Nichts ist real und alles weit weg« [Everything's far away].<sup>794</sup> Als der Erzähler sagt „everything is a copy of a copy of a copy“<sup>795</sup> erscheint der Fleck, wird das Filmbild mit etwas Fremdem verschmutzt. 2.) Im Gespräch mit seinem Arzt bittet Jack diesen, ihm etwas gegen seine Schlaflosigkeit zu verschreiben, was der Arzt ablehnt. Stattdessen soll Jack sich die

---

<sup>793</sup> Vergleiche hierzu die zeitliche Struktur, die wir unter Zuhilfenahme der Ricœurschen Erzähltheorie entwickelt haben.

<sup>794</sup> Das Filmbild zeigt währenddessen vier Personen, die in gleicher, uniform wirkender Haltung am Kopierer stehen und ihren Kaffee trinken. Parallel zur Filmleinwand fährt die Abdeckung des Kopierers hin und her und reflektiert dabei das Licht.

<sup>795</sup> Laufzeit des Films: 0:03:56.

Selbsthilfegruppe für Hodenkrebs anschauen. In dem Moment, da der Arzt in Bezug auf die Krebspatienten: „That’s pain“ sagt, erscheint das Tyler-Bild.<sup>796</sup> Der Zeitpunkt verweist das Tyler-Bild auf die *Schmerzen*, die im weiteren Verlauf des Films gehäuft gezeigt werden.<sup>797</sup>

3.) Im Gespräch mit dem Therapeuten aus der Selbsthilfegruppe für Hodenkrebs wird Tyler erneut gezeigt. Der Therapeut fasst die Schultern eines Mitglieds der Gruppe und massiert diese. Im Moment der Einblendung ist der Satz zu hören: „Really open ourselves up.“<sup>798</sup> Tyler hat währenddessen seinen Arm um die Schultern des Therapeuten gelegt.<sup>799</sup>

4.) Das nächste Mal ist der Fleck in der Szene zu sehen, als Marla und Jack nacheinander das Gebäude der Selbsthilfegruppe verlassen. Marla verschwindet in einer Seitenstraße. Tyler verdeckt Marla in dieser Einblendung komplett.<sup>800</sup> Diese Gleichsetzung oder Ersetzung könnte darauf hinweisen, dass zwischen den Filmfiguren Marla und Tyler eine enge Verbindung besteht. 5.) Ein weiteres Mal ist Tyler zu sehen, bevor er in der Filmwelt als Figur eingeführt wird. Diesmal wird er nicht als kurzzeitige Einblendung gezeigt, sondern er steht auf einer Rolltreppe in einem Flughafen im Hintergrund, auf der Jack im Vordergrund vorbeifährt.<sup>801</sup> Die Szene wird durch die Thematisierung des Lebens auf Flughäfen und anderen Nicht-Orten beschrieben. Dazu wird gesagt: „If you wake up at a different time, in a different place, could you wake up as a different person?“ Die Kamera fokussiert erst auf Jack, um dann der Figur von Tyler zu folgen. Fasst man die Entwicklung der Flecken zusammen, kann man eine zunehmende Konkretisierung dieser Figur im Film beobachten. Zunächst erscheint sie bei der *Thematisierung der Medialität*, dann verweist sie auf ein *Öffnen gegenüber etwas anderem*, sie verweist sie auf den *Schmerz*, daraufhin setzt er sich an *Marlas Stelle*, um in der letzten Szene paradigmatisch die *Verwechslung der Person* anzudeuten. Die Figur fasst also verschiedene Momente zusammen, die exemplarisch für die Filmfigur stehen.<sup>802</sup>

Beziehen wir diese Überlegungen auf die Theorie der Angst in der Struktur des Unheimlichen bei Lacan. Der Fleck im Film verweist auf eine andere Realitätsebene, auf einen „*anderen Schauplatz*“ wie Freud in der Traumdeutung formuliert hat. Er erscheint auf Ebene der diegetischen Filmwelt als ein Element zu viel, lässt sich auf Ebene der Filmwelt nicht deuten. Dieses Zuviel ist es, das diesem Element eine besondere Bedeutung gibt. In der lacanschen Theorie kann weder das Objekt a auf der Bühne erscheinen, da es als „abgeschnittenes Stück“, als „libidinöse Aussparung“ nicht ins Spiegelbild aufgenommen werden kann. An sei-

---

<sup>796</sup> Laufzeit des Films: 0:06:03.

<sup>797</sup> Dabei kann „pain“, wie das deutsche Wort „Schmerzen“, sowohl psychisch als auch physisch verstanden werden.

<sup>798</sup> Laufzeit des Films: 0:07:15.

<sup>799</sup> In der Zeit, in der Jack aufgrund der Besuche in den Selbsthilfegruppen nicht mehr unter Schlaflosigkeit leidet, sind auch keine Einblendungen zu finden. Dies könnte darauf hinweisen, dass die Schlaflosigkeit als Auslöser dient.

<sup>800</sup> Laufzeit des Films: 0:12:05.

<sup>801</sup> Laufzeit des Films: 0:18:56.

<sup>802</sup> Fragen wir uns nun, wie dies in Bezug auf die Theoriefigur des Unheimlichen zu interpretieren ist.

ner Stelle zeigt sich das Fehlen als Mangel –II. Nun kann man annehmen, dass der Fleck eben diesen Mangel ausfüllt, es dem Subjekt damit am Mangel mangelt; oder wie Lacan formuliert hat: Es mangelt nicht. Als der Fleck als Element zu viel füllt den Ort des Mangels im –II aus. Im nächsten Kapitel werden wir sehen, dass diese bereits die Struktur des Blicks bezeichnet. Bevor wir uns aber diesem Thema zuwenden, schauen wir uns den weiteren Verlauf des psychotischen Wahns im Film *Fight Club* an.

### ***Die Hochphase des psychotischen Wahns***

Nachdem in der Latenzphase Tyler lediglich als Fleck gezeigt wird und dann auf der Rolltreppe unerkant an ihm vorbeifährt, sitzt Tyler plötzlich neben Jack.<sup>803</sup> Der unscheinbare Fleck, der nur momenthaft aufblitzt, hat sich jetzt in der Filmwelt manifestiert, ist Form geworden. Für das Verständnis der Szene ist entscheidend, wie sie fokalisiert wird. Zunächst ist nur Jack aus einer en-face-Ansicht zu sehen und es ist eine Stimme zu hören. Als die Kamera langsam um die Person heruffährt, sieht man, dass Tyler in einer ähnlichen Position sitzt und so die beiden Personen verbunden sind. Tyler spricht über die Sicherheitsvorstellungen bei Flugzeugabstürzen und dann, dass man aus simplen Haushaltsgegenstände, alle möglichen explosiven Dinge machen könne. Als Tyler den Koffer hervorholt, stellt Jack fest, dass sie den gleichen Koffer besitzen [The exact same briefcase]. Auch diese Figur verweist auf die Ähnlichkeit der beiden Person, die sich aber im Inhalt deutlich unterscheiden. Nicht nur das Bild von Tyler, sondern auch die Stimme konkretisiert sich während des Films. Es werden verschiedene Szenen gezeigt, in denen Jack mit Marla spricht und in denen die psychotische Weltkonstruktion nachträglich besonders deutlich wird. Während Jack in der Küche sitzt und sein Frühstück isst, hört man eine Person die Treppe herunterkommen, kann diese aber noch nicht sehen. Jack spricht die Person mit den Worten an: „You won't believe this dream I had last night“, wobei er offensichtlich davon ausgeht, dass Tyler die Treppe herunterkommt. Es ist aber Marla und nicht Tyler, die zu sehen ist. Zunächst deutet sich die Anwesenheit von Tyler nur durch ein Rumpeln an, nachdem Marla und Tyler Sex miteinander gehabt hatten. „You know what, I mean, you fucked her.“

### ***Der Zusammenbruch des Wahns***

Der Zusammenbruch der Wahnkonstruktion deutet sich an, als der Namenlose aufbricht, um Tyler in verschiedenen Städten zu suchen. Die nun folgende Suche nach Tyler beginnt mit den Worten: „Was I asleep? Had I slept?“, die der Erzähler sagt. Eine Beziehung zwischen Tyler und seinem Vater wird in dieser Szene hergestellt: „My father dumped me. Tyler dumped me.“ Jack findet Flugtickets, die Tyler in der letzten Zeit gebraucht hat, und macht sich

---

<sup>803</sup> Laufzeit des Films: 00:22:25.

auf die Suche nach ihm, indem er die verschiedenen Städte abfährt. Dabei kommen ihm die Städte bekannt vor, er weiß intuitiv, ob ein Fight Club nahe ist. Er stellt verschiedenen Personen, die aufgrund ihrer Verletzungen offensichtlich Mitglieder sind, die Frage, ob sie Tyler Durden gesehen haben. Alle sagen, dass sie nicht die Erlaubnis haben, diese Information weiterzugeben, und lassen manchmal einen ironischen Kommentar durchblicken.<sup>804</sup> Die Fragen, die bereits zu Anfang der Szene aufgeworfen wurden, werden erneut wiederholt: „Was I asleep. Had I slept. Is Tyler my bad dream, or am I Tyler’s.“ Später kommentiert er die Frage mit der Aussage: „I was living in a state of perpetual déjà vu. Everywhere I went, I felt I’d already been there.“

---

<sup>804</sup> Jack nennt diese Person einen Moron: Moron was originally a scientific term, coined by psychologist Henry H. Goddard from the Greek word *moros* meaning „dull“ (as opposed to sharp) and used to describe a person with a mental age between 8 and 12 on the Binet scale. It was also once applied to people with an IQ of 51-70 and was a step up from „imbecile“ (IQ of 26-50) and two steps up from „idiot“ (IQ of 0-25). The word moron, along with „retarded“ and „feeble-minded“ (among others), was once considered a valid descriptor in the psychological community, though these words have all now passed into common slang use, exclusively in a detrimental context. In his later years, Goddard recanted his previous theories, but they had already been published and translated into German. His writings inspired the Nazis who sent people deemed „morons“ to the gas chambers.

## Angst – Augen – Blick

Im vorherigen Kapitel habe ich herausgearbeitet, dass die Angst, wie sie im Seminar X von Lacan entwickelt wurde, die gleiche Struktur besitzt wie das Unheimliche, das Freud in seinem berühmten Aufsatz thematisiert. Im Folgenden werde ich die *Struktur des Unheimlichen im Feld des Sichtbaren* untersuchen, wobei man diese Struktur, wie meine Lektüre der Seminare X und XI ergeben haben wird, als *Blick* bezeichnen kann. Die Thematisierung des Unheimlichen und des Blicks bietet mir die Möglichkeit, das Verhältnis des nicht nur Zuschauenden zum Film genauer zu bestimmen, was für eine Bildungsprozessstheorie des Films von entscheidender Bedeutung sein könnte, da so mögliche Bildungspotenziale eines Films beschrieben werden können. Um die komplexen Überlegungen von Lacan zum Augen/Blick vorzubereiten, die in der Angst manifest werden, werde ich verschiedene Schriften von Freud heranziehen und versuchen, daraus Argumentationsfiguren herauszuarbeiten, die Lacan für seine Theorie des Blicks benutzt hat.<sup>805</sup> Die zentrale Formulierung von Lacan ist, dass der Blick vom Objekt a ausgeht. Diese zunächst merkwürdig erscheinende Artikulation, dass nicht das Subjekt, sondern das Objekt der Agens des Blicks ist, werde ich ausführlich diskutieren und sie dann auf den Film *Fight Club* beziehen. Entscheidend für die filmtheoretische Auseinandersetzung ist, ob das Objekt a mit einem »gewöhnlichen« oder phänomenalen Objekt gleichgesetzt werden kann. Anhand des Seminars X, in dem das Auge als eines von fünf Partialobjekten diskutiert wird, werde ich den Status des Objekts a herausarbeiten. Dann werde ich mich mit der Theorie des Blicks und der Funktion der Augen auseinandersetzen. Im Seminar X spricht Lacan durchgängig vom Sehen [voir], im Seminar XI unterscheidet er hingegen Sehen [voir] und Blick [regarder]. Die Entwicklung der Theorienbildung werde ich rekonstruieren, da erst in der Gegenüberstellung der Seminare die Unterschiede deutlich hervortreten. In Lacans Seminaren lassen sich zwei Stränge erkennen: Einerseits benutzt Lacan die Optik, die Graphen, die Kybernetik, die Knotentheorie und die Topologie, um seinen Modellen eine strenge Form zu geben, die über ein imaginäres Verständnis hinausweist. Andererseits benutzt er gehäuft Beispiele, die die Strenge seiner mathematischen Modelle sprengen. Für die Rekonstruktion der entsprechenden Theoriefiguren ist es daher ratsam, beide Linien im Auge zu behalten. Zum Schluss werde ich anhand ausgewählter Szenen aus dem Film *Fight Club* versuchen, den unmöglichen Blick vom Objekt a, wenn er schon nicht direkt gezeigt werden kann, so doch in seiner Wirkungsweise aufzuzeigen.

---

<sup>805</sup> Lacan knüpft in seiner Thematisierung der Wahrnehmung an vielen Stellen an Freud, Sartre und Merleau-Ponty an, entwickelt aber eine Auffassung der Wahrnehmung, die über die (frühen) Arbeiten von Merleau-Ponty in „Die Phänomenologie der Wahrnehmung“ und über Sartres Blicktheorie in „Das Sein und das Nichts“ hinausgeht.

## Blick bei Freud

Die lacansche Theoriefigur des Blicks löst beim Leser zumeist Widerstände aus, da sie der gewöhnlichen Vorstellung des Subjekts, das blickt, widerspricht. Durch die kartesianische Tradition sind wir daran gewöhnt, das Subjekt als alleinig sehend zu begreifen, sie verwöhnt das Erkenntnissubjekt mit einem herausgehobenen Status. Mit seiner Theorie des Blicks greift Lacan diese philosophische Tradition, die bis in den Alltag hineinwirkt, an. Um die Veränderung an der Subjekttheorie, die Lacan in seiner Lektüre Freuds vornimmt, deutlicher herausarbeiten zu können, beziehe ich mich zunächst auf Freuds Texte „Triebe und Tribschicksale“<sup>806</sup>, „Ein Kind wird geschlagen“<sup>807</sup> und dem „Fetischismus“<sup>808</sup>, da in diesen das Verhältnis sehen, gesehen werden und sich sehen von *Sehen* und *Blick* thematisiert wird, in denen sich eine Theorie des Blicks andeutet. Meine Rekonstruktion hat keineswegs den Status einer umfassenden Erarbeitung einer Blicktheorie bei Freud, die er unter dem Begriff der Schaulust thematisiert. Vielmehr sollen Dimensionen der Blickproblematik aufgezeigt werden, die später von Lacan aufgegriffen und systematisiert wurden.<sup>809</sup> Erste Anhaltspunkte einer psychoanalytischen Theorie des Blicks bei Freud finden sich im Text „Triebe und Tribschicksale“ aus dem Jahre 1915. Freud unterscheidet vier Tribschicksale: die *Verkehrung ins Gegenteil*, die *Wendung gegen die eigene Person*, die *Verdrängung* und die *Sublimierung*.

Die Oppositionspaare *Sadismus – Masochismus* und *Schaulust – Exhibitionismus* weisen eine vergleichbare Struktur auf. Der Sadismus entwickelt sich nach Freud in drei Stadien:

Die Gewalttätigkeit richtet sich zunächst auf eine andere Person oder ein anderes Objekt.

Dieses Objekt wird aufgegeben und durch die eigene Person ersetzt. Das aktive Triebziel wandelt sich in ein passives.

In der dritten Phase wird eine fremde Person als Objekt gewählt, welche „die Rolle des Subjekts“ einnimmt.

Die drei Phasen lassen sich nach Freud den grammatikalischen Formen aktiv, reflexiv und passiv zuschreiben, also quälen, sich quälen, gequält werden. Die Zwangsneurose stellt sich nach Freud dadurch her, dass lediglich Stufe 2 erreicht wird, also ein reflexives Medium der Selbstquälerei und Selbstbestrafung.

---

<sup>806</sup> Freud, Sigmund: Triebe und Tribschicksale. In: Hg. Freud, Anna: Gesammelte Werke. Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt am Main, 1990.

<sup>807</sup> Freud, Sigmund: Ein Kind wird geschlagen. In: Hg. Freud, Anna: Gesammelte Werke. Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt am Main, 1990.

<sup>808</sup> Freud, Sigmund: Fetischismus. In: Hg. Freud, Anna: Gesammelte Werke. Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt am Main, 1990

<sup>809</sup> Dabei verfährt meine Lektüre nach dem Modus der Nachträglichkeit, da ich herauszuarbeiten versuche, was Freud für Lacan gewesen sein wird.

Ein erster Anhaltspunkt der Blickproblematik, die eine Veränderung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses notwendig macht, deutet sich im Exhibitionismus an, der auf einer Inversion der Schaulust beruht. Die Entstehung des Exhibitionismus beruht nach Freud auf vergleichbaren Phasen wie bei dem Sadismus:

0) Das Beschauen des eigenen Körpers.

a) Das Schauen als *Aktivität* gegen ein fremdes Objekt gerichtet;

b) das Aufgeben des Objektes, die Wendung des Schautriebes gegen einen Teil des eigenen Körpers, damit die Verkehrung in Passivität und die Aufstellung des neuen Zieles: beschaut zu werden;

c) die Einsetzung eines neuen Subjektes, dem man sich zeigt, um von ihm beschaut zu werden.<sup>810</sup>

Im Unterschied zum Sadismus finde sich bei der Schaulust eine vorgelagerte Stufe [Phase 0], die im Betrachten des eigenen Körpers bestehe. Erst durch einen Analogieschluss werde das Interesse am eigenen Körper, auf den Körper des anderen, umgelenkt: „Erst späterhin wird er dazu geleitet (auf dem Wege der Vergleichung), dieses Objekt mit einem analogen des fremden Körpers zu vertauschen.“<sup>811</sup> Die Schaulust sei demnach kein aktives Schauen, sondern ein passives *vom anderen beschaut werden*. Trotzdem verbleibe das Ich phantastisch/phantasmatisch an die eigene, verlorene Lust des Schauens gebunden, die ein anderes Subjekt an seiner Stelle genieße. Die Schaulust beruhe auf einem Tausch der Plätze zwischen Subjekt und Objekt, wobei das aktive Subjekt außerhalb seiner selbst zu verorten sei.

Der Fetischismus steht nach Freud in enger Beziehung zur Schaulust. Der Ausgangspunkt seiner Argumentation in „Der Fetischismus“<sup>812</sup> ist, dass der Fetisch ein Penisersatz sei, aber Freud beeilt sich hinzuzufügen, dass der verlorene Penis ein Besonderer sei: der Phallus des Weibes, oder präziser, der Mutter.<sup>813</sup> Auf diesen Phallus möchte der Knabe nicht verzichten. Die Wahrnehmung, dass die Frau keinen Penis besitze, bedrohe den eigenen Penis und den an das Organ gebundenen Narzissmus.

Laforgue hat für diesen Vorgang den Begriff „Skotomisation“ vorgeschlagen, der aber nach Freud nichts anderes bezeichne als der ältere Begriff der *Verdrängung*. Wenn man die Unterschiede im Schicksal der Verstellung der Affekte schärfer trennen wollte, solle man, so Freud, auf den Begriff der *Verleugnung* zurückgreifen: „Skotomisation‘ scheint mir besonders ungeeignet, denn es weckt die Idee, als wäre die Wahrnehmung glatt weggewischt worden, sodass das Ergebnis dasselbe wäre, wie wenn ein Gesichtseindruck auf den blin-

---

<sup>810</sup> Freud, Sigmund: Die Verneinung. A.a.O.: S. 91

<sup>811</sup> Freud, Sigmund: Triebe und Tribschicksale. A.a.O.: S. 92

<sup>812</sup> Freud, Sigmund: Fetischismus. A. a. O.

<sup>813</sup> Eine strenge Unterscheidung zwischen dem Penis als Organ und dem Phallus als Symbol findet sich bei Freud nicht. Daher verwende ich im Folgenden beide Begriffe.

den Fleck der Netzhaut fiele“<sup>814</sup>. Zur Verleugnung bedürfe es aber einer „sehr energischen Aktion“, damit sie aufrechterhalten bleibe.<sup>815</sup>

Im Text „Ein Kind wird geschlagen“<sup>816</sup> analysiert Freud die Entstehung sadomasochistischer Phantasien, die er aus sechs Einzelanalysen herausarbeitet.<sup>817</sup> Die Relektüre dieses Textes von Freud durch Lacan fokussiert nicht die einzelnen Fälle, sondern stellt die Struktur und die Reihe der Transformationen der Phantasmen, die nach seiner Interpretation die „subjektive Struktur“ oder die Struktur des Subjekts auszeichnen, in den Mittelpunkt. Lacan untersucht die drei Etappen, die Freud herausgearbeitet hat, indem er verschiedene Agenten herausstellt.

1. In der ersten Phase lässt sich die Phantasie mit dem Satz zusammenfassen: „Der Vater schlägt das mir verhasste Kind.“ Wir haben es mit drei Agenten zutun: dem Ich (mir) des Satzes, dem Vater und dem verhassten Kind, dem Rivalen. Nach Freud handelt es sich in der Szene nicht um einen Sadismus, sondern darum, vom Vater vorgezogen zu werden. „Dieser Dritte, das Subjekt, wird in der Situation als derjenige vergegenwärtigt, in dessen Augen dies in der Absicht geschehen muss, ihm wissen zu lassen, dass etwas allein ihm gegeben ist, das Vorrecht der Bevorzugung, der Vorrang.“<sup>818</sup> Wir haben es in der Lektüre Lacans mit einer intersubjektiven Struktur zutun, in der sich das Begehren des Kindes – vermittelt über die Bestrafung des Rivalen – auf das Begehren des Anderen, dessen Bevorzugung richtet.
2. In der zweiten Phase zerfällt nach Lacan die intersubjektive Struktur und es bleiben nur zwei Agenten übrig. Die Situation lässt sich mit dem Satz beschreiben: „Ich werde vom Vater geschlagen.“ Nach Lacan zeigt sich hier die „klassische sadomasochistische Ambiguität“, in der das Geschlagenwerden ein erotisches Element ist. Diese „duale Situation“ sei durch ein Entweder-oder, eine Reziprozität gekennzeichnet, die für alle Zweierbeziehungen fundamental sei.
3. Die dritte Phase sei nach Lacan als desubjektivierte Situation zu bezeichnen, die sich mit dem Satz zusammenfassen lässt: „Ein Kind wird geschlagen“ (On bat un enfant). Dieses „On“ (man) verweise zwar noch auf den Vater, allerdings als ein Substitut. Zudem komme es vor, dass jetzt mehrere Kinder in der Fantasie auftauchen, die Einheit des Kindes zerspringe in „Tausende von Exemplaren“.

In der letzten Phase sei das Phantasma erreicht, das die Struktur des Subjekts bezeichne: „Es bleibt in der Tat eine radikale Desubjektivierung der gesamten Struktur, auf deren Ebene

---

<sup>814</sup> Freud, Sigmund: Fetischismus. A.a.O.: S. 330.

<sup>815</sup> Diese Stelle erscheint mir für das Verständnis des Blickkapitels aus dem Seminar XI besonders wichtig, da Lacan hier vom Skotom spricht.

<sup>816</sup> Freud, Sigmund: Ein Kind wird geschlagen. A.a.O.

<sup>817</sup> Im Seminar VI über die Objektbeziehung entwickelt Lacan die ersten Überlegungen zum Phantasma, indem er den Text von Freud „Ein Kind wird geschlagen“ neu liest. Festzuhalten ist zunächst, dass Freud den Begriff des Phantasmas nicht verwendet, sondern stattdessen Wunsch oder Phantasie benutzt. Der lacansche Begriff Phantasma besitzt zudem die Bedeutung von Trugbild.

<sup>818</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch IV. Die Objektbeziehung. A.a.O.: S. 135.

das Subjekt nurmehr da ist, reduziert auf den Zustand des Zuschauers oder des Auges schlechthin, das heißt auf den Zustand dessen, was stets im Grenzfall, an der Stelle der letzten Reduktion, für jegliche Art Objekt bezeichnend ist.<sup>819</sup>

Diese Argumentationsfigur können wir auf die Spaltung zwischen Auge und Blick beziehen. Die radikale desubjektivierende Struktur reduziert das „Subjekt“ auf ein bloßes Auge, welches sich nicht mehr im Blick des Anderen weiß, obwohl es vorher vom Begehren des Vaters abhängig war und unbewusst immer noch ist.

---

<sup>819</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch IV. Die Objektbeziehung. A.a.O.: S. 138

### **Status des Objekts a**

Der *Status des Objekts (klein) a* ist für die Filmtheorie, die sich auf die Psychoanalyse von Jacques Lacan bezieht, von herausragender Bedeutung. In vielen filmtheoretischen Überlegungen wird mehr oder weniger deutlich davon ausgegangen, dass man das *Objekt a* im Film dingfest machen kann, dass es einem konkreten Objekt in der Filmwelt entspricht. In vielen Formulierungen von Lacan deutet sich an, dass das Objekt a kein »gewöhnliches« Objekt ist. Die entscheidenden Fragen, die die hier entwickelte Lektüre der Seminare X und XI orchestriert, lauten daher: Ist das Objekt a ein phänomenales Objekt oder nicht? Kann man das Objekt a mit einem *Objekt* in der Diegese gleichsetzen oder ist es fundamental aus dieser Sphäre entzogen? Bezieht man die lacanschen Theoriefiguren mit ein, kann man die Frage auch so formulieren: Ist das Objekt a das „begehrte Objekt“, „das Objekt des Begehrens“ oder ist es die „Objekt-Ursache des Begehrens“? Sollte sich erweisen, dass der Status des Objekts a eine solche Feststellung nicht erlaubt, würde dies weitreichende Folgen für die lacansche Filmtheorie haben, da man dann einen anderen Umgang mit dem empirischen Material finden müsste.

Die Auseinandersetzung mit der Phänomenologie, die die Theorieentwicklung von Lacan über Jahrzehnte beeinflusst hat, kann als Leitfaden dienen, um den Status des Objekts a genauer zu bestimmen.<sup>820</sup> Begehrtenwert ist nach Lacan, dass die Phänomenologie an der Auflösung des Geist/Körper-Dualismus arbeitete. Der Körper sei demnach eine „Art Double“ aller Geistesfunktionen, sodass an die Stelle eines „vergeistigten Körpers“ eine „verkörperlichte Seele“ gesetzt werde.<sup>821</sup> Mit dieser Theorie dürfe man sich nach Lacan aber nicht zufriedengeben, da das Spiel der Differenzen zwischen „*Innen und Außen*“ und die Charakterisierung des Objekts a als das „subjektive Eine in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit“ darin nicht berücksichtigt werde. Schauen wir uns die entsprechenden Argumente von Lacan genauer an.

### ***Innen – Außen***

Das Begehren unterscheidet sich nach Lacan im Hinblick auf den Ort des begehrten Objekts. Die „Intuition“ denke das Verhältnis so, dass das Objekt dem Begehren vorausliege, aber Lacan hebt hervor, dass dieses ein Trugbild sei, da das Objekt hinter dem Begehren liege. Um diese Theoriefigur zu verstehen, müsse man das Objekt a als *Ursache des Begehrens* auffassen<sup>822</sup>. Eine räumliche Bestimmung des Objekts a lasse sich bereits bei Freud finden.

---

<sup>820</sup> Vgl. hierzu auch das Kapitel „Der Blick“.

<sup>821</sup> Vgl. Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 274

<sup>822</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 130

So unterscheide Freud zwischen dem *Ziel des Triebes* und dessen *Objekt*<sup>823</sup>, die nicht am gleichen Platz zu finden seien: „Das Ziel kann am eigenen Körper erreicht werden, in der Regel ist ein äußeres Objekt *ingeschoben*, an dem der Trieb sein äußerstes Ziel erreicht. Sein Inneres bleibt jedes Mal die als Befriedigung empfundene Körperveränderung.“<sup>824</sup>

Den Begriff „ingeschoben“ übersetzt Lacan mit „déplacement“ und betont damit, dass „das Objekt in seiner wesentlichen Funktion als dieses [ist], das sich entzieht“. Dadurch werde hervorgehoben, dass es die „ausdrückliche Opposition *auf dieser Ebene*“ der beiden Begriffe *äußeres\** und *inneres\** gebe. So sei das Objekt zweifellos im Außen zu situieren und die Befriedigung der Strebung im Inneren des Körpers zu denken. Aber diese Unterscheidung zwischen Innen und Außen, so betont Lacan, sei nur auf einer bestimmten Ebene gültig. Die topologische Funktion hat Lacan eingeführt, um diese Sackgasse aufzulösen: „Es ist die Annahme eines Äußeren von vor einer gewissen Verinnerlichung, das in a anzusiedeln ist, bevor sich das Subjekt am Ort des Anderen in der spiegelbildlichen Gestalt in x erfasst, welche für es die Unterscheidung von Ich und Nicht-Ich einführt.“<sup>825</sup>

Die Unterscheidung zwischen Außen und Innen besitze also nur auf der Ebene des bereits durch die Sprache konstituierten Subjekts Gültigkeit. Es gebe aber das Objekt a, welches entstehe, „bevor das Subjekt am Ort des Anderen sich in X erfasst.“<sup>826</sup> Das Verhältnis von Objekt a zum Raum beschreibt Lacan im Folgenden genauer. Vor der „Entfaltung des Raums als solchem“ gebe es ein „Ein“, welches „in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit und Variabilität“ enthalten sei und diesem Raum vorausliege. Anhand einer Buddhastatue, die er während seines Chinaaufenthalts gesehen habe, versucht er diese Theoriefigur zu konkretisieren. Bei der Skulptur handele es sich um einen Bodhisattva, einen Beinah-Buddha. Ganz Buddha wäre er nur dann, wenn er nicht da wäre. Aber er sei da, anwesend, im Feld des Sichtbaren, und zwar für sie, die Zuschauer. Die Einheit des Buddhas habe sich in eine so große Zahl zerteilt, um den Gläubigen Hilfe zu bringen. Der Buddha scheint der Redefigur des „subjektiven Eine in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit und Variabilität“ zu entsprechen, da er vor der Entfaltung des Raumes liege und in ihm nicht erscheinen könne, zumindest nicht als solcher. Was erscheinen könne, sei nicht der Buddha, sondern ein Bodhisattva.

Nach dieser Charakterisierung des Objekts a wird die Frage aufgeworfen, ob und wie man empirisch gehaltvoll dieses Nicht-Objekt für die Lektüre eines Films produktiv wenden kann. Eine erste Antwort ergibt sich meines Erachtens aus der Struktur der Angst, die Lacan vom Begriff des Unheimlichen her entwickelt. Das Objekt a zeige sich nur durch ein Fehlen bzw. durch das Fehlen des Fehlens in der Angst. Die Angst falle ein, wenn ein >Etwas< am Ort des Objekts a auf der Bühne erscheine und den Mangel verdecke.

---

<sup>823</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch X, Die Angst. A.a.O.: S. 131

<sup>824</sup> Freud, Sigmund: Triebe und Tribschicksale. GW XV. A.a.O.: S. 103 (Kursiv TS)

<sup>825</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch X, Die Angst. A.a.O.: S. 132

<sup>826</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 132

## Seminar X, Das Auge

Das Auge ist in der Inszenierung von Lacan ein Ort dramatischer Geschehnisse. Die Schwestern Papin reißen ihren Widersacherinnen die Augen bei lebendigem Leibe heraus. Die Angst, so wie sie im Seminar aus dem Jahre 1962/1963 thematisiert wird, umkreist das Verhältnis der Augen zum begehrenden Subjekt, seinen Blicken, den Augenblicken. Auf den Bildern von Zurbarán werden Augen und Brüste, vom Körper abgetrennt, auf einem Tablett serviert, im Sandmann bezieht sich die Angst des Unheimlichen auf den Verlust der Augen und im Ödipus zerstückt dieser selbst seine Augen, um in der Folge zum Sehenden zu werden. In all diesen Szenen im Seminar über „Die Angst“ tritt das Auge in Erscheinung, wird ihm eine Bühne bereitet. Das Auge ist nicht nur der Ort gewalttätiger Inszenierungen, sondern es nimmt auch als Objekt im psychoanalytischen Sinne eine zentrale Stellung in der Genese des Subjekts ein. Im Seminar X erweitert Lacan die bekannte Liste der psychoanalytischen Objekte, das *orale Objekt*, das *anale Objekt* und das *phallische Objekt*, um das Auge und die Stimme.<sup>827</sup> Diese Objekte ständen mit dem *Platz des Objekts a* in Verbindung, der als Rest die „Dialektik des Subjekts“ mit dem Anderen verknüpfe.

Um das Verhältnis von Augen und Begehren zu problematisieren, bezieht sich Lacan auf die buddhistische Erkenntnis, dass das Begehren eine Illusion sei, wobei diese Formulierungen ihren Sinn erhalten, wenn man sich zugleich fragen würde, was der Köder des Begehrens sei. Das Begehren sei verknüpft mit dem Schnitt, der in einem Bezug zum Rest stehe. Von diesem abgeschnittenen Rest würde das Begehren gestützt und belebt, was die Funktion der Partialobjekte ausmache.<sup>828</sup> Das Begehren müsse dabei vom Mangel unterschieden werden insofern, als das Begehren nicht einfach auf die Befriedigung des Mangels ziele. Das Begehren sei im Gegensatz zum Mangel nicht mit der Befriedigung verknüpft. Demnach gebe es eine Distanz des „Ortes des Mangels“ und des Begehrens, wobei Letzteres vom Phantasma strukturiert sei und von diesem gestützt werde. Diese „Nichtkoinzidenz des Mangels“ mit der Funktion des Begehrens erschaffe die Angst, welche auf die Wahrheit des Mangels ziele.<sup>829</sup> Das Begehren werde durch das Phantasma des Genießens, einer direkten Befriedigung im Realen, angetrieben und verursacht. Das Phantasma gehe über die mögliche Befriedigung hinaus und verknüpfe das Begehren mit dem Versprechen des unmöglichen Genießens, des direkten Zugangs zu den Dingen. Dieser gleichzeitig unmögliche, aber notwendige Bezug garantiere, dass man auch dort begehren könne, wo der Mangel momenthaft gestillt sei. Im

---

<sup>827</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch X. Die Angst. A.a.o.: S. 267 ff. Später wird er noch die Stimme hinzuzählen.

<sup>828</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 288.

<sup>829</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 288. Die Formulierung „Nichtkoinzidenz des Mangels mit dem Begehren“ streicht heraus, dass das Begehren nicht den Versuch darstellt, den Mangel zu befriedigen, sondern dass die beiden Begriffe unterschiedlichen Dimensionen angehören.

durch das Phantasma gestützten Begehren erweise sich der Mensch als autonom gegenüber seiner Triebausstattung.

Um das Verhältnis von Begehren und Sehen genauer fassen zu können, kritisiert Lacan die verbreitete Verwendung des Begriffs der Projektion, wenn man darunter verstünde, dass die *Dinge draußen die Farbe und die Form der Seele annehmen würden*.<sup>830</sup> Würde man hingegen „das Verhältnis zum Begehren als Objekt a“ einführen, dann käme man zu ganz anderen Ergebnissen. Im Außen gäbe es ein „Mehr-als-ich-selbst“ [de plus moi-même], welches nicht projiziert, sondern *abgeschnitten sei*. Diese Argumentation bezieht er auf den Spiegel insofern, als das Auge bereits ein Spiegel sei: „dass das Auge bereits ein Spiegel ist, dass das Auge, würde ich sagen, die Welt als Raum organisiert; dass es das spiegelt, was, im Spiegel, Reflex ist; dass aber dem schärfsten Auge der Reflex sichtbar ist, der Reflex der Welt, den es selbst trägt, in diesem Auge, das es im Spiegel sieht; dass kurz gesagt, keine zwei gegeneinandergestellten Spiegel nötig sind, damit die Reflexionen des Palastes der Trugbilder bereits erschaffen sind“<sup>831</sup>.

### **Auge und Raum**

Lacan greift die Formulierung erneut auf, nach der das Begehren illusorisch sei.<sup>832</sup> Das Begehren sei stets auf ein Anderswo gerichtet, auf einen Rest, der die Beziehung des Subjekts zum Anderen konstituiere. Lacan spricht von der „strukturierenden Funktion des Köders“, welche eine Grenze der Analyse darstelle. Das Auge existiere auf allen Niveaus von Organismen, von den Polypen bis zur Gottesanbeterin.<sup>833</sup> Es habe die Besonderheit, ein „doppeltes Organ“ zu sein, welches in Abhängigkeit von einem Chiasmus und einem Kreuzknoten funktioniere, der „zwei symmetrische Teile des Körpers verbindet“.<sup>834</sup> Das Auge sei bereits in seiner Struktur ein Spiegel, in dem aber nicht alles gespiegelt werden könne. *Innerhalb dieses Raumes sei nur eins ausgeschlossen*: „das Auge selbst, das, was es ist, seine Funktion.“<sup>835</sup> Die rätselhafte Faszination des Augenpaares verknüpft Lacan mit dem Sehen. „Dieses Faszinationselement in der Funktion des Blicks, worin jedes subjektive Fortbestehen verloren zu gehen, absorbiert zu werden, aus der Welt herauszugehen scheint, ist in sich selbst rätselhaft. Es ist dennoch der Strahlpunkt, der es uns erlaubt, das ins Spiel zu bringen, was uns die Funktion des Begehrens im visuellen Feld enthüllt.“<sup>836</sup> Dieser Punkt einer Ausstrahlung erlaube es ihm, „in der Funktion des Begehrens das Feld des Sehens“<sup>837</sup> zu enthül-

---

<sup>830</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 279.

<sup>831</sup> ebd.: S. 280

<sup>832</sup> ebd.: S. 278

<sup>833</sup> ebd.: S. 301

<sup>834</sup> ebd.: S. 300

<sup>835</sup> ebd.: S. 300

<sup>836</sup> ebd.: S. 301

<sup>837</sup> ebd.: S. 301

len. Das Begehren manifestiere sich im Phantasma des dritten Auges, für welches es keine Zeugnisse in der Natur gebe.

Lacan nennt das „Objekt klein a“ einen Nullpunkt. Seine Ausbreitung über das gesamte Feld des Sehens sei eine Art Suspendierung der Erschütterung durch das Begehren. Diese Suspendierung sei wie ein Vorhang, welcher in Gefahr stünde, zusammengerafft zu werden und das zu enthüllen, was er verberge. Dieser Nullpunkt, der bereits ein Erscheinen ankündige, sei der Ort der Angst. Am Bild des Buddhas, dessen gesenkte Augenlider uns vor der Faszination des Blicks bewahren und diesen trotzdem andeuten, verdeutlicht Lacan diesen Nullpunkt. Die Augen seien im Sichtbaren, aber ganz dem Unsichtbaren zugewandt. Das Begehren beruhe auf der „Annullierung eines zentralen Punkts.“<sup>838</sup> Es stütze sich, indem es das Objekt a mit dem Nullpunkt zwischen den beiden Augen identifiziere. Dieser Nullpunkt sei der Ort der Unruhe in einer räumlich strukturierten Welt.

Die Ebene des Auges sei zugleich die Ebene des Raumes. Aber nicht eines Raumes, welcher in einer „festgelegten Kategorie einer transzendentalen Ästhetik“<sup>839</sup>, wie Lacan in Anschluss an Kant formuliert, sondern ein Raum, der in Bezug zum Begehren stehe. Das zentrale Objekt sei nicht nur *abgeschnitten*, sondern auch *elidiert*. Es sei, obwohl es das Begehren stütze, immer anderswo. Nirgendwo sei der Charakter der Elision so offensichtlich wie bei der Funktion des Auges. Das Phantasma sei die „Stütze der Funktion des Begehrens“ und insofern habe auch das „Begehrenleben“ mit dem Visuellen zu tun. Im Raum gebe es nach Lacan, zumindest bei oberflächlicher Betrachtung, nichts Abgetrenntes. Der Raum sei homogen. Sobald wir den Raum denken, so Lacan, müsse man den Körper neutralisieren, indem man den Körper im Raum lokalisiere. Ein gewisser „Realismus des Raumes“ würde diesen als „unzertrennbare Einheit“ darstellen. Dies würde aber etwas für die psychoanalytische Theorie bedeuten, da das a auf keinen Fall in diesem homogenen Raum liegen könne. Dies bedeute, dass im  $i(a)$  „meine Anwesenheit ohne Rest“ sei. Man könne nicht sehen, was man im eigenen Bild verliere. Dies würde das erdachte Schema verdeutlichen. Das Spiegelbild sei durch die „Prädominanz einer guten Form“, der Gestalt\* geprägt. Man müsse aber nur einen Fleck anbringen, um das Illusorische des äußeren Scheins zu sehen. Lacan verweist in diesem Zusammenhang auf den Schönheitsfleck [grain de beauté]. Er zeige den Platz des a. Aber er tue dies reduziert auf einen Nullpunkt. Der Schönheitsfleck blicke das Subjekt an [regarder]. Das, was ihn anblicke, ziehe das Subjekt an, und zwar manchmal mehr als „der Blick meiner Partnerin“. Der Blick spiegele das Subjekt und insofern sei er „imaginärer Durst“. „Es braucht nicht eine Verfinsterung der Linse durch den grauen Star vor-

---

<sup>838</sup> ebd.: S. 302

<sup>839</sup> ebd.: S. 314

zuliegen, um das Sehen blind zu machen – blind zumindest für die Kastration, stets elidiert auf der Stufe des Begehrens, wenn es ins Bild projiziert wird.<sup>840</sup>

### **Angst und Blick**

An dieser Stelle wird deutlich, wie sich die *Struktur der Angst* auf die lacansche Theorie des Blicks beziehen lässt. Im Feld des Sichtbaren erscheint das Objekt *a* dargestellt durch das –  $\phi$ , als Fleck oder als Fehl. In diesem Fehl situiert sich das Subjekt. Positiviert ein Etwas dieses Fehlen, dann entsteht das Moment des Unheimlichen und der Angst. Beispiele für eine solche Positivierung wären das aus den Augenhöhlen gerissene Auge bei Ödipus und Zurbarán oder der tote Blick der Gottesanbeterin. Hans-Dieter Gondek schreibt hierzu: „Der Ort des Phantasmas ist ein ‚anderer Schauplatz‘, eingerahmt und als solcher dem faszinierten Subjekt vorgehalten, ein Schauplatz, ‚auf dem in Erscheinung treten kann, was sich in der Welt nicht sagen lässt‘, der sich plötzlich eröffnet (das aufgehende Fenster im Traum des Wolfsmanns) und just im Augenblick dieser Eröffnung mit einer Angst der Erwartung koinzidiert, in der sich anspielt, was diesen anderen Schauplatz trägt, das Objekt *a*, das im in der Regel visuellen Phantasma doch wiederum nur maskiert auftritt, elidiert und synkopiert, wie Lacan an einer Stelle akzentuiert, und damit nur angezeigt wird im Signal der Angst.“<sup>841</sup>

Das monströse Sehen der aus den Höhlen herausgerissenen Augen ist aber nicht der Blick, da diese Gleichsetzung bedeuten würde, dass man die grundsätzliche *Elidierung des Blicks* vernachlässigt.

Analog zu den drei Zeitmetren, die Lacan am Beispiel der Bühne entwickelt hat, müsste man auch hier drei Begriffe prägen.

1. Der Blick als die fundierende Tätigkeit, die das Sehen ermöglicht.
2. Das gewöhnliche Sehen, welches seine Energie aus dem Zu-sehen-Gebenden des Blicks erhält, aber als unbewusste Struktur diese verneint.
3. Das monströse Sehen der leeren Augen, welches den fundierenden Blick verdeckt und das begehrende Subjekt zusammenstürzen lässt.

---

<sup>840</sup> ebd.: S. 316.

<sup>841</sup> Gondek, Hans-Dieter: *Angst, Einbildungskraft, Sprache*. Kant, Freud, Lacan. PDF-Version Boer Verlag. München. 2002, S. 226 -227.

## Seminar XI, Die Spaltung von Auge und Blick

„Ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt“<sup>842</sup>.

Dieser Satz aus Lacans Seminar XI über „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse“ kann als Ouvertüre zu einer Theorie des Blicks gelesen werden. Offensichtlich bezeichnen Sehen und Blick hier Verschiedenes, was sich in folgenden Sätzen zunächst schlagwortartig gegenüberstellen lässt. Sehend nehme ich die Welt wahr, aber in meiner Existenz bin ich erblickt. Ich sehe, aber ich bin (von überall her) erblickt. Sehen und Blick sind somit zwei Dimensionen des Zugangs zur Welt. Das Verb sehen wird von Lacan aktiv verwendet, der Blick passiv. Allerdings schreibt Lacan (zumindest in der deutschen Übersetzung) nicht: „Ich sehe nur von einem Punkt aus, werde aber in meiner Existenz von überall her erblickt“, wie das vollständige Passiv des Verbs blicken in der ersten Person Singular lauten würde. Dies ist ein Übersetzungsproblem, das in der deutschen Version eine Dimension eröffnet, die im französischen Original aufgrund der Unterschiedlichkeit der Passiv-Konstruktionen so nicht enthalten ist, aber trotzdem einen Kern der lacanschen Argumentation trifft. So betont das Sein [„bin“], im Gegensatz zum Werden [„werde“], stärker die Festlegung des Subjekts durch den Blick: Ich bin (in meinem Sein) erblickt, aber auch die Bedeutungen stellen sich ein: Ich bin ertappt, festgelegt, vom Blitz getroffen. Lacan entwickelt in seinem Seminar mehrere Schemata, auf die ich mich beziehen werde, da mit ihrer Hilfe die Beziehungen zwischen »Sehen« und »Blick« strukturiert werden.

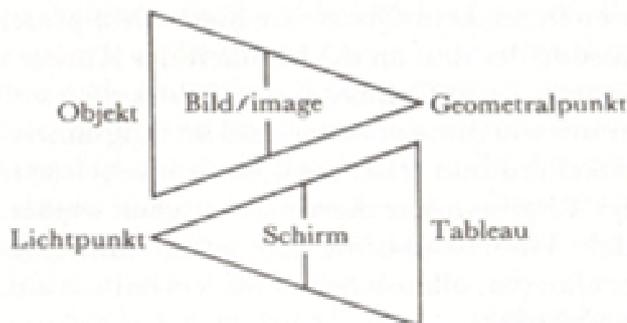


Abbildung: Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI. A.a.O.: S. 97

Zunächst erscheint Lacans Visualisierungsversuch wie ein simples optisches Schema, das die zentralperspektivische Konstruktion verdeutlicht. Das Sehen gehe vom Geometralpunkt aus und richte sich auf ein Objekt, was dadurch möglich werde, dass vom Lichtpunkt Lichtstrahlen in entgegengesetzter Richtung ausgingen. Die Lichtstrahlen trafen auf einen Schirm und hinterließen dort ein Bild des Objekts. Dieses Modell entspricht in etwa der klassischen Vorstellung der Optik, wie sie seit Descartes formuliert wurde und bis heute an unseren

<sup>842</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim/Berlin: Quadriga 1996, S. 78.

Schulen im Physikunterricht der Mittelstufe gelehrt wird. Das Subjekt, auf der rechten Seite des Schemas, könne das Objekt vom Geometralpunkt aus nicht sehen. Zwischen Subjekt und Objekt sei ein Schirm aufgespannt, auf dem sich ein Bild/*image* des Objekts abzeichne. Deutlich wird durch dieses Schema zunächst, dass es keine direkte Wahrnehmung des Objekts (an sich) geben könne. Vielmehr ist, so Lacan, unsere Wahrnehmung selektiv und immer schon mit Erinnerungsspuren und Wunschbildern verwoben.<sup>843</sup>

Der Unterscheidung von Sehen und Blick folgend kann diese versuchsweise auf das Schema angewandt werden. Das Sehen entspreche hierbei dem oberen Teil, der Blick dem unteren. Der *Blick* gehe vom Lichtpunkt aus und entwerfe ein Tableau, auf dem sich das *Subjekt der Vorstellung* im Geometralpunkt verorten lasse. Dass sich das Subjekt im Tableau befinde, verdeutliche den Status des Subjekts als durch den Blick in seiner Existenz Festgelegtes, in den Blick Genommenes. Spätestens hier vollzieht sich eine tief greifende qualitative Wende des Schemas: Was zunächst als optische Spielerei erscheinen konnte, mündet in eine fundamentale Aussage über den Status des Subjekts.

Lacans Blickthematik ist wohl einer der faszinierendsten und komplexesten Teilbereiche seiner Theoriebildung. In Filmtheorien wird sie seit langem intensiv und kontrovers diskutiert. Aus bildungstheoretischer Perspektive ist sie allerdings bis heute nur wenig bedacht worden. Ein zögernder und tastender Versuch, die lacansche Blicktheorie für bildungsprozessuale Ansätze fruchtbar zu machen, soll hier unternommen werden. Eine der Verständnisschwierigkeiten lacanscher Theorie ergibt sich aus der im Alltag akzeptierten und inkorporierten kartesischen Unterscheidung zwischen dem erkennenden Subjekt und dem erkannten Objekt. Unsere (abendländischen) Denkstrukturen sind tief in dieser Opposition verwurzelt und jede Kritik an dieser Tradition muss sich zwangsläufig auf diese beziehen.

Die Thematisierung des Bildungsprozesses wird in diesem Text anhand einer Filmanalyse durchgeführt. Leitende These dieses Kapitels ist hierbei, dass Kinofilme aufgrund ihrer spezifischen Blickstruktur Potenziale besitzen, die eine klassische Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt zu unterlaufen erlauben. Jeder Kinogänger kennt wahrscheinlich das Erlebnis, sich nach einem Kinofilm seiner Wahrnehmung von Welt vergewissern zu wollen. Das kartesiansche Subjekt braucht einige Zeit, um sich auszustrecken und sich seines (scheinbar) autonomen Status zu versichern. Der Abspann dient unter anderem dazu, den Zuschauer aus seinen Identifikationen mit der Filmwelt zu entbinden, entbunden zu werden und eine »gewohnte« Weltwahrnehmung wieder einzublenden. Das „ENDE“ („FINE“) der Inszenierung wird so buchstäblich markiert und Enttäuschung setzt ein, dass der Film bereits endet, zumindest dann, wenn der Film gefallen hat, eingefallen ist. Andere Versuche der Normalisierung bestehen auch in der anschließenden Diskussion über den Film, in den ver-

---

<sup>843</sup> Vgl. hierzu auch Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch IX. Die Objektbeziehung. Sitzung: Die Funktion des Schleiens. Turia + Kant, Wien 2003, S. 182. ff.

schiedenen Verköstigungsangeboten im Kino oder im vergewissernden Blick in den Spiegel an der Wand der Kinotoilette.

Dieser Filmerfahrung gilt es hier nachzugehen, wobei der lacansche Begriff des Blicks uns dabei begleiten wird. Die Identifikation mit der Filmwelt (den Filmbildern) bezieht sich nicht nur auf das symbolische Zeichensystem des jeweiligen Kinofilms, die wir im Anschluss an Ricœurs Theorie der drei Phasen der Mimesis bereits angedeutet haben. Vielmehr beinhalten die Identifikationen ein leibliches Moment, welches mithilfe von Ricœurs Erzähltheorie nicht beschrieben werden kann. Daher werde ich die erzähltheoretische Herangehensweise durch leibphänomenologische Theorieangebote erweitern. Lacan betont, wie bereits im vorherigen Kapitel besprochen, dass die Phänomenologie einen „vergeistigten Körper“<sup>844</sup> konzipiert habe: Besonders in Merleau-Pontys Schriften, auf die sich Lacan in seinen Ausführungen größtenteils stützt, werde eine Kritik an der kartesischen Tradition geliefert. Bezieht man diese Annahme des „vergeistigten Körpers“ auf das Betrachten von Kinofilmen im Allgemeinen, dann muss sich der Zuschauer – vermittelt über die Kameraposition – in seiner Leiblichkeit im Filmraum verorten, um Handlungen deuten zu können. So beginnt eine Szene üblicherweise mit einem „Establishing Shot“, durch den dem Zuschauer ein Überblick über den gezeigten Raum und die sich darin befindenden Personen möglich wird. Erst danach werden, z. B. in Dialogen, die Porträtaufnahmen wechselweise (z. B. in Schuss-Gegenschuss-Verfahren) gezeigt. Erst über dieses filmische Verfahren kann der Betrachter die Szene überhaupt (be-)deuten. Zum Ende einer Szene wird dann häufig die gesamte Situation gezeigt. Solche Verfahren erleichtern es dem Betrachter, Achsen wie »oben – unten«, »rechts – links« und »vorne – hinten« in die Filmwelt einzubeziehen<sup>845</sup>. Der Filmraum wird vom und für den Betrachter orientiert und er gewinnt damit eine erste basale Orientierung in der Filmwelt. Verweigert ein Film Strukturierungen dieser Art, kann das als aggressiv, verstörend oder beängstigend erlebt werden, da hiermit die grundlegende Verstehbarkeit der Filmwelt infrage gestellt wird. Das phänomenologische Spiel von Sehen und Blick, das zwei voneinander trennbare Phasen unterscheiden zu können impliziert, lässt sich auch auf den Betrachter des Films anwenden, der den Film zunächst als scheinbar neutrales, von ihm getrenntes Geschehen auf der Leinwand sieht. Aber es können auch andere Wahrnehmungsergebnisse inszeniert werden, die diese vermeintlich neutrale Position in Frage stellen. Im direkten Blick in die Kamera kann der Zuschauer (Film-Sehende) erblickt werden, wobei diese Erfahrung des Erblickt-Werdens auch eine leibliche Dimension besitzt.

---

<sup>844</sup> Vgl. Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch X. Die Angst. A.a.O.: S. 274.

<sup>845</sup> Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Walter de Gruyter, Berlin, Photomechanischer Nachdruck 1974, S. 284-326.

## **Blick**

Lacan arbeitet in seiner Theorie des Blicks heraus, dass der Blick *vom Objekt a des Triebs* ausgeht. Diese Theoriefigur besagt, dass nicht zwangsläufig eine Person blicken muss, dass auch und vor allem Objekte blicken und damit das Subjekt feststellen und »uns« so zu Bildern/Tableaus machen. Die Vorstellung, dass ein Objekt blicken kann, erscheint zunächst ungewohnt, wird doch normalerweise der Blick einem Subjekt zugeschrieben. Zur Verdeutlichung kann betont werden, dass die situationsbezogene Anwesenheit eines Objekts in einer bestimmten Situation den Blick einer anderen Person evoziert.

Zur Beantwortung der Frage, wie Objekte blicken können, beziehe ich mich auf Hans Holbeins Gemälde „Die Gesandten“ und zudem auf einige psychoanalytische Interpretationsfiguren in Bezug auf die Blickthematik, deren Umfang in der Sekundärliteratur zu Lacan beträchtlich ist. Dass dieses Gemälde beinahe inflationär besprochen wird, mag seine Ursache darin haben, dass es im Gegensatz zu sonstigen lacanschen »Gegenständen« die Möglichkeit besitzt, imaginäre Konstruktionen zu entwerfen, die »endlich einmal vorstellen machen«, was es mit dem Verhältnis zwischen Blick und Sehen auf sich hat. Derlei Konstruktionen sind Illusion, aber notwendig, da man durch sie eine Orientierung im lacanschen Gedankengebäude findet und es zudem eine Traditionsbildung ermöglicht. Spielen wir das Spiel der Kanonisierung trotz des illusionären Charakters einen Augenblick lang mit, gelingt es ihr doch scheinbar, das Holbein-Bild an eine kartesianische Tradition zurückzubinden, von der sich Lacan in seinen Texten – unserer Lesart nach –, diese zwar nutzend, doch gerade abzugrenzen versucht.

## **Holbein**

Die Lesart, nach der sich sehen [voir] und blicken [regarder] in zwei zeitlich getrennte Phasen gliedern lassen, wird zunächst von Lacans Analyse der »Gesandten« von Holbein erhärtet.<sup>846</sup> Das Doppelportrait zeigt die zwei Freunde Jean de Dinteville (links) und Georges de Selve (rechts). Beide Diplomaten sind im Auftrag des französischen Königs in einer schwierigen Mission in England unterwegs. Jean de Dinteville steht, in eine prächtige Robe gekleidet, im Bild-Vordergrund, Georges de Selve ist in schlichteres Schwarz gekleidet und etwas weiter hinten positioniert. Sie lehnen sich an einen zweistöckigen Tisch, auf dem sich verschiedene Gegenstände befinden. Im unteren Teil sind Gegenstände wie die Laute mit einer gesprungenen Saite, verschiedene Flöten, ein aufgeschlagenes Gesangsbuch, das die Notation einer lutherischen Komposition zeigt, und ein Globus zu sehen. Im oberen Bereich befinden sich verschiedene astronomische Messinstrumente. Die Hutagraffe (der Hutschmuck) von Dinteville zeigt einen Totenschädel. Links oben im Bild befindet sich ein Kruzifix, das hinter einem grünen Vorhang zu erkennen ist. Die Darstellung verweist einerseits auf das

---

<sup>846</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 98 ff.

prachtvolle, höfische Leben, andererseits auf den Tod, der sich inmitten dieses Lebens ausbreitet. Das Bild verweist so auch auf die Vergänglichkeit der beiden Freunde und darauf, dass angesichts des Todes das intime Zusammensein in einer Freundschaft, die sich der Kunst, Wissenschaft und Religion widmet, ein seltenes, ein zerbrechliches Gut ist. Als erstaunlichstes Element in Holbeins Bild befindet sich in der unteren Mitte ein *Fleck*, der zunächst nicht recht entschlüsselbar wirkt, schwer einzuordnen und zu entziffern ist. Erst wenn der Betrachter den Raum, in dem das Gemälde hängt, durch die Tür (in diesem Fall rechts) verlässt und so das Bild aus einer anderen Perspektive betrachtet, sieht er an einer bestimmten Stelle, dass durch seine Position zum Bild die perspektivische Verzerrung, die als Fleck interpretiert wurde, aufgehoben wird.<sup>847</sup> Der Fleck entpuppt sich als Totenschädel. Aus dieser Perspektive sind die anderen Bildelemente nicht mehr als solche zu erkennen. Man hat es also mit zwei Ordnungen des Sichtbaren zu tun, die sich gegenseitig ausschließen. Man könnte fragen, wieso dieses Bild für Lacan eine so zentrale Bedeutung einnimmt, wirkt es doch zunächst schlicht wie eine souveräne Demonstration handwerklichen Könnens. Wieso schreibt Lacan, dass die geometrale Dimension dazu diene, „das Subjekt einzufangen, offensichtlich im Verhältnis zum Begehren, das aber rätselhaft bleibt“?<sup>848</sup> Im Anschluss an den Vorschlag Bernard Baas', den er in „Die phänomenologische Ausarbeitung des Objekts a. Lacan mit Kant und Merleau-Ponty“ unterbreitet, werde ich versuchen, eine andere Lesart des Holbein-Bildes zu entwickeln, die nicht die optischen Anordnungen zentriert, sondern vielmehr die Dimension des Unheimlichen betont, die sich im Feld des Geometralen zeigt, indem sie sich entzieht.

Angeregt und erregt wird Lacans Auseinandersetzung mit dem Holbeinbild durch das »Erscheinen« von »etwas«, konkret des Buchs „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ von Maurice Merleau-Ponty, den Lacan selber als Freund bezeichnete und der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits verstorben war.<sup>849</sup> Das posthume Erscheinen nimmt Lacan zum Anlass, nachdem er sich bereits im Seminar X mit Blick und Sehen beschäftigt hatte, dieses Thema erneut aufzugreifen. Obwohl das Auge bzw. der Blick<sup>850</sup> nur eines von fünf Objekten der Psychoanalyse bezeichnet, widmet ihm Lacan in seinem Seminar mit dem anspruchsvollen Titel „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse“ den Umfang von vier Sitzungen. Wieso wird dieses eher randständige Thema, speziell wenn es sich um die „Grundbegriffe der Psychoanalyse“<sup>851</sup> handelt, so prominent behandelt? Legt nicht die Konzeption des Seminars eher andere Schwerpunkte nahe? Ohne den empirischen Autor ‚Jacques Lacan‘ zu sehr vereinnahmen zu wollen, kann vermutet werden, dass die erneute Trauer über den plötzlich

<sup>847</sup> Dieses malerische Verfahren der anamorphotischen Verzerrung ist in der Kunst seit Erfindung der Zentralperspektive bekannt.

<sup>848</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 98

<sup>849</sup> ebd.: S. 77 ff.

<sup>850</sup> Die „begriffliche“ Unterscheidung von Auge und Blick deutet sich zwar im Seminar X an, wird aber erst im Seminar XI durchgeführt und erhält dort Theoriestatus.

<sup>851</sup> Die vier Grundbegriffe sind: das Unbewusste, die Wiederholung, die Übertragung und der Trieb.

verstorbenen Freund, die durch das Erscheinen seines Buches notwendig wurde, ein Anlass gewesen sein könnte. Bernhard Baas schreibt hierzu: „Offen gesagt kann ich mich der Vorstellung nicht erwehren, dass Lacans gesamte Arbeit um das Objekt a – vor allem im Seminar über die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse – auch eine ‚Trauerarbeit‘ war, die er wegen Merleau-Ponty leistete.“<sup>852</sup> Die Trauerarbeit könnte für Lacan aber nicht nur aus privaten Gründen notwendig geworden sein. Vielleicht spielt hier auch seine persönliche Situation nach dem Ausschluss aus der Société Française de Psychoanalyse eine wichtige Rolle, die auch dazu führte, dass er sich intensiv um einen Gesprächspartner aus der Philosophie bemühte. Mit Merleau-Ponty hätte ihm ein ebenbürtiger Gesprächspartner zur Verfügung gestanden, der sich sowohl im Feld der Phänomenologie als auch der Psychoanalyse hervorragend auskannte. Noch schmerzlicher muss der Verlust gewesen sein, finden sich in Teilen des fragment gebliebenen Buchs „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ doch Überlegungen, die in avancierter Form genau die Aspekte betreffen, mit denen sich auch Lacan seit mehreren Jahrzehnten beschäftigt hatte. Ist es unter diesem Gesichtspunkt verwunderlich, dass Lacan ein Bild zweier Freunde in sein Seminar einschmuggelt, das darauf hinweist, die gemeinsame Zeit sorgsam zu nutzen? Der Totenschädel, der Lacan aus dem Bild entgegengrinst, könnte demnach als das »Etwas« aufgefasst werden, in dem sich die »Wahrheit« seines Denkens selber zeigt. Es könnte sich zeigen, dass der Austausch mit gleichberechtigten Diskussionspartnern schwieriger wurde, ja dass vielleicht sogar Lacans Methoden bereits »tot« sind und nur noch eine Art Lacanismus übrig bleiben konnte.

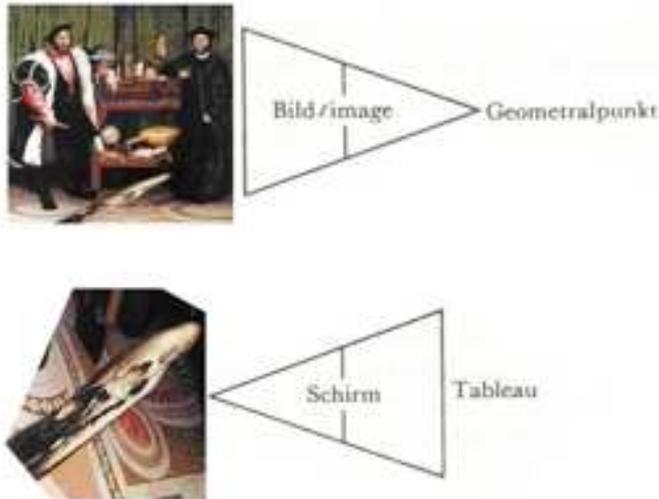
Wichtig an dieser Lektürespur ist nicht, wie sich die Beziehung der beiden Pariser Meisterdenker hätte entwickeln können. Vielmehr erscheint mir interessant, dass sich die Struktur des Unheimlichen im Holbein-Bild auch in der Textstruktur des Seminars doppelt, gedoppelt wird. Folgt man dieser Spur, zeigt sich, dass in der scheinbar neutralen Besprechung der Optik ein »etwas« virulent wird, etwas »erscheint«, was dort der Konvention wissenschaftlicher Neutralität folgend nicht erscheinen dürfte: der Fleck des Begehrens im Bild oder im Text, der als solcher verschleiert bleiben muss. Wird an den Ort des Flecks oder des Mangels etwas gesetzt, erscheint dort ein Element zu viel, fällt der Angst-Augen-Blick ein – so zumindest eine »unheimliche« Lesespur der Blickdimension im Seminar XI.

Wir kommen zu einer Ausweitung der Blickthematik, die Lacan unter dem Stichwort der zwei Zeiten implizit anlegt.<sup>853</sup> Auf dem Bild ist zunächst nur ein undifferenzierter *Fleck* zu sehen. Ändert der Betrachter seinen Blickpunkt und so seine Perspektive auf das Gemälde, sieht er beim Zurückschauen von einer bestimmten Stelle des Raumes einen perspektivisch verzerrten Totenschädel als solchen.

---

<sup>852</sup> Baas, Bernard: Die phänomenologische Ausarbeitung des Objekts a: Lacan mit Kant und Merleau-Ponty. In: RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud. Lacan. Nr. 33 / 34. A.a.O.: S. 50.

<sup>853</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 94.



Bildmontage: Sehen und Blick.

Wir haben die zwei Phasen in das lacansche Schema eingezeichnet. In der ersten Phase sieht, so Lacan, der Betrachter vom Geometralpunkt aus auf das Bild. In der zweiten Phase wird er vom Totenschädel angeblickt. Diese Lesart der zwei Zeitphasen scheint zunächst nachvollziehbar, trotzdem ist sie es nicht, da mit ihr nicht bestimmt werden kann, worin der Unterschied zu einer phänomenologischen Beschreibung liegt, deren Feld Lacan mit seiner Theorie des Blicks gerade einreißen zu wollen ankündigt. Einen Hinweis für eine alternative Lesart bietet Hans-Dieter Gondek an, wenn er schreibt: „Erreicht ist damit [dem Bild von Holbein, A. d. Verf.] nur ein Zwischenstadium, Schnittpunkt des Bereichs der Triebe und der Begierden, symbolisiert durch den imaginären Phallus bzw. hier durch das ‚phallische Phantom‘ aber nicht *der Blick als Objekt a des Triebs* (welches gerade vom imaginären Phallus verdeckt wird)“.<sup>854</sup> (Kursiv der Verf.) Gondek folgend repräsentiert der Totenschädel eben nicht *den Blick als Objekt a*, sondern lediglich ein *Zwischenstadium*. Lacan schreibt: „All das zeigt, daß Holbein im Zentrum einer Epoche selbst, in der sich das Subjekt abzeichnet und die geometrale Optik erfunden wird, etwas sichtbar macht, was nichts anderes ist als: Das Subjekt als genichtetes – genichtet in einer Form, die jenes Weniger Phi [(- phi)] der Kastration bildhaft inkarniert, die für uns die gesamte Organisation der Begierden quer durch den Rahmen der Grundtriebe zentriert“.<sup>855</sup> Diesem Gedanken nachgehend werden wir versuchen, eine andere Lesart des Blicks zu formulieren, die sich der Hypothese der zwei Zeitphasen entzieht und dem Hinweis Gondeks Rechnung trägt.

<sup>854</sup> Gondek, Hans-Dieter: »Der Blick – zwischen Sartre und Lacan. Ein Kommentar zum VII. Kapitel des Seminars XI«, in: RISS. Freud. Lacan. Zeitschrift für Psychoanalyse 37/38 (1997), S. 195.

<sup>855</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar, Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 94.

## Narzissmus und Blick

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist Lacans Seminar X über die Angst, in dem seine Theorie des Blicks zum ersten Mal ausformuliert wird. Lacans Theorie der Angst kann mit dem Schema des Narzissmus verknüpft werden, das wir im vorherigen Kapitel vorgestellt haben. Angst entsteht, taucht auf, fällt nach Lacan ein, wenn »etwas« am Ort des Objekts a erscheint, ein Ort, der durch das Fehlen des Objekts a markiert ist. Wird der Mangel von »etwas« oder vom »Etwas« verstopft, fehlt es dem Mangel am Mangel, und genau darin besteht die Angst des Unheimlichen, da der Mangel als notwendige Voraussetzung des Begehrens dann fehlt und so die entscheidende Stütze des Begehrens im Sein »wegbricht«. Dies und dieser Moment der Angst des Unheimlichen verweist auf die Inkonsistenz der symbolischen Ordnung oder, um den Begriff Kokemohrs zu verwenden, auf „radikale Seinsunge-wissheit“.

Hier wird deutlich, weshalb Lacan mit Verweis auf Merleau-Ponty sagen kann, dass er (Merleau-Ponty) seinem Weg folge und die Grenzen der Phänomenologie einreiße.<sup>856</sup> Das Objekt a sei als Rest grundsätzlich nicht mit einem phänomenalen Objekt gleichzusetzen, weil es nicht spiegelbar sei. Trotzdem wirke es, und zwar so, wie ein nicht mehr existenter Planet auf die Gravitationsbahnen anderer Planeten wirken kann.<sup>857</sup>

Zunächst werde ich das Schema des Narzissmus mit den Schemata aus dem Seminar XI „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse“ verknüpfen: Bisher wurde davon ausgegangen, dass die beiden Dreiecke sich als zwei zeitlich getrennte Phasen denken lassen. Nicht berücksichtigt bleibt hierbei allerdings, dass die beiden Dreiecke in einer späteren Sitzung ineinandergeschoben werden<sup>858</sup>.

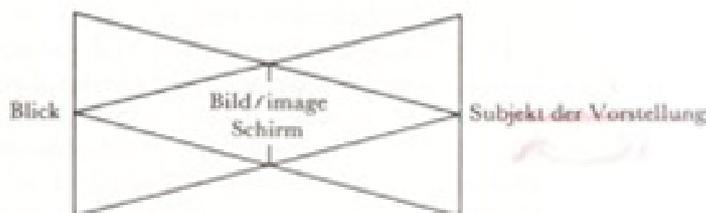


Abbildung: Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI. A.a.O.: S. 112

Dieses »Ineinander« muss der hier entwickelten Lesart nach deshalb betont werden, weil so der Übergang der lacanschen Blicktheorie auf ein phänomenologisches Feld vermieden wird: Sehen und Blick sind grundsätzlich immer schon ineinander »verschlungen«, ein Verb, das selbst nicht unproblematisch bleibt, da darin eine Räumlichkeit angedeutet wird, die Lacan gerade problematisiert?

<sup>856</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 78.

<sup>857</sup> Diese Figur wird in der Sekundärliteratur zum Objekt a häufig benutzt, so z. B. bei: Gondek, Hans-Dieter: Die Angst, als das, was nicht täuscht; in: Taureck, Bernhard H.F. (Hg.): Psychoanalyse und Philosophie. Lacan in der Diskussion; Frankfurt/Main: Fischer 1992, S. 111.

<sup>858</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 112.

Baas untersucht verschiedene Begriffsbildungen anhand von Merleau-Pontys „Das Sichtbare und das Unsichtbare“, um seinen Zusammenhang zu entfalten. So nennt er die „doppelte Einverleibung“, die er auch als „Einrollen“ bezeichnet, und den Begriff der „Dehiszenz“, der das Aufreißen der Fruchtkapsel bezeichnet, wodurch das Fruchtfleisch nach außen quillt und eine neue Oberfläche (ge)bildet (wird). Lacan versucht, im Anschluss an die nichteuklidische Geometrie ein anderes Modell der Verschlingung von Innen und Außen, Sehen und Blick zu denken. Mit der topologischen Anomalie – der self-intersected line – und des cross-caps findet er für diese Räumlichkeit Modelle.<sup>859</sup> Ich will Lacans geometrale Spiele hier nicht über Gebühr strapazieren, sondern sie sollen lediglich als Hinweis dienen, dass die Schematisierung von Lacan im Seminar XI zu Missverständnissen führen kann, da Sehen und Blick hier scheinbar an zwei Enden auftauchen, die sich letztlich auf den euklidischen Raum beziehen. Eine zentrale Figur aus dem Seminar XI lautet: „*Aus dem Feld des Sichtbaren ist der Blick elidiert.*“ Der Blick sei demnach *keine phänomenologisch bestimmbare Erfahrung*. Vielmehr gründe sich jedes Sehen auf ein „Zu-sehen-Gegebenes“<sup>860</sup> der Welt. Anders und im Rahmen der optischen Terminologie formuliert: Das Sehen vom Geometralpunkt funktioniere nur durch das „Zu-sehen-Gegebene“ des Lichtpunkts, welches das Subjekt der Vorstellung zuallererst erzeuge. Eben diese Beziehung von Sehen und „Zu-sehen-Gegebenem“ bleibe unbewusst und sei in einer anderen räumlichen Dimension angesiedelt: dem n-dimensionalen Hyperraum, dem die räumliche Struktur des Unbewussten entspreche, in dem Verschiedenes und Gegensätzliches gleichzeitig nebeneinander existieren können, so Lacan.<sup>861</sup>

Im Seminar X wird, wie wir bereits diskutiert haben, eine Dreiteilung vorgeschlagen, die sinnvoller zur Verdeutlichung der lacanschen Blicktheorie herangezogen werden kann als die phänomenale Zweiteilung in zwei getrennte Phasen von Sehen und Blick.

Die Angst ließe sich in folgende Zeitphasen aufteilen<sup>862</sup>.

- 1.) *Die Welt*: Eine ungeteilte Welt vor dem Schnitt der Signifikanten. Streng genommen sind über diese Welt keine Aussagen möglich, da jede Aussage immer schon vom Schnitt der Signifikanten gezeichnet ist. Mythologische Erzählungen sind eine Möglichkeit, dieses Darstellungsproblem anzugehen, ohne es jedoch zu lösen.
- 2.) *Die Bühne*: Das Objekt a spannt die Bühne auf – verursacht sie als Objektursache des Begehrens –, kann aber niemals als es (das Objekt) selber darauf erscheinen. Das Phantasma existiert als unmöglicher, aber notwendiger Bezug zwischen Objekt und Subjekt an einem anderen Ort als Schauplatz, Szene oder Bühne [scène], die das Subjekt als Begehrendes erzeugt und stützt.

<sup>859</sup> Vgl. LACAN: Topologically Speaking. Hrsg. Ellie Ragkand, Dragan Milovanovic. Vorallem: Object a and Cross-cap, Nasio, S. 99.

<sup>860</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. A.a.O.: S. 80.

<sup>861</sup> ebd.: S. 124 ff.

<sup>862</sup> ebd.: S. 48 ff.

3.) *Etwas erscheint auf der Bühne*, am Ort des Phantasmas und führt dazu, dass der Mangel mangelt. Es *mangelt* dann an nichts mehr; oder anders betont: das Freudsche »Es« mangelt nicht. Das Begehren hat dann »An-triebs-probleme«. Angst taucht auf und fällt ein: produktiv widerständig oder als verhinderndes Hemmnis (obstacle).

Im Kontext der Diskussion über die Angst wurde bereits auf dieses Modell eingegangen. Betont wurde, dass *die Welt*, die noch vor dem Schnitt der Signifikanten liege, nicht symbolisierbar sei und nur nachträglich z. B. über Mythen – im doppelten Wortsinn- besprochen werden kann. Als ein solcher Mythos kann z. B. der kleinsche Mythos der ursprünglichen Verbundenheit des Körpers von Mutter und Kind gesehen werden, den Lacan (spöttisch) kommentiert: „Der Körper der Mutter ist nicht unbedingt begehrenswert.“ Denn dieser Mythos wird immer schon von der Phase 2 aus formuliert oder symbolisiert und stellt damit etwas her, nachträglich, was sich »an sich« nicht herstellen lässt. Für diese Struktur setzt Lacan eine Symbolisierung ein, die möglichst wenig Imaginäres zurückwirft, projiziert. Sie trägt den simplen Buchstaben: *a*. Im Anfang war der Abfall, Anfall – *a*, der Rest, der durch den Schnitt der Signifikanten als Rest ausgelöst wurde, die »Ursache« vor aller Symbolisierung darstellt und den Trieb vorantreibt, so ließe sich Lacan paraphrasieren.

Wir werden versuchen, diese Dreiteilung auf Lacans Blicktheorie anzuwenden. Im Feld des Sichtbaren ließen sich die drei Phasen wie folgt beschreiben:

1. Der *Blick* geht vom Objekt *a* aus. Auf dieser Ebene »durchdringen« sich Innen und Außen, Sehen und Blick, Sichtbares und Unsichtbares.
2. Das Sehen geht vom Subjekt aus, das in die Welt hineinblickt. Dieses Sehen des kartesischen Subjektes kann – als illusionäre Konstruktion – nur aufgrund von Phase 1 existieren, die es gleichzeitig verbirgt, verbergen muss.
3. Der Blick der *monströsen, toten Augen der Gottesanbeterin*, der die fundamentale Durchdringung (siehe 1.), aus der die »normale« Welt entsteht (siehe 2.), verunsichert und so die Konsistenz der symbolischen Ordnung fundamental befragt.

Die Augen, oder genauer *die vom Körper abgetrennten Augen*, spielen in Lacans Angstseminar eine zentrale Rolle. Sie sind der Ort der Angst. Im Seminar nennt er verschiedene Beispiele für das monströse Sehen der vom Körper abgetrennten Augen: Ödipus, der sich die Augen mit einem Schwert aussticht, zerschneidet, als Blinder sehend, zum Seher wird.<sup>863</sup> Die heilige Agathe, auf dem Bild von Zurbarán, die ihre abgetrennten Augen auf einem Tablett präsentiert<sup>864</sup>, vielleicht um Gott besser sehen zu können. Das dritte, halb geschlossene Auge einer Buddhastatue, die Lacan während einer Japanreise gesehen hatte. Deutlichstes Beispiel bleiben aber die runden, seitlichen Augen der Gottesanbeterin, die jede Spiegelung verweigern. Diese Augen *blicken* nicht, wenn man mit Blick die fundamentale Verwiesenheit des Sehens auf den Blick des Objekts *a* meint, die das Subjekt der Vorstellung erst gene-

---

<sup>863</sup> ebd.: S. 203

<sup>864</sup> ebd.: S. 203

riert, verursacht. Die starrenden, toten Augen setzen sich vielmehr an die Stelle, an den Ort des Blicks und positivieren damit auf monströse Art und Weise eine Struktur, die zwar für die Existenz des Subjekts notwendig ist, aber unbewusst bleiben muss.

Wie kann trotz des Status des Objekts *a* als irreduzibler Rest (Abfall) vor jeder Symbolisierung empirisch mit ihm verfahren werden? Zunächst kann man antworten: gar nicht. Das Objekt *a* ist ein außerweltliches, das empirisch nicht fassbar ist. Trotzdem kann man sich die doppelte Inversion zunutze machen, die aus dem libidinösen Rest *a* ein Bild des Mangels (-phi) am Anderen macht, das nicht ins eigene Körperbild aufgenommen werden kann. Die hier angedeuteten Interpretationen werden wir im Folgenden anhand einer Szene aus Finchers „Fight Club“ diskutieren und ihre Haltbarkeit in Bezug auf bildungsprozessuale Überlegungen zu prüfen suchen.

### **Der Blick im *Fight Club***

Im vorherigen Kapitel haben wir anhand des Status des Objekts *a* herausgearbeitet, dass der Status darin besteht, dass dieses besondere Objekt kein phänomenales Objekt ist und somit niemals auf der Bühne erscheinen kann. Argumentiert man vor dem Hintergrund bildungsprozessualer Überlegungen, ergibt sich daraus das Problem, wie man diese Theoriefigur dann überhaupt anhand eines Films empirisch gehaltvoll erproben kann. Trotz der Schwierigkeit, den Blick des Objekts *a* zu objektivieren, gibt es die Möglichkeit, diese Theoriefigur auf den Film *Fight Club* zu beziehen, indem man den »Umweg« über das  $\neg\phi$  und die doppelte Negation nimmt.

Um dies zu erproben, beziehe ich mich auf die Szene zum Ende des Films, in der Tyler und der Namenlose im Parkhaus miteinander kämpfen. Der Kampf von Tyler mit seiner Imagination Tyler wird, wie auch in den anderen Szenen üblich, inszeniert: Tyler/Edward Norton und Tyler/Brad Pitt kämpfen im Parkhaus miteinander. Die Spaltung wird durch die beiden Schauspieler sichtbar gemacht, kann so zur Darstellung gebracht werden. In diese Kampf-szenen wird aber das Bild einer Überwachungskamera hineingeschnitten, die den Kampf aufzeichnet. Auf dem Bildschirm dieser Kamera im Kontrollraum ist nur Jack zu sehen, der sich selbst schlägt. Wie lässt sich diese Szene im Rahmen der lacanschen Blicktheorie interpretieren? Zunächst lässt sich annehmen, dass die „normalen“ Einstellungen, in denen Tyler und Jack zu sehen sind, die Verwebung von Sehen und Blick darstellen, wie wir es im Schema aus dem Seminar XI kennen. Nach Lacan ist das Sehen auf den vorgängigen Blick angewiesen, der die libidinöse Energie des Sehens bereithält, zu sehen gibt. Dieser vorgängige Blick ist aus dem Feld des Sichtbaren elidiert und kann als solcher nicht gesehen werden. Dies wird im Schema dahingehend dargestellt, dass die beiden Dreiecke ineinandergeschoben sind. Die Überwachungskamera zeigt hingegen ein monströses und unmögliches Sehen, bildhaft das Auseinanderfallen der beiden Dreiecke. Nach Lacan ist das etwas, was

im Feld des Sichtbaren oder auf der Bühne nicht gezeigt werden kann. Dieses unmögliche Sehen ist in dieser Szene im Film *Fight Club* künstlerisch inszeniert worden, hat eine Form der Darstellung gefunden. Es ist ein neutrales Sehen, das nicht von Jacks Begehren und vom Blick des anderen her strukturiert ist. Der Zuschauer sieht momenthaft die Spaltung von Sehen und Blick, die normalerweise unsichtbar und unbewusst ist, elidiert oder skotomiert ist. Durch die Darstellung des monströsen Blicks lässt es sich mit den anderen künstlerischen Beispielen, wie den Bildern von Zurbarán und Holbein vergleichen, die Lacan im Seminar X und XI bespricht. Die unmögliche Spaltung zwischen Auge und Blick lässt sich auf die Situation des Betrachtens eines Kinofilms anwenden und übertragen. Ich kann einen Kinofilm nur sehen, indem ich im Film vorhandene Leerstellen mit meinem Begehren fülle. Eben darum geht ein Film mich an [regarder], er erblickt [regarder] mich in meiner Existenz. Aber dies ist und bleibt unbewusst.

Was bedeutet die oben entwickelte Blicktheorie für eine Bildungsprozessstheorie? Um dieses herauszuarbeiten, wende ich mich den Überlegungen zu, die die Bildungs- und Medientheoretiker Benjamin Jörissen und Winfried Marotzki in ihrem Buch „Medienbildung - Eine Einführung“ entwickelt haben. Im Folgenden beziehe ich mich vor allem auf das Kapitel „Audiovisuelle Artikulationsformen“, da in diesem der Film als möglicher Anlass von Bildungsprozessen diskutiert wird. Die zentrale Frage, die ich in diesem Kapitel der vorliegenden Arbeit diskutieren werde, ist, wie das Verhältnis von Film und Zuschauer bei Jörissen und Marotzki gedacht wird. Damit greife ich die Fragestellung auf, die bei Lacan unter dem Begriff des Blicks diskutiert wird. Es geht also nicht darum, den Text von Jörissen und Marotzki immanent zu verstehen, sondern ihn mit einer Problemstellung zu konfrontieren, die sich aus meiner bis hier geleisteten Arbeit ergibt.

Jörissen und Marotzki beziehen sich in ihrer Rekonstruktion vor allem auf den Neoformalismus, der aktuell durch die Arbeiten von David Bordwell eine Renaissance erlebt. So betonen die Autoren im Anschluss an den Formalismus, dass nicht (nur) der Inhalt sondern auch die Form im Zentrum ihrer Untersuchung des Filmes steht. Welche Bedeutung dieses „(nur)“ in ihrer Argumentation hat, gilt es zu hinterfragen.

Marotzki und Jörissen unterscheiden vier „Bildungsdimensionen“: den Wissensbezug, den Handlungsbezug, den Grenzbezug und den Biographiebezug, die sie der Reihe nach diskutieren. Gehen wir die einzelnen Dimensionen kurz durch und schauen uns das darin inszenierte Verhältnis von Film und Zuschauer an.

Die bildende Dimension des Wissensbezugs sehen sie vor allem im Dokumentarfilm gegeben, der „Wissenslagerungen“ reflektiert. Dabei hat der Dokumentarfilm, im Gegensatz zum Spielfilm, den Anspruch „Aussagen über Aspekte der Wirklichkeit zu machen“ oder anders formuliert, „also Wissen über diese zu präsentieren.“ Aus der Perspektive der Wissenslagerung kann man nach Jörissen und Marotzki den „Bildungswert“ eines Filmes beurteilen. Wor-

in der Unterschied von Bildungswert und Lernwert besteht, wann die Reflexion von „Aussagen über Aspekte der Wirklichkeit“ zu Bildung führt, wird von den Autoren bewusst oder unbewusst offen gelassen.

Die Bildungsdimension Handlungsbezug besteht in der Reflexion von Handlungen, wenn „sie schwierige menschliche Entscheidungssituationen in ihrer Komplexität zur Geltung bringen.“ Schauen wir uns ein zentrales Zitat vor der Frage an, wie Zuschauer und Film aufeinander bezogen sind: „Dem Zuschauer wird die Komplexität und teilweise auch Verstricktheit von Entscheidungssituationen vor Augen geführt, so dass sich die Frage „Wie würde ich mich entscheiden?“ unausweichlich stellt.“ Dieses Argument kann als eine Variation der Parallelitätshypothese gelesen werden, die ich oben entwickelt habe. Im Gegensatz zu der oben durchgeführten Analyse wird die Parallelität zwischen Protagonist und Zuschauer, die in der Frage „Wie würde ich mich entscheiden?“ verknüpft sind, bei Jörissen und Marotzki als Problemlage in der Diegese angesiedelt. Die Bildungsdimension dieser Frage bestimmt sich somit über den Inhalt des Films. Damit tragen die beiden Autoren der eigenen Unterscheidung zwischen Form und Inhalt, die sie zu Anfang ihres Kapitels als zentral charakterisiert haben, nicht Rechnung. Der Unterschied zu meiner oben entwickelten Argumentation ist, dass diese Frage für den Betrachter vermittelt der Form aufgeworfen wird, insofern der Betrachter durch den Schnitt und - nicht durch den Inhalt des Films - entscheiden muss, was z.B. Erinnerung oder Phantasie ist.

Während bei der Thematisierung des Handlungsbezugs die Beziehung des Zuschauers zum Film in einer inhaltlichen Frage hergestellt wird, kann ich beim Grenzbezug keine Verknüpfung von Film und Zuschauer erkennen. So schreiben die Autoren: „Hinsichtlich der Reflexion auf Grenzen und Grenzüberschreitungen sind Filme dann bildungsmäßig wertvoll, wenn sie schwierige menschliche Grenzprobleme in ihrer Komplexität zur Geltung bringen, so dass das Bild dessen, was Menschsein bedeutet, thematisiert wird.“ Interessanterweise nennt das Autorenteam Spider als einen Film, der die Grenze von Normalität und Wahnsinn thematisiert. An dem zugegebenermaßen sehr kurzen Textteil stellen sich wieder die gleichen Fragen. Wie ist der Zuschauer an dieser Grenzziehung beteiligt und wie wird diese formal inszeniert? Gerade bei der Inszenierung von „Wahnsinn“ im Film ist die Frage wichtig, ob der Film lediglich den „Gegenstand“ Wahnsinn in der Diegese abbildet oder ob der Film in seiner formalen Struktur, z.B. in seiner Zeitkonstruktion, selbst als wahnsinnig dargestellt wird.

Als letztes thematisieren Jörissen und Marotzki die Bildungsdimension Biographiebezug. So schreiben sie: „Hinsichtlich der Reflexion auf die eigene Identität, auf Biographisierungsprozesse sind Filme dann bildungsmäßig wertvoll, wenn sie komplizierte und komplexe menschliche Sinnbildungs- und Identitätsbildungsprozesse zum Thema haben.“ Dieses diskutieren die Autoren anhand der Filme Wilde Erdbeeren von Ingmar Bergmann und Big Fish von Tim Burton. Dabei betonen die Autoren die Unterschiedlichkeit der beiden Filme, die sich aus

dem Zeitraum von 45 Jahren ergibt. Auch in diesem Abschnitt lässt sich keine Beziehung zwischen Film und Zuschauer erkennen, da das Augenmerk der Autoren auf der unterschiedlichen Konfiguration der beiden Filme liegt, mögliche Refigurationsversuche des Zuschauers aber nicht thematisiert werden.

Nimmt man die vier Bildungsdimensionen zusammen, stellt sich die Frage, ob Bildung von Jörrissen und Marotzki nicht überwiegend als Bildung der Protagonisten in der Diegese gedacht wird. Nur in der Handlungsdimension wird der Film und der Zuschauer über die Frage „Wie soll ich handeln?“ verknüpft. Dabei ist diese Frage auf den dargestellten Inhalt bezogen, den der Betrachter beim Zuschauen nachvollzieht. Formale Kriterien wie z.B. der Schnitt oder der Bildaufbau finden hier keine Berücksichtigung. Auffällig ist zudem, dass häufig vom „Bildungswert“ der jeweiligen Filme gesprochen wird. In dieser Zusammensetzung von „Bildung“ und „Wert“ klingt an, woran die Autoren möglicherweise (auch) interessiert sind, nämlich Kriterien anzugeben, nach denen Filme aus Sicht der strukturalen Bildungstheorie als „wertvoll“ gelten können. Allerdings bleibt diese Lesart schon aufgrund der kurzen Textmenge von 77 Seiten fraglich, die zudem einen einführenden Charakter haben. Versuchen wir daher das Problem anhand der durchgeführten Analyse von Marotzki und Jörrissen zum Film „Der Spiegel“ genauer herauszuarbeiten.

Der Film „Der Spiegel“ von Tarkowskij ist, wie kaum ein anderer Film, durch Uneindeutigkeiten oder Unbestimmtheiten bestimmt. Dieses mag ein Grund sein, wieso dieser Film von den beiden Autoren ausgewählt wurde, bringt er doch jeden Interpreten an den Rand des Verstehens. So beschreiben sie ihn als „Gebilde von Assoziationen und Erinnerungsfragmenten“ und als „Knäuel aus audiovisuellen Artikulationen.“ Diese Formulierungen betonen die Form des Filmes, und stärken damit das zentrale Argument der beiden Autoren zu Anfang des Kapitels, nachdem die strukturelle Medienbildung besonders auf die Form und nicht (nur) auf den Inhalt achten muss. Interessanterweise wird aber über die Form kaum etwas ausgesagt, sondern zunächst versucht, die Rahmenhandlung zu beschreiben, um „das Knäuel aus audiovisuellen Artikulationen zu entwirren.“ So beginnen die Autoren mit einer durchaus nicht harmlosen Feststellung: „Erst zum Schluss des Films erfahren wir, dass der Erzähler, der im Film nie gezeigt wird, krank im Bett liegt und seinen Erinnerungen nachhängt.“ Bereits hier tauchen zentrale Probleme auf, da der Status des „erfahren wir“ ungeklärt bleibt. So wird von Jörrissen und Marotzki nur gesagt, dass wir dieses erfahren, aber nicht wodurch wir dieses erfahren. Zwar werden Körperteile der kranken Person im Bett in Großaufnahme gezeigt und es gibt das Gespräch zwischen dem behandelnden Arzt und einer anwesenden Frau, aber diese Gleichsetzung wird im Film weder im Bild noch im Gespräch explizit vorgenommen. Sie ist die Konstruktion des Betrachters, der verzweifelt nach Sinn in diesen Assoziationsketten sucht. Das „erfahren wir“ ist also eine Interpretationsleistung der beiden Autoren, die,

ohne dieses kenntlich zu machen, eine konsistente Rahmenhandlung generieren. Natürlich ist diese Lesart möglich und macht Sinn, erzeugt eine Kohärenz. Aber dass alle im Film gezeigten Bilder Erinnerungsbilder sind, die auf Wahrheit verweisen - und damit keine Phantasiabilder sind - bleibt eine Unterstellung. Etwas später schreiben die Autoren dann: „Der Film stellt gleichsam die Erinnerungen und Träume des Erzählers dar.“ Mit diesem Satz wird die vorhergehende Interpretation des Films in Teilen in Frage gestellt, da Erinnerung und Träume jetzt in eines gesetzt werden. Gerade aus bildungstheoretischer Perspektive ist diese Lesart problematisch, da die Potentiale dieses Filmes verspielt werden. Bildungsvorhalte, die in den Refigurationsversuchen des nicht nur Zuschauenden liegen könnten, kommen nicht zur Sprache.

Im Folgenden besprechen die beiden Autoren den Film. Dazu gliedern sie ihn in zwei Teile, deren Überschriften spiegelnd aufgebaut sind. „Der abwesende/anwesende Vater“ und „die anwesende/abwesende Mutter.“ Auffällig ist hierbei, dass die Autoren ihr Interpretationschema nicht aus dem Film heraus entwickelt, sondern an zentralen Stellen auf die Autobiographie von Tarkowskij „Die versiegelte Zeit“ heranziehen. Diese Vorgehensweise gibt der Interpretation eine hohe Glaubwürdigkeit, hat aber das Problem, dass sie sich auf außereilmisches Material stützt. Dieses wird um so deutlicher, wenn die beiden Autoren die „Ergebnisse ihrer Ausführungen“ zusammenfassen. So schreiben sie als zentrale Frage: „Ist es Tarkowskij bzw. Alexej gelungen, durch die Bearbeitung seiner Biographie zu erreichen, dass die Vergangenheit nicht mehr die Gegenwart verfolgt, so dass Zukunftsentwürfe nicht behindert werden?“ Diese Frage ist aber an sich zu befragen. Die Abkürzung „bzw.“ setzt den empirischen Autor und den unterstellten Autor an den gleichen Platz. Selbst wenn wir dieses Problem außer acht lassen, bleibt die Frage, welche Bildungspotentiale der Film für den Zuschauer bereithält. Gerade mit den drei Phasen der mimesis von Ricoeur hätten die Autoren die Möglichkeit gehabt, dieses Problem begrifflich zu fassen. Zwar beziehen sich die Autoren explizit auf Ricoeur, aber nur in den späten Ausarbeitungen, die im Umfeld von „Gedächtnis, Geschichte, Vergessen“ entstanden sind.

Beziehen wir diese Frage noch einmal auf die Figur des Blicks im Fight Club. Neben dem Begriff der Refiguration von Ricoeur scheint mir die lacansche Theorie des Blicks geeignet, um das Verhältnis von Zuschauer und Film zu fassen. Zwar lässt sich der Blick nicht empirisch im Film fassen, da das Objekt klein a, von dem der Blick ausgeht, eben kein phänomenales Objekt ist, aber in der Parkhausszene wird für diese Unmöglichkeit eine ästhetische Darstellungsform gefunden. So wie Tyler zweimal existiert, in der Spaltung in die Filmfigur Tyler und in den Namenlosen, so ist auch der vermeintlich nur Zuschauende doppelt anwesend: Als derjenige, der den Film passiv betrachtet, und als derjenige der in seinen begehrliehen Refigurationsversuchen im Filmentwurf anwesend ist, weil er in Auseinandersetzung mit dem filmischen Material selber den Film entwirft. Dass es sich hierbei um ein und diesel-

be Instanz handelt, kann man nur momenthaft sehen; im neutralen Blick der Überwachungskamera, die einen in den Blick nimmt und deren Blick man gleichzeitig sehen muss. David Fincher hat hierfür eine überzeugende ästhetische Form gefunden, für eine Bildungstheorie bleibt dieses noch ein Vorhalt.

## Die implizierte Bildungstheorie im *Fight Club*

Gehen wir noch einmal den Gang der Argumentation in diesem Kapitel durch und versuchen, die verschiedenen Stadien bildungstheoretisch zu wenden. Die Analyse des Films *Fight Club* habe ich mit der Erzähltheorie Ricœurs eröffnet, da die zeitliche Konstruktion im Film von entscheidender Bedeutung für dessen Rekapitulation ist. Dabei war auffällig, dass der Film keine exakte zeitliche Situierung zulässt, die aus der erzählten Zeit eine konsonante Erzählung formt. So werden die gleichen zeitlichen Abschnitte mehrfach gezeigt, unterscheiden sich aber voneinander. Aus einer bildungstheoretischen Perspektive kann ein Bildungsprozess in der Refiguration einer Geschichte bestehen, die die Fakten in einen anderen Kontext stellt und damit anders deutet. Die Störung im *Fight Club* scheint aber existenzieller zu sein, da nicht einmal die einzelnen Fakten in der Refiguration einheitlich sind. Man muss hier möglicherweise die Bedeutung der Refiguration unterscheiden, da ein Bildungsprozess eine gewisse Konsonanz voraussetzt. Um diese erzähltheoretische Perspektive weiter vertiefen zu können, haben wir uns dann erneut dem Spiegelstadium zugewendet. So erscheint es möglich, die Filmfigur Tyler Durden als das Ideal-Ich zu bezeichnen, mit dem sich der namenlose Erzähler identifiziert. Auch hier scheint es eine Transformation der Filmfigur Jack zu geben, die aber aufgrund der psychotischen Konstruktion nicht dauerhaft sein kann. Als einen Gegenentwurf haben wir dann die Szene mit K. Hessel, bei dem Tyler einen Blick inszeniert, die sich der spiegelbildlichen Logik entzieht. Diesen Blick haben wir mit dem Apolog der Gottesanbeterin verglichen, wie ihn Lacan am Anfang des Seminars über die Angst entworfen hat. Hieraus haben wir eine erste Skizze der Angst erhalten, die sich bereits mit dem Blick im Feld des Sichtbaren beschäftigt. Diese haben wir anhand zwei Angstfiguren weiter vertieft, die sich einerseits als Zusammenbrechen der libidinösen Stütze und andererseits als Angst im Erscheinen eines Objekts fassen lassen. Dabei sind beide Angstbegriffe in ihrer strukturellen Dimension zu verstehen. Das Zusammenbrechen der libidinösen Stütze des Begehrens kann nur indirekt aufgezeigt werden, da die psychotische Wahnkonstruktion nach der Weltendämmerung eben dieses Loch im Sein schließt. Die zweite Auffassung der Angst ließ sich über den Begriff des Unheimlichen angehen, der die Struktur der Angst bestimmt. Im Film konnten sich einige Indizien zeigen lassen, die auf diese Form der Angst hinweisen. So erscheint der Fleck als eine erste Ankündigung, die sich später zeigt.

Die Form der Angst kann dann unter der Perspektive betrachtet werden, dass die Angst sich im Feld des Sichtbaren als der Blick bezeichnen lässt. Anhand der letzten Szene im Film wurde dies besonders deutlich, da hier der unmögliche Blick, der an sich niemals das Feld des Sichtbaren oder die Bühne betreten kann, auf eine künstlerische Art und Weise zur Darstellung gebracht wird. In dieser Struktur zeigt sich aber auch die Struktur des gesamten Films.

## **Bildungen im Zusammenspiel von Imaginärem und Symbolischem an der Grenze des Realen**

An dieser Stelle der Arbeit würde sich, den Gepflogenheiten der akademischen Schreibweise folgend, ein Fazit befinden, in dem zentrale Argumente zusammengetragen werden und ein Ausblick auf kommende Arbeiten eröffnet wird. Bezieht man die Zeitstruktur der Nachträglichkeit auf den Verlauf dieser Arbeit, besitzt das jeweils letzte Kapitel die Möglichkeit, neue Lesespuren zu eröffnen und dadurch die refigurierte Geschichte umzustrukturieren. In den Filmen *Spider* und *Fight Club* wurde dieses Potenzial bereits vorgeführt. Beide Filme erzählen, je nach Zeitpunkt, von dem aus die Erzählung entworfen wird, verschiedene Geschichten. Die Psychose in ihrer filmischen Figuration konnte daher ein Potenzial sichtbar machen und zur Darstellung bringen, was jeden Bildungsprozess strukturiert, das aber in konventionellen Seh- und Erzählweisen nicht erkannt werden kann, vielleicht sogar verborgen werden muss, um die Erwartungen der Zuschauer nicht zu sehr zu enttäuschen. Versuchen wir diese Filmerkenntnis der potenziellen Umgestaltung der figurierten Geschichte im Modus der Nachträglichkeit ernstzunehmen.

Um das Bildungspotenzial, das durch die Möglichkeit der Refigurationen jeder Geschichte immer gegeben ist, in der Theoriebildung selbst zur Darstellung zu bringen, setze ich noch einmal neu an und lese die Filme vor dem jeweils Nichtthematisierten, um alternative Artikulationsfiguren der Filmbildungsprozesse, verstanden als Prozesse der Transformation grundlegender Figuren eines Welt- und Selbstverhältnisses herauszuarbeiten. Im einleitenden Teil dieser Arbeit wurde anhand der Gegenüberstellung von Humboldt und Nietzsche herausgearbeitet, dass bildungstheoretische Begründungsfiguren angesichts einer radikal-pluralen Gesellschaft in eine Aporie hineinlaufen, da sie ohne ein Gesetztes, das Gesetz, das Bildung als solche überhaupt erst qualifizierbar macht, nicht auskommen können, andererseits jede Setzung einer Ordnung, eben weil sie als nur mögliche Setzung in der Moderne erkannt wurde, kontingent geworden ist. Diese grundlegende Aporie bildungstheoretischer Begründungsfiguren soll nicht durch eine vereinheitlichende Theoriefigur aufgelöst werden, sondern in der vorliegenden Arbeit wird vielmehr herausgearbeitet, wie Bildungsprozesse ohne den Rückgriff auf einen transzendierenden Rahmen prozessiert werden. Letztlich ist aber auch der jeweilige Theorierahmen, vor dem die Filme diskutiert wurden, ein solcher Rahmen, ohne den man nicht mit dem Schreiben anfangen kann. Die Setzung ist eine erzwungene Wahl, die nicht nicht vollzogen werden kann.

Die im Kapitel I vorgeschlagene Lektüre des Films *Die Unzertrennlichen* hat die im Film implizierte Bildungsherausforderung, den Bildungsvorhalt, als den Entwurf aus der solipsistisch-dualen Zwillingsselfbespiegelung heraus gefasst, die sich im triadisch gespannten Bever-

ly-Begehren manifestiert und dabei auf ein Drittes bezogen ist. Dabei wurde die Wirkungsmächtigkeit des Imaginären, das den A(a)nderen nach dem Imago der Ähnlichkeit entwirft und dabei den Anderen oder das Andere in seiner radikalen Maschinen-Andersheit übersieht, in den Mittelpunkt gestellt. Bildung lässt sich vor der Lektüre der Unzertrennlichen als die Trennung der Spiegelidentifikation lesen, die von einem dual strukturierten Modus in einen triadischen übergeht. ‚Die Frau‘ agiert als Agens des Fremden, Anderen oder Dritten, die mit dem Verweis auf Geschlechtlichkeit ein anderes Element in die „Chronik der Mantle-Zwillinge“ bringt, was sich am Ende des Films als „zerstörerisches Element“ erwiesen haben wird. Während dieses Interpretationsschema unter Zuhilfenahme der Theoriefigur der Topik des Imaginären ausgearbeitet wurde, wurden alternative Lektürespuren lediglich angedeutet, ohne sie explizit durchführen zu können. Letztlich operiert auch die vorgeschlagene Lektüre nach dem Modus der Ähnlichkeit, da immer wieder ‚Spiegelfiguren‘ herangezogen werden. Bezieht man das Register des Symbolischen mit in die Lektüre ein, das als Jenseits des Imaginären letztlich immer schon in der vorgeschlagenen Lektüre anwesend war, kann man den Filmverlauf derart refigurieren, dass die Fixierung auf das Register des Imaginären zu einem Gleiten der Signifikanten führt, der Manticulator wird zum Mantle-Retractor später zum Morticulator, was die Zwillingbrüder an den Rand des Realen bringt, der im Akt der Aggression im Doppel(selbst)mord übersprungen wurde. Die Grenze des Realen wird nicht wie bei Spider zum Wahn hin aufgelöst, so dass das Verworfenen im Realen wiederkehrt, sondern die Grenzüberschreitung manifestiert sich in der Trennung der Unzertrennlichen, die letztlich die Rede von der Grenze hinfällig macht. Die Verlaufsform des Bildungsprozesses vom Imaginären über das Symbolische zum Realen ergibt sich bis zu einem gewissen Grad aus dem Aufbau der Arbeit, da das Symbolische und das Reale zur Zeit der Filmbesprechung noch nicht eingeführt worden war, inhaltlich und formal hintangestellt wurden. Vor dem nun erreichten Theoriestand kann man die Fokussierung des zentralen Registers verschieben, was letztlich zu einer veränderten Relektüre des Films im Modus der Nachträglichkeit führen würde, auch wenn die vorhergehenden Detailanalysen dadurch nicht überflüssig würden.

1.) Fragen wir uns daher, wie eine Lektüre des Films verfahren könnte, wenn der Film vor dem Hintergrund des symbolische Registers gelesen würde. Zwei Filmszenen würden in dieser fiktiven Lektüre eine besondere Bedeutung annehmen, da in ihnen die Insuffizienz des Symbolischen refigurierbar ist. Die angesprochene Verschiebung vom Manticulator zum Mantle-Retractor und später zum Morticulator und die permanente Veränderung des benannten Verwendungszwecks der medizinischen Instrumente zeigen, dass sowohl auf Ebene der Signifikanten als auch das Signifizierte permanent im Flusse sind. Auf eine Bildung von Steppunkten, die die Zuordnung von Signifikant und Signifikat eindeutig machen würden, diese feststellt, lässt sich aufgrund der Gleitbewegung im Film nicht schließen. Dies kann als erstes Indiz für eine Störung im Symbolischen gesehen werden. Aber auch der grundlegen-

de Signifikant der Hauptperson erscheint problematisch. So betont Claire, dass Beverly ein Frauenname sei. Die im Eigennamen bezeichnete Geschlechtlichkeit scheint in der symbolischen Ordnung verdreht. Von diesen beiden Indizien aus lässt sich fragen, ob nicht eine fundamentale Störung in der symbolischen Ordnung refiguriert werden kann, die zuallererst das Wuchern im Imaginären ermöglicht, die dann als Gewaltakt im Realen ausgeübt werden muss. „Es bezieht sich auf den Kurzschluss der affektiven Beziehung, der aus dem anderen ein Wesen reinen Begehrens macht, welches demnach, im Register des menschlichen Imaginären, nur ein Wesen reiner gegenseitiger Zerstörung sein kann. Es gibt da eine rein duale Beziehung, welche die radikalste Quelle des Registers selbst der Aggressivität ist.“ Demnach hätte sich die Verlaufsform von ISR zu SIR umgekehrt und wäre mit der Lektüre von Spider vergleichbar. Das Verhaftetsein im dualen Beverly-Elliot-Begehren wäre lediglich sekundär und aus der Insuffizienz des Symbolischen abgeleitet.

2.) Wie würde hingegen eine mögliche Lektüre verfahren, wenn das Reale und der Blick als zentrale Orientierungskategorien herangezogen würden? Das Reale ist bei den Unzertrennlichen im Filmkörper situierbar. Das Reale ist nur als Grenze darstellbar, der Körper hat auch imaginäre und symbolische Anteile. Körperteile sind im Symbolischen benennbar und das ganzheitliche Gestalten des Körpers wird im Imaginären gebildet. Trotzdem verweist der Körper auf etwas, was nicht im Symbolischen oder Imaginären aufgeht, obwohl es sich nur in diesen Registern als Darstellung des original Undarstellbaren zeigen kann, und zwar, indem es sich entzieht. Der Körper der Frau ist nach der Aussage von Beverly „irgendwie falsch“, „missgebildet“. An den Anfang der Filmerzählung ist die Szene gesetzt, die Urszene, in der Beverly die Trifurkation von Claire entdeckt. Diese Löcher, im Realen inszeniert, drei Uterusausgänge, scheinen ihn zu faszinieren, so dass sie als Leerstellen refiguriert werden können, in denen sich sein Begehren einnistet. Von dieser begreifbar und benennbaren Leerstelle im Realen aus entspinnt sich die polysemiotische Filmwelt, wird die Erzählung vorangetrieben, die am Schluss im real vollzogenen Mord endet. Hier wird das a der Geschichte indiziert, das aber auf der Bühne der Signifikanten nur als Element-Zuviel auftreten kann. Die Verlaufsform einer solchen konkurrierenden Lektüre wird mit RSI bezeichnenbar. Noch eine Szene stünde in der um das Reale gruppierten Lektüre im Mittelpunkt, in der erneut der Körper im Mittelpunkt steht. In der einzigen Szene, die die typisch cronenbergschen Körperentwürfe zeigt, sind Beverly und Elliot am Bauch zusammengewachsen. Dieses Filmbild ist so refigurierbar, dass in der realen Körperumgestaltung etwas inszenierbar wird, was die unbewusste, aber wirkungsmächtige Beziehung der beiden strukturiert. Am realen Körper kann etwas inszeniert werden, was als Reales nicht täuscht. Erst nachträglich wird dem Filmzuschauer durch die Montage nahegelegt, dass es sich bei dem Filmbild um einen Traum handelt. Nachträglich lässt sich refigurieren, dass die Inszenierung des Realen die Grenzen der Bühne nicht verlassen hat und somit in das imaginäre und symbolische Register zurückgeholt werden

kann. Diese Grenze, die in den Filmen Spider und Fight Club überschritten wird, wird von den Unzertrennlichen aufrechterhalten, so dass der Film als solcher nicht psychotisch figuriert.

In der oben entwickelten Filmbesprechung von Spider wurden das Symbolische und die Verwerfung des grundlegenden Signifikanten in den Mittelpunkt der Lektüre gerückt. Während nach der Lektüre der Unzertrennlichen die imaginären Identifikationen die symbolische Deprivation hervorrufen, wird in der Spider-Lektüre die Verwerfung des Signifikanten – als den Grund legend – gesetzt, der die Fehlleitung der Imagination hervorruft. Formelhaft könnte man die Verlaufsform des gescheiterten Bildungsprozesses in Die Unzertrennlichen als ISR bezeichnen, in Spider hingegen als SIR anschreiben. Die komplementäre Schwerpunktsetzung erklärt sich einerseits aus dem Verlauf der Arbeit, die sich an der Theorieentwicklung von Lacan orientiert, andererseits aber auch aus den Filmen selbst.

In wenigen Strichen versuche ich zu skizzieren, wie eine mögliche Lektüre aussehen könnte, die das Reale ins Zentrum der Spider-Refiguration stellt. Als Urszene dieser Lektüre würde nicht die Filmszene herangezogen, in der der Signifikant „Yvonne Wilkonson“ eingeführt, gezeigt und bezeugt wird, sondern das Filmbild, in dem der kleine Spider die entblößten Brüste der Hure sieht. In dieser Szene wird durch den Austausch der Schauspielerin, die als „Flashing Eve“ bei IMDB aufgeführt wird, ein Hinweis auf das Reale gegeben, das als verstörendes und unheimliches Element nicht im Symbolischen und Imaginären aufgeht. Die im Symbolischen refigurierbare Inkonsistenz des Realen, in der Personen unter der Hand ausgetauscht werden können, bewirkt demnach ein Flirren im Realen, die sich auf das Symbolische und Imaginäre auswirkt. So kann das Reale in seinen Zuckungen als ursprüngliche Kategorie angenommen werden, da sie Spider und mit ihm den Zuschauer zu immer neuen Refigurationen nötigt.

Bei der Lektüre des Films Fight Club wurde versucht, keinem der drei Register den Vorzug zu geben. Stellt man die Dimension des Symbolischen in den Vordergrund, ist vor allem die Namensgebung entscheidend, da der grundlegende Signifikant des Eigennamens nicht gebildet wird. Die Instanz des Symbolischen und deren Agens, wie Boss, Vater, Gott und Zivilisation, werden direkt angegriffen. Dieses Projekt hinter dem Projekt verdichtet sich in den Redefiguren „Hitting bottom“ und „Letting Go“. Stellt man die Dimension des Imaginären in den Mittelpunkt, wird vor allem die Identifikation des namenlosen Tyler mit dem Tyler-Bild wirkungsmächtig, da dieser als Ideal-Ich aufgefasst werden kann und die Identifikation mit diesem Ideal die Verwandlung des Protagonisten vom Ikea-Boy zum Kämpfer bewirkt. Der Angriff auf die Instanz des großen Anderen verläuft über die Leiber und ist damit am Rand des Realen angesiedelt. Was aber in der psychotischen Filmwelt sichtbar wird, ist die Struk-

tur des Subjekts oder genauer die phantasmatische Beziehung des Objekts zum sich phantasmatisch erzeugenden Subjekt. Im Film wird die Struktur des Blicks sichtbar, der zwar konstitutiv für das Subjekt ist, aber elidiert werden muss und nur in der psychotischen Erkrankung sichtbar werden kann.

Versuchen wir diese Überlegungen noch einmal bildungstheoretisch zu wenden und uns die Frage zu stellen, was deren Potenziale für die Analyse von Transformationsprozessen sein könnten. Die Möglichkeit der Relektüre jedweder Geschichte erweist sich als Bildungspotenzial, da Figuren eines Welt- und Selbstverhältnisses nachträglich neu und anders gelesen werden können. Psychotische Filmerzählungen inszenieren eben dies. Die Möglichkeit nachträglicher Refigurationen stellt aber nicht nur ein Bildungspotenzial dar, sondern kann gleichzeitig zum Bildungsproblem werden, wenn die notwendigen Steppunkte nicht gebildet werden können, die es dem Subjekt ermöglichen, sich in einer gewissen Konstanz mit dem Symbolischen zu vernähen. Auch wenn es in den Filmen der Psychose selbst nicht zu Bildungsprozessen gekommen wäre, so lässt sich doch durch die psychotischen Filme dessen impliziertes Wissen produktiv wenden: Die nachträglichen Refigurationsangebote können im Zusammenspiel drei Register immer neuer Welt- und Selbstentwürfe produzieren. Aufgrund dieses Potenzials kann die Aporie neuzeitlicher Bildung, die ohne ein metaphorisches Halteseil, die einen transzendentalen Rahmen sichert, produktiv gewendet werden, da im Modus der Nachträglichkeit dieser Rahmen immer auch anders refigurierbar ist: Psychotische Bildungsfilme bringen dieses Potenzial zur Darstellung, auch wenn die Bildung des Protagonisten daran scheitern mag.

# Verzeichnisse

## Literatur

- Augustinus, Aurelius: Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus. Leipzig: Reclam, 1888.
- Baas, Bernhard: Die phänomenologische Ausarbeitung des Objekts a. Lacan mit Kant und Merleau-Ponty. In: RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud. Lacan. A.a.O. Nr. 33/34 1996
- Benner, Dietrich: Wilhelm von Humboldts Bildungstheorie. Eine problemgeschichtliche Studie zum Begründungszusammenhang neuzeitlicher Bildungsreformen. Weinheim und München: Juventa Verlag 2003
- Bleuler, Eugen: Lehrbuch der Psychiatrie. Fünfzehnte Auflage, neubearbeitet von Manfred Bleuler. Springer-Verlag. Berlin, Heidelberg, New York. 1983
- Bohm, Ewald: Lehrbuch der Rorschach-Psychodiagnostik: für Psychologen, Ärzte und Pädagogen. Bern, Stuttgart, Toronto: Verlag Hans Huber. 1985
- Boehme, Tim Caspar: Ethik und Genießen. Kant und Lacan. Wien: Turia+Kant, 2005
- Bowie, Malcolm: Lacan. Göttingen: Steidl Verlag 1997
- Božovič, Miran: Der Mann hinter seiner eigenen Netzhaut. In: Žižek, Slavoj et al. (Hg.) Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 163
- Cremonini, Andreas: Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre. München: Wilhelm Fink Verlag 2006
- Cremonini, Andreas: Die Nacht der Welt. Ein Versuch über den Blick bei Hegel, Sartre und Lacan. In: Gondek, Hans-Dieter; Hofmann, Roger; Lohmann, Hans-Martin (Hg.) Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk. Stuttgart: Klett-Cotta 2001, S. 164-188
- Copjec, Joan: Lies mein Begehren. Lacan gegen die Historisten. München: P. Kirchheim Verlag 2004
- Evans, Dylan: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Wien: Turia+Kant, 2002
- Fink, Bruce: The Lacanian Subject. Between Language und Jouissance. New Jersey: Princeton University Press 1995
- Fink, Bruce: Reading "The Instance of the Letter in the Unconscious". In ders. Lacan to the Letter. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2004
- Fink, Bruce: Reading "The Subversion of the Subject". In ders. Lacan to the Letter. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2004
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: GW 12. S. 227–268
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. In: GW 2-3.
- Freud, Sigmund: Die Verneinung. In: GW 14. S. 9-16
- Freud, Sigmund: Der Realitätsverlust bei Neurosen und Psychosen. In: GW 13. S. 361-368
- Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: GW 5
- Freud, Sigmund: Ein Kind wird geschlagen. In: GW 12. S. 195-226
- Freud, Sigmund: Entwurf einer Psychologie. In: Richards, Angela (Hg.): Gesammelte Werke. Nach-

tragsband. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1999

Freud, Sigmund: Fetischismus. In: GW 12. S. 309-318

Freud, Sigmund: Gesammelte Werke in 17 Bänden. (Hg.) Freud, Anna u.a. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999. (Einzelne Schriften werden nach dem Erscheinungsjahr mit Sigle GW und römischer Bandnummer zitiert.)

Freud, Sigmund: Hemmung, Symptom und Angst. In: GW 14. S. 111-206

Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: GW 13. S. 1-70

Freud, Sigmund: Neurose und Psychose. In: GW 13. S. 385-392

Freud, Sigmund: Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität. GW 3, S. 199-200

Freud, Sigmund: Triebe und Treibschicksale. In: GW 10. S. 209-232

Freud, Sigmund: Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse. In: GW 11.

Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzißmus. In: GW 10. S. 137-170

Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2001

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. Frankfurt/M: Suhrkamp 1. Aufl 1986

Hermann Nunberg, Ernst Federn (Hrsg.): Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung, Band I-IV. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2008

Humboldt, Wilhelm von: Ideen zu einem Versuch, die Gänze der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen. In: Werke in fünf Bänden Bd. 1. Schriften zur Anthropologie und Geschichte. Hg.: Flitner, Andreas; Giel, Klaus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002

Husserl, Edmund: Cartesianische Meditationen. Ströker, Elisabeth (Hg.): Hamburg: Meiner 1994

Hülk, Walburga: Jacques Lacans surrealistische Liasion/Läsion. In Maurer Queipo, Isabel; Rissler-Pipka, Roloff, Volker (Hg.): Die grausamen Spiele des ›Minotaure‹. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift. Bielefeld: transcript 2005

Gasser, Reinhard: Nietzsche und Freud. Berlin/New York: de Gruyter, 1997

Gödde, Günter: Traditionslinie des Unbewußten. Schopenhauer – Nietzsche – Freud. Tübingen. Ed. Diskord, 1999

Genette, Gerard: Die Erzählung. München: Fink 1994

Gottlob, Susanne: Stimme und Blick. Zwischen Aufschub des Todes und Zeichen der Hingabe: Hölderlin – Carpaccio – Heiner Müller – Frau Angelico. Wien: Turia+Kant 2002

Gondek, Hans-Dieter: Der Blick zwischen Sartre und Lacan. In: RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud. Lacan. Nr. 37/38 1997

Gondek, Hans-Dieter: Die Angst, als das, was nicht täuscht; in: Taureck, Bernhard H.F. (Hg.): Psychoanalyse und Philosophie. Lacan in der Diskussion; Frankfurt/Main: Fischer 1992

Gondek, Hans-Dieter: Angst Einbildungskraft Sprache. Ein verbindender Aufriß zwischen Freud – Kant – Lacan. München: Boer Verlag, PDF-Ausgabe 2002

Gürtler, Sabine: Die Ethik, das Verbrechen und die Alterität. Der Mordfall der Geschwister Papin – einige psychoanalytische Bemerkungen dazu von Jacques Lacan und Jean Genets dramatischer Bearbeitung in ‚Les bonnes‘. In: Kassel: Frag.mente 39/40

Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2001

Heftrich, Eckhard. Nietzsches Philosophie. Identität von Welt und Nichts. Frankfurt am Main: Kloster-

mann 1962

Jörrissen, Benjamin; Marotzki, Winfried: Medienbildung - Ein Einführung. Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt. 2009

Kadi, Ulrike: Bilderwahn. Arbeit am Imaginären. Wien: Turia+Kant 1999

Klass, Tobias; Kokemohr, Rainer: „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“ – Bildungstheoretische Reflexionen im Anschluß an Nietzsches Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. In: Niemeyer; Drerup; Oelkers; v. Porell. (Hg.) Nietzsche in der Pädagogik. Beiträge zur Rezeption und Interpretation. Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1998

Klass, Tobias: Das Versprechen. Grundzüge einer Rhetorik des Sozialen nach Searle, Hume und Nietzsche. München. Wilhelm Fink Verlag 2002

Kokemohr, Rainer: Bildung in interkultureller Kooperation. In: Abeltdt, Sönke; Bauer, Walter (Hg.): „...was es bedeutet, verletzbarer Mensch zu sein“ Mainz: Grünewald-Verlag 2000, S. 421-436

Kokemohr, Rainer: Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozessstheorie. In (Hg.) Koller, Hans-Christoph; Marotzki, Winfried; Sanders, Olaf: Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Bielefeld, transcript. 2007

Kokemohr, Rainer: Zukunft als Bildungsproblem. Die Bildungsreflexionen des jungen Nietzsche. Ratingen: A. Henn Verlag 1973

Koller, Hans-Christoph: Bildung und Widerstreit. München. Fink Verlag 1999

Lacan, Jacques: Motive des paranoischen Verbrechens: das Verbrechen der Schwester Papin. In

Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch I. Freuds technische Schriften. Weinheim, Berlin: Quadriga. 1990

Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Weinheim / Berlin: Quadriga. 1991

Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch III. Die Psychosen. Weinheim, Berlin: Quadriga 1997

Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch IV. Die Objektwahl. Wien: Turia+Kant 2006

Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch VII. Die Ethik der Psychoanalyse. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag 1996

Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch X. Die Angst. Wien: Turia+Kant 2010

Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag 1996

Lacan, Jacques: Die logische Zeit und die Assertion der antizipierten Gewissheit. Ein neues Sophisma. In Haas, Norbert; Metzger, Hans-Joachim (Hg.) Schriften III, Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag 1986, S. 101 – 122

Lacan, Jacques: Die Familie In: Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim (Hg.) Schriften III, Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag 2. Aufl. 1986

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim (Hg.) Schriften I, Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag 1986

Lacan, Jacques: Das Drängen des Buchstabens und die Vernunft nach Freud. In: Schriften II

Lacan, Jacques: Die Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens nach Freud. In: Schriften II

Lerude, Martine: Die Frage des Masochismus in Lacans Seminar *Die Angst*. In Michels, André; Müller,

Peter; Rath, Claus-Dieter (Hg.) Jahrbuch der klinischen Psychoanalyse Bd. 3 *Angst*, Tübingen: edition diskord 2001

Laplanche, J.; Pontalis, J. B.: Das Wörterbuch der Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973

Lüder, Jenny: Ambivalente Selbstpraktiken. Eine Foucault'sche Perspektive auf Bildungsprozesse in Weblogs. Bielefeld: transcript 2006

Mentzos, Stavros; Münch, Alois (Hg.): Psychose im Film. Forum der psychoanalytischen Psychotherapie. Band 14. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006

Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1966, Photomechanischer Nachdruck. 1974

Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1966, Photomechanischer Nachdruck. 1974

Nasio, Juan-David: 7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse. Wien: Turia+Kant 1999

Niemeyer, Drerup, Oelkers, v. Pogrell. (Hg.) Nietzsche in der Pädagogik. Weinheim: Beltz. 1998

Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe (KSA) in 15 Bänden. (Hg.) v. Colli, Giorgio; Montinari, Mazzini: München. dtv/de Gruyter 1999

Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (Hg.) Kritische Studienausgabe. Bd. 2, München: dtv/de Gruyter 1999

Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (Hg.) Kritische Studienausgabe. Bd. 4, München: dtv/de Gruyter 1999

Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. In: Colli, Giorgio / Montinari, Mazzino (Hg.) Kritische Studienausgabe. Bd. 5, München: dtv/de Gruyter 1999

Nietzsche, Friedrich: Ecce Homo. In: Colli, Giorgio / Montinari, Mazzino (Hg.) Kritische Studienausgabe. Bd. III, München: dtv/de Gruyter 1999

Orth, Dominik: Lost in Lynchworld. Unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs Lost Highway und Mulholland Drive. Stuttgart: Idicdm Verlag 2005

Porath, Erik: Gedächtnis des Unerinnerbaren. Philosophische und medienstheoretische Untersuchungen zur Freudschen Psychoanalyse. Bielefeld. Transcript Verlag. 2005

Polti, A: Eine Philosophie der Narrativität. Zur Funktion der Synthesis des Heterogenen bei Paul Ricœur. Library of Ruhr-Universität Bochum, GERMANY <http://oai.ub.rub.de>,

Recalcati, Massimo: Lacan und der Stein des Anstoßes. Wien: Turia+Kant 2000

Riepe, Manfred: Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Wien: Turia+Kant. 2002

Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Bd. I bis III. München: Wilhelm Fink Verlag, 1988

Ricœur, Paul: Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen. Göttingen: Wallenstein Verlag, 1998

Ricœur, Paul: Gedächtnis Geschichte Vergessen. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004

Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel, Schabe & Co. 1971

Rose, Jacqueline: Sexualität im Feld der Anschauung. Wien: Turia+Kant. 1997

Rudinesco, Elisabeth. Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999

- Sartre, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 7. Aufl. 1993
- Schnelle, Frank: Bewahrer und Zerströrer – David Fincher und sein Kino der Tricks, Täuschungen und Doppestrategien. In (Hg.) Schnelle, Frank: David Fincher. Berlin. Bertz Verlag, 2002
- Schindler, Regula: »Botschafter der Versagung«: Lacan als Leser Claudels. In: Jankowiak, Tanja; Pazzini, Karl-Josef; Rath, Claus-Dieter (Hg.) Von Freud und Lacan aus: Literatur, Medien, Übersetzen. Bielefeld: transcript Verlag 2006
- Schmidtgen, Henning: Einbildung und Ausführung. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Band 6. Selbstfremdheit, 1997, S. 25 – 41
- Schmidtgen, Henning: Das Unbewusste der Maschine. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008
- Sokal, Alan; Bricmont, Jean: Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen. München: C.H. Beck. 1999
- Schuller, Marianne: Moderne Verluste. Stroemfeld: Frankfurt am Main, Basel.
- Taillandier, Jérôme: Jacques Lacans Seminar über die Angst. Ein Überblick. In: RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud. Lacan. Nr. 42 1998, S. 9 – 32
- Theunissen, Michael: Sein und Schein: Die kritische Funktion der Hegelschen Logik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Waldenfels, Bernhard: Antwortregister. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994
- Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Waldenfels, Bernhard: Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Waldenfels, Bernhard: Der Stachel des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998
- Waldenfels, Bernhard: Studien zur Phänomenologie des Fremden. Band 1-4. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999
- Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006
- Waldenfels, Bernhard: Ordnung im Zwielficht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987
- Waldenfels, Bernhard: Verfremdungen der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge. Göttingen: Wallstein Verlag 2000
- Waltz, Martin: Ethik der Welt – Ethik des Realen. In: Gondek, Hans-Dieter; Hofmann, Roger; Lohmann, Hans-Martin (Hg.) Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk. Stuttgart: Klett-Cotta 2001, S. 97-129
- Werner Hamacher (Hg.): Nietzsche aus Frankreich. Essays von Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault, Pierre Klossowski, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy und Bernard Pautrat. Philo Verlagsgesellschaft, Berlin 2003
- Wegener, Mai: Neuronen und Neurosen. Der psychische Apparat bei Freud und Lacan. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004
- Widmer, Peter: Angst. Erläuterungen zu Lacans Seminar X. Bielefeld: transcript Verlag 2004
- Widmer, Peter: Subversion des Begehrens. Wien: Turia+Kant 1997

## Abbildungsverzeichnis

Diagramm: RSI - Das Imaginäre.....	58
Diagramm: Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch 1. A.a.O.: S. 103.....	118
Diagramm: Experiment mit dem Blumenstrauß .....	122
Diagramm: de Saussure, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. A.a.O.: S. 113.....	149
Diagramm: Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts ... A.a.O.: S. 179 .....	160
Diagramm: Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts ... A.a.O.: S. 183 .....	163
Matrix: Rolle – Signifikant – RSI : .....	176
Bildmontage: Imaginärer Unterschied bei realer Gleichheit. (Die Unzertrennlichen, 1988)	182
Matrix: Rolle – Signifikant – RSI .....	183
Bildmontage. Imaginäre Vertauschung im phantasmatischen Rahmen. (Die Unzertrennlichen, 1988).....	187
Matrix: Rolle – Signifikant – RSI .....	192
Matrix: Rolle – Signifikant – RSI .....	198
Diagramm: RSI – Das Reale .....	205
Diagramm: Zusammenstellung, optisches Schema und Schema der Angst .....	239
Diagramm: Zusammenstellung, Schemata der Angst.....	240
Diagramm: Schema der Angst.....	241
Abbildung: Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI. A.a.O.: S. 97.....	265
Bildmontage: Sehen und Blick.....	271
Abbildung: Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI. A.a.O.: S. 112.....	272

## Filme

Death Ringers (Die Unzertrennlichen). Kanada. 1988 Regie: David Cronenberg. Drehbuch: David Cronenberg, Norman Snider. (Nach dem Roman Twins von Bari Wood und Jack Geasland.

Spider. Kanada. 2007 Regie: David Cronenberg. Drehbuch: Patrick McGrath. (Nach dem Roman Spider von Patrick McGrath)

Fight Club. USA 1999. Regie: David Fincher. Drehbuch: Jim Uhls. (Nach dem Roman Fight Club von Chuck Palahniuk)

## Attribution-ShareAlike 3.0 Unported



### License

THE WORK (AS DEFINED BELOW) IS PROVIDED UNDER THE TERMS OF THIS CREATIVE COMMONS PUBLIC LICENSE ("CCPL" OR "LICENSE"). THE WORK IS PROTECTED BY COPYRIGHT AND/OR OTHER APPLICABLE LAW. ANY USE OF THE WORK OTHER THAN AS AUTHORIZED UNDER THIS LICENSE OR COPYRIGHT LAW IS PROHIBITED.

BY EXERCISING ANY RIGHTS TO THE WORK PROVIDED HERE, YOU ACCEPT AND AGREE TO BE BOUND BY THE TERMS OF THIS LICENSE. TO THE EXTENT THIS LICENSE MAY BE CONSIDERED TO BE A CONTRACT, THE LICENSOR GRANTS YOU THE RIGHTS CONTAINED HERE IN CONSIDERATION OF YOUR ACCEPTANCE OF SUCH TERMS AND CONDITIONS.

### 1. Definitions

"Adaptation" means a work based upon the Work, or upon the Work and other pre-existing works, such as a translation, adaptation, derivative work, arrangement of music or other alterations of a literary or artistic work, or phonogram or performance and includes cinematographic adaptations or any other form in which the Work may be recast, transformed, or adapted including in any form recognizably derived from the original, except that a work that constitutes a Collection will not be considered an Adaptation for the purpose of this License. For the avoidance of doubt, where the Work is a musical work, performance or phonogram, the synchronization of the Work in timed-relation with a moving image ("synching") will be considered an Adaptation for the purpose of this License.

"Collection" means a collection of literary or artistic works, such as encyclopedias and anthologies, or performances, phonograms or broadcasts, or other works or subject matter other than works listed in Section 1(f) below, which, by reason of the selection and arrangement of their contents, constitute intellectual creations, in which the Work is included in its entirety in unmodified form along with one or more other contributions, each constituting separate and independent works in themselves, which together are assembled into a collective

whole. A work that constitutes a Collection will not be considered an Adaptation (as defined below) for the purposes of this License.

"Creative Commons Compatible License" means a license that is listed at <http://creativecommons.org/compatiblelicenses> that has been approved by Creative Commons as being essentially equivalent to this License, including, at a minimum, because that license: (i) contains terms that have the same purpose, meaning and effect as the License Elements of this License; and, (ii) explicitly permits the relicensing of adaptations of works made available under that license under this License or a Creative Commons jurisdiction license with the same License Elements as this License.

"Distribute" means to make available to the public the original and copies of the Work or Adaptation, as appropriate, through sale or other transfer of ownership.

"License Elements" means the following high-level license attributes as selected by Licensor and indicated in the title of this License: Attribution, ShareAlike.

"Licensor" means the individual, individuals, entity or entities that offer(s) the Work under the terms of this License.

"Original Author" means, in the case of a literary or artistic work, the individual, individuals, entity or entities who created the Work or if no individual or entity can be identified, the publisher; and in addition (i) in the case of a performance the actors, singers, musicians, dancers, and other persons who act, sing, deliver, declaim, play in, interpret or otherwise perform literary or artistic works or expressions of folklore; (ii) in the case of a phonogram the producer being the person or legal entity who first fixes the sounds of a performance or other sounds; and, (iii) in the case of broadcasts, the organization that transmits the broadcast.

"Work" means the literary and/or artistic work offered under the terms of this License including without limitation any production in the literary, scientific and artistic domain, whatever may be the mode or form of its expression including digital form, such as a book, pamphlet and other writing; a lecture, address, sermon or other work of the same nature; a dramatic or dramatico-musical work; a choreographic work or entertainment in dumb show; a musical composition with or without words; a cinematographic work to which are assimilated works expressed by a process analogous to cinematography; a work of drawing, painting, architecture, sculpture, engraving or lithography; a photographic work to which are assimilated works expressed by a process analogous to photography; a work of applied art; an illustration, map, plan, sketch or three-dimensional work relative to geography, topography, architecture or science; a performance; a broadcast; a phonogram; a compilation of data to the extent it is protected as a copyrightable work; or a work performed by a variety or circus performer to the extent it is not otherwise considered a literary or artistic work.

"You" means an individual or entity exercising rights under this License who has not previously violated the terms of this License with respect to the Work, or who has received ex-

press permission from the Licensor to exercise rights under this License despite a previous violation.

"Publicly Perform" means to perform public recitations of the Work and to communicate to the public those public recitations, by any means or process, including by wire or wireless means or public digital performances; to make available to the public Works in such a way that members of the public may access these Works from a place and at a place individually chosen by them; to perform the Work to the public by any means or process and the communication to the public of the performances of the Work, including by public digital performance; to broadcast and rebroadcast the Work by any means including signs, sounds or images.

"Reproduce" means to make copies of the Work by any means including without limitation by sound or visual recordings and the right of fixation and reproducing fixations of the Work, including storage of a protected performance or phonogram in digital form or other electronic medium.

2. Fair Dealing Rights. Nothing in this License is intended to reduce, limit, or restrict any uses free from copyright or rights arising from limitations or exceptions that are provided for in connection with the copyright protection under copyright law or other applicable laws.

3. License Grant. Subject to the terms and conditions of this License, Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-exclusive, perpetual (for the duration of the applicable copyright) license to exercise the rights in the Work as stated below:

- to Reproduce the Work, to incorporate the Work into one or more Collections, and to Reproduce the Work as incorporated in the Collections;

- to create and Reproduce Adaptations provided that any such Adaptation, including any translation in any medium, takes reasonable steps to clearly label, demarcate or otherwise identify that changes were made to the original Work. For example, a translation could be marked "The original work was translated from English to Spanish," or a modification could indicate "The original work has been modified.";

- to Distribute and Publicly Perform the Work including as incorporated in Collections; and,
- to Distribute and Publicly Perform Adaptations.

For the avoidance of doubt:

Non-waivable Compulsory License Schemes. In those jurisdictions in which the right to collect royalties through any statutory or compulsory licensing scheme cannot be waived, the

Licensors reserves the exclusive right to collect such royalties for any exercise by You of the rights granted under this License;

Waivable Compulsory License Schemes. In those jurisdictions in which the right to collect royalties through any statutory or compulsory licensing scheme can be waived, the Licensor waives the exclusive right to collect such royalties for any exercise by You of the rights granted under this License; and,

Voluntary License Schemes. The Licensor waives the right to collect royalties, whether individually or, in the event that the Licensor is a member of a collecting society that administers voluntary licensing schemes, via that society, from any exercise by You of the rights granted under this License.

The above rights may be exercised in all media and formats whether now known or hereafter devised. The above rights include the right to make such modifications as are technically necessary to exercise the rights in other media and formats. Subject to Section 8(f), all rights not expressly granted by Licensor are hereby reserved.

4. Restrictions. The license granted in Section 3 above is expressly made subject to and limited by the following restrictions:

You may Distribute or Publicly Perform the Work only under the terms of this License. You must include a copy of, or the Uniform Resource Identifier (URI) for, this License with every copy of the Work You Distribute or Publicly Perform. You may not offer or impose any terms on the Work that restrict the terms of this License or the ability of the recipient of the Work to exercise the rights granted to that recipient under the terms of the License. You may not sublicense the Work. You must keep intact all notices that refer to this License and to the disclaimer of warranties with every copy of the Work You Distribute or Publicly Perform. When You Distribute or Publicly Perform the Work, You may not impose any effective technological measures on the Work that restrict the ability of a recipient of the Work from You to exercise the rights granted to that recipient under the terms of the License. This Section 4(a) applies to the Work as incorporated in a Collection, but this does not require the Collection apart from the Work itself to be made subject to the terms of this License. If You create a Collection, upon notice from any Licensor You must, to the extent practicable, remove from the Collection any credit as required by Section 4(c), as requested. If You create an Adaptation, upon notice from any Licensor You must, to the extent practicable, remove from the Adaptation any credit as required by Section 4(c), as requested.

You may Distribute or Publicly Perform an Adaptation only under the terms of: (i) this License; (ii) a later version of this License with the same License Elements as this License; (iii)

a Creative Commons jurisdiction license (either this or a later license version) that contains the same License Elements as this License (e.g., Attribution-ShareAlike 3.0 US)); (iv) a Creative Commons Compatible License. If you license the Adaptation under one of the licenses mentioned in (iv), you must comply with the terms of that license. If you license the Adaptation under the terms of any of the licenses mentioned in (i), (ii) or (iii) (the "Applicable License"), you must comply with the terms of the Applicable License generally and the following provisions: (I) You must include a copy of, or the URI for, the Applicable License with every copy of each Adaptation You Distribute or Publicly Perform; (II) You may not offer or impose any terms on the Adaptation that restrict the terms of the Applicable License or the ability of the recipient of the Adaptation to exercise the rights granted to that recipient under the terms of the Applicable License; (III) You must keep intact all notices that refer to the Applicable License and to the disclaimer of warranties with every copy of the Work as included in the Adaptation You Distribute or Publicly Perform; (IV) when You Distribute or Publicly Perform the Adaptation, You may not impose any effective technological measures on the Adaptation that restrict the ability of a recipient of the Adaptation from You to exercise the rights granted to that recipient under the terms of the Applicable License. This Section 4(b) applies to the Adaptation as incorporated in a Collection, but this does not require the Collection apart from the Adaptation itself to be made subject to the terms of the Applicable License.

If You Distribute, or Publicly Perform the Work or any Adaptations or Collections, You must, unless a request has been made pursuant to Section 4(a), keep intact all copyright notices for the Work and provide, reasonable to the medium or means You are utilizing: (i) the name of the Original Author (or pseudonym, if applicable) if supplied, and/or if the Original Author and/or Licensor designate another party or parties (e.g., a sponsor institute, publishing entity, journal) for attribution ("Attribution Parties") in Licensor's copyright notice, terms of service or by other reasonable means, the name of such party or parties; (ii) the title of the Work if supplied; (iii) to the extent reasonably practicable, the URI, if any, that Licensor specifies to be associated with the Work, unless such URI does not refer to the copyright notice or licensing information for the Work; and (iv) , consistent with Section 3(b), in the case of an Adaptation, a credit identifying the use of the Work in the Adaptation (e.g., "French translation of the Work by Original Author," or "Screenplay based on original Work by Original Author"). The credit required by this Section 4(c) may be implemented in any reasonable manner; provided, however, that in the case of a Adaptation or Collection, at a minimum such credit will appear, if a credit for all contributing authors of the Adaptation or Collection appears, then as part of these credits and in a manner at least as prominent as the credits for the other contributing authors. For the avoidance of doubt, You may only use the credit required by this Section for the purpose of attribution in the manner set out above and, by ex-

exercising Your rights under this License, You may not implicitly or explicitly assert or imply any connection with, sponsorship or endorsement by the Original Author, Licensor and/or Attribution Parties, as appropriate, of You or Your use of the Work, without the separate, express prior written permission of the Original Author, Licensor and/or Attribution Parties.

Except as otherwise agreed in writing by the Licensor or as may be otherwise permitted by applicable law, if You Reproduce, Distribute or Publicly Perform the Work either by itself or as part of any Adaptations or Collections, You must not distort, mutilate, modify or take other derogatory action in relation to the Work which would be prejudicial to the Original Author's honor or reputation. Licensor agrees that in those jurisdictions (e.g. Japan), in which any exercise of the right granted in Section 3(b) of this License (the right to make Adaptations) would be deemed to be a distortion, mutilation, modification or other derogatory action prejudicial to the Original Author's honor and reputation, the Licensor will waive or not assert, as appropriate, this Section, to the fullest extent permitted by the applicable national law, to enable You to reasonably exercise Your right under Section 3(b) of this License (right to make Adaptations) but not otherwise.

#### 5. Representations, Warranties and Disclaimer

UNLESS OTHERWISE MUTUALLY AGREED TO BY THE PARTIES IN WRITING, LICENSOR OFFERS THE WORK AS-IS AND MAKES NO REPRESENTATIONS OR WARRANTIES OF ANY KIND CONCERNING THE WORK, EXPRESS, IMPLIED, STATUTORY OR OTHERWISE, INCLUDING, WITHOUT LIMITATION, WARRANTIES OF TITLE, MERCHANTABILITY, FITNESS FOR A PARTICULAR PURPOSE, NONINFRINGEMENT, OR THE ABSENCE OF LATENT OR OTHER DEFECTS, ACCURACY, OR THE PRESENCE OF ABSENCE OF ERRORS, WHETHER OR NOT DISCOVERABLE. SOME JURISDICTIONS DO NOT ALLOW THE EXCLUSION OF IMPLIED WARRANTIES, SO SUCH EXCLUSION MAY NOT APPLY TO YOU.

6. Limitation on Liability. EXCEPT TO THE EXTENT REQUIRED BY APPLICABLE LAW, IN NO EVENT WILL LICENSOR BE LIABLE TO YOU ON ANY LEGAL THEORY FOR ANY SPECIAL, INCIDENTAL, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR EXEMPLARY DAMAGES ARISING OUT OF THIS LICENSE OR THE USE OF THE WORK, EVEN IF LICENSOR HAS BEEN ADVISED OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGES.

#### 7. Termination

This License and the rights granted hereunder will terminate automatically upon any breach by You of the terms of this License. Individuals or entities who have received Adaptations or Collections from You under this License, however, will not have their licenses terminated provided such individuals or entities remain in full compliance with those licenses. Sections 1, 2, 5, 6, 7, and 8 will survive any termination of this License.

Subject to the above terms and conditions, the license granted here is perpetual (for the duration of the applicable copyright in the Work). Notwithstanding the above, Licensor reserves the right to release the Work under different license terms or to stop distributing the Work at any time; provided, however that any such election will not serve to withdraw this License (or any other license that has been, or is required to be, granted under the terms of this License), and this License will continue in full force and effect unless terminated as stated above.

## 8. Miscellaneous

Each time You Distribute or Publicly Perform the Work or a Collection, the Licensor offers to the recipient a license to the Work on the same terms and conditions as the license granted to You under this License.

Each time You Distribute or Publicly Perform an Adaptation, Licensor offers to the recipient a license to the original Work on the same terms and conditions as the license granted to You under this License.

If any provision of this License is invalid or unenforceable under applicable law, it shall not affect the validity or enforceability of the remainder of the terms of this License, and without further action by the parties to this agreement, such provision shall be reformed to the minimum extent necessary to make such provision valid and enforceable.

No term or provision of this License shall be deemed waived and no breach consented to unless such waiver or consent shall be in writing and signed by the party to be charged with such waiver or consent.

This License constitutes the entire agreement between the parties with respect to the Work licensed here. There are no understandings, agreements or representations with respect to the Work not specified here. Licensor shall not be bound by any additional provisions that may appear in any communication from You. This License may not be modified without the mutual written agreement of the Licensor and You.

The rights granted under, and the subject matter referenced, in this License were drafted utilizing the terminology of the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works (as amended on September 28, 1979), the Rome Convention of 1961, the WIPO Copyright Treaty of 1996, the WIPO Performances and Phonograms Treaty of 1996 and the

Universal Copyright Convention (as revised on July 24, 1971). These rights and subject matter take effect in the relevant jurisdiction in which the License terms are sought to be enforced according to the corresponding provisions of the implementation of those treaty provisions in the applicable national law. If the standard suite of rights granted under applicable copyright law includes additional rights not granted under this License, such additional rights are deemed to be included in the License; this License is not intended to restrict the license of any rights under applicable law.

Kontakt: [Tim.Schmidt@uni-osnabrueck.de](mailto:Tim.Schmidt@uni-osnabrueck.de)