



**Jörg Huber / Gesa Ziemer /
Simon Zumsteg (Hgg.)**

**Archipele
des Imaginären**

**Edition Voldemeer Zürich
Springer Wien New York**

Jörg Huber
Institut für Theorie (ith), Departement Kunst & Medien, Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)

Gesa Ziemer
Institut für Theorie (ith), Departement Kunst & Medien, Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)

Simon Zumsteg
Deutsches Seminar der Universität Zürich
Institut für Theorie (ith), Departement Kunst & Medien, Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)


Das Institut für Theorie (ith, Leitung Prof. Dr. Jörg Huber) ist Teil des Departements Kunst & Medien (Leitung Prof. Giaco Schiesser) der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK, Rektor Prof. Dr. Hans-Peter Schwarz).



Siemens artsprogram

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verarbeitung, vorbehalten.

Copyright © 2009 Institut für Theorie (ith), www.ith-z.ch, und Voldemeer AG, Zürich.
Für die Abbildungen Copyright © 2009 bei den Urhebern bzw. deren Rechtsvertretung.

 Edition Voldemeer Zürich
Postfach 2174
CH-8027 Zürich


Alle Rechte vorbehalten.

Gestaltung: Edition Voldemeer Zürich
Satz: Marco Morgenthaler, Zürich
Druck: Gebr. Klingenberg Buchkunst, Leipzig
Printed in Germany

SPIN 12593828

Mit 24 Abbildungen

ISBN 978-3-211-92289-7 Springer-Verlag Wien New York

 Springer Wien New York
Sachsenplatz 4-6
A-1201 Wien
www.springer.at
www.springer.com

Inhalt

Simon Zumsteg
Willkommen in den Archipelen des Imaginären 7

ARCHIPEL DES UNSICHTBAREN

Eva Meyer
Das zusammengefaltete Jetzt 43

Michaela Ott
Zwang zur Imagination 49

Susanne Lüdemann
Inversionen des Blicks oder das Unbewusste im Feld des Sehens 59

Isolde Charim
Der demokratische Glaube 77

AM THEATERHAUS GESSNERALLEE

I Imagine
Das Imaginäre als Provokation 85

ARCHIPEL DER REGEL

Dieter Mersch
Positive und negative Regeln:
Zur Ambivalenz regulierter Imaginationen 109

Marianne Schuller
Déjà-vu oder der nicht-spekuläre Rest 125

K. Ludwig Pfeiffer
Von der Imagination zum Imaginären (und womöglich zurück) 131

Gerhard Gamm	
Vom Schwindel: Am Nullpunkt der Erfahrung	147
Jörg Huber	
Devenir cadavre – l'imaginaire: Maurice Blanchot lesen	165
Silvia Henke	
Das Imaginäre ist schwindelerregend: Ein Versuch im Intermedialen	183
Christina von Braun	
Der Schwindel mit dem Schwindel	195

ARCHIPEL DER PEINLICHKEIT

Peter Fuchs	
Die Funktion der Peinlichkeit – modern	209
Gesa Ziemer	
Zwischenfälle: Peinlichkeit und Imaginäres auf der Bühne	225
Alexandra Pontzen	
Peinlichkeit und Imagination	235
<i>Biographische Notizen</i>	251
Ivana Müller	
While We Were Holding It Together (2006)	[DVD]

Willkommen in den Archipelen des Imaginären

»Deiner Inseln ist noch, der blühenden, keine verloren.«
— Friedrich Hölderlin, *Der Archipelagus*

I Imagine – das Imaginäre als Provokation – unter diesem Titel ging in Zürich während der Saison 2007/2008 eine vierteilige Veranstaltungsreihe über die Bühne, die vom ausrichtenden Theaterhaus Gessnerallee, dem Siemens Arts Program und dem Institut für Theorie (ith) der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) koprogrammiert wurde. Erklärtes Ziel dieser Reihe war es, Kunst und Theorie miteinander ins Spiel zu bringen und auf die Möglichkeiten ihrer gegenseitigen Befruchtung zu befragen. In dieser Absicht wurden sowohl künstlerische Produktionen als auch Theoretikerinnen und Theoretiker aus unterschiedlichen Disziplinen eingeladen. Die Theorie-Gäste schauten sich jeweils eine Performance an, um tags darauf unter dem Motto *Slow Theory* einerseits eigene Thesen zum Thema zu präsentieren und andererseits das Gesehene diskutierend mit dem Gedachten zu verknüpfen. Daraus entsprungen ist die vorliegende Publikation, die nun allerdings auch noch Beiträge von nachträglich hinzugebetenen Fachpersonen enthält.

Der Intention dieses Projekts entsprechend verdankte sich bereits sein Titel einer Performance: »I imagine ...« fungiert als Leitanapher in Ivana Müllers Stück *While We Were Holding It Together* (2006), das beim Auftakt der Reihe zu sehen war und (in Form einer DVD) auch den Aufhänger und Abschluss dieses Bandes bildet. Das Setting ist in aller Kürze so: Zwei Frauen und drei Männer haben sich vor schwarzem Hintergrund aufgestellt und Posen eingenommen, die ihnen – »another position of my hands would have been a better choice« – im Verlauf der gut einstündigen Aufführung mitunter noch leidtun werden. Was da nämlich offenbar gezeigt wird, ist »a series of *tableaux vivants*« anlässlich einer Party im Rotterdam des 19. Jahrhunderts. So zumindest wird das *vorgestellt*, denn alle ›Handlung‹ entspinnt sich stets und nur über die einschlägige *incipit*-Formel »I imagine ...«. Unterbrochen von und strukturiert durch Blackouts, in denen das Publikum nurmehr Geräusche verschiedenster Provenienz (von zirpenden Zikaden bis zu knatternden Hubschraubern) zu

Das Imaginäre ist schwindelerregend

Ein Versuch im Intermedialen

ZU VIEL VORSTELLUNG?

Beim Versuch, das Imaginäre mit dem Schwindel in Beziehung zu setzen, drängte sich schnell jene eingängige Songzeile auf, mit der John Lennon für eine ganze Generation die Wirkung des Imaginierens als träumerische und auch subversive Kraft einst beschworen hat: *Imagine there is no heaven – it's easy if you try*. Wer sich aber etwas auskennt in der Literatur, weiß, dass es tatsächlich nicht nur sehr kompliziert ist, den Himmel als Orientierungslinie über sich aufzugeben – es macht auch Angst und stellt die Welt auf den Kopf: Wer sagt denn, dass nicht plötzlich der Himmel als Abgrund unter uns liegt?⁰¹ So kommt in Lennons Versuchsanordnung das Imaginäre dem Schwindel bereits sehr nahe, auch wenn die Musik dies harmlos harmonisch überspielt. Deshalb möchte ich als These formulieren: Der Schwindel steckt mitten im Imaginären drin – und ein Blick in die Geschichte der Wahrnehmungstheorien zum Schwindel bestätigt dies auch bald.⁰²

Es gehört zum Schwindel, dass er feste ontologische Kategorien außer Kraft setzt: oben und unten, Himmel und Erde, innen und außen, Wahrheit und Lüge. Diese verstörende und verwirrende Kraft des Schwindels ist es auch, die seit dem 18. Jahrhundert Mediziner und frühe Schwindelforscher gereizt hat zu

01 — Vgl. dazu den berühmten Passus in der Büchner-Preis-Rede von Paul Celan: »Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich« (Paul Celan, »Der Meridian: Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises; Darmstadt, am 22. Oktober 1960«, in: —, *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schull, Frankfurt am Main 1999 [= Werke: Tübinger Ausgabe, hg. von Jürgen Wertheimer], S. 1–13, hier: S. 7).

02 — Vgl. hierzu zuletzt Rolf-Peter Janz / Fabian Stoermer / Andreas Hiepko (Hgg.), *Schwindelerfahrungen: Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms*, Amsterdam / New York 2003 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 70), bes. die »Einleitung« der Herausgeber (»Schwindel zwischen Taumel und Täuschung«, S. 7–45).

Beobachtungen, Experimenten und Diagnosen. Als einer der Ersten auf diesem Gebiet gilt der jüdische Arzt Marcus Herz mit seiner Schrift *Versuch über den Schwindel* von 1786, in welcher er an einer Stelle schreibt, der Schwindel bezeichne einen »Zustand der Verwirrung, in welchem die Seele wegen der zu schnellen Folge der Vorstellungen sich befindet.«⁰³ Es ist die Formulierung über »die zu schnelle Folge der Vorstellungen«, die für meinen Zusammenhang interessant ist: dieses »Etwas«, das den psycho-physischen Apparat stört. Das »zu Schnelle« bezeichnet ja eine Abweichung, einen Fehler, Anfall oder Ausfall, und es ereignet sich laut Herz im Bereich der »Vorstellung«, nicht in der Außenwelt. Die Vorstellung – oder eben das Imaginäre – scheint also bereits bei Herz störanfällig und unzuverlässig zu sein und ist deshalb potentiell schwindelerregend. Nun ist der Begriff des Schwindels als Taumel einerseits und Täuschung andererseits aber sehr ambivalent, und man kann wohl sagen, dass seine doppelte Semantik ihn sowohl in sich trennt als auch immer verdoppelt. Denn die primäre Bedeutung des Schwindels als Sinnestäuschung, Gleichgewichtsstörung und Orientierungsverlust gehört eher zum Imaginären, während die sekundäre, jene des Lügens, Hochstapelns und gezielten Vortäuschens sich eher im Symbolischen vollzieht. Was die beiden Bedeutungen zusammenhält, ist das Moment der *Täuschung* – auf die kommt es auch an, wenn der Schwindel auffliegt und die Ent-Täuschung vor der Tür steht.

Um das Verhältnis von Imaginärem und dem Schwindel nun näher zu klären, ist es unumgänglich, das Imaginäre zunächst als psychische Kategorie zu fassen – mit Blick auf die psychoanalytische Bestimmung des Begriffs. Von dort aus möchte ich weiter fragen, wie das Imaginäre im Bereich visueller Medien gedacht oder realisiert werden kann und inwiefern Intermedialität eine Möglichkeit für die Darstellung bzw. Analyse des Imaginären ist. Insbesondere interessiert mich das Moment der *Störung* in der Wahrnehmung, das bei Herz als dieses »Etwas« auftaucht, z. B. das »zu Schnelle«. Dabei erweist sich die Störung als ein Agent, der sowohl Schwindel verursachen als auch Schwindel auffliegen lassen kann.

SCHWINDEL

»... und ich war der Spiegel«

Wenn man das Imaginäre nicht primär im Visuellen ortet, sondern im Psychischen, dann ist seine Herkunft aus einer *Beziehung* ableitbar – einer Beziehung zwischen dem Subjekt und seinem Selbstbild sowie zwischen dem Subjekt und der Welt. Diese Beziehung hat Lacan in seinem berühmten Aufsatz *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in welchem das Imaginäre als psychische Kraft bestimmt wird, als dramatische bezeichnet.⁰⁴ Das Spiegel-

stadium gilt seit Lacan als Schlüsselereignis für die Wechselwirkung zwischen Bild, Identifikation und Subjekt, und es ist für meinen Zusammenhang deshalb wichtig, weil es die Nähe des Imaginären zum Schwindel theoretisch präzise begründet. Denn das, was in der Identifikation des Ich mit seinem Spiegelbild passiert, beruht bekanntlich auf einer Täuschung: Die Ganzheit des gespiegelten Ichs ist eine Illusion, die nur das Bild, nicht den Körper betrifft; es ist die Antizipation aus der Erfahrung eines »zerstückelten Körpers« in die ideale Ganzheit des gerahmten Spiegelbildes. Die Befestigung des Ich, so Lacan, fällt somit mit einem täuschenden Selbstbezug zusammen.⁰⁵ Diese Erfahrung und ihre schwindeltreibende Wirkung lassen sich anhand einer literarischen Szene demonstrieren, die exemplarisch als ein umgekehrtes Spiegelstadium gelesen werden kann. Es ist die Szene in Rainer Maria Rilkes autobiographischem Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in welcher Malte als kleiner Junge in den Bann eines alten, aus »ungleichen grünen Glasstücken zusammengesetzten« Spiegels gerät.⁰⁶ Wichtig dabei ist: Malte hat sich auf dem Dachboden im Spiel mit alten Kostümen verloren und tritt in dieser Szene völlig verummmt, mit einer Maske vor dem Gesicht vor den Spiegel. So hat er sich noch nie gesehen, und folgerichtig erkennt er sich nicht wieder. Die Gestalt im Spiegel wird zum Anderen, zum Unbekannten. Und dies deshalb, weil Malte den Bereich des Symbolischen in dem Moment verlassen hat, als er beschließt, kein *bestimmtes* Kostüm, keine *bestimmte* Rolle zu wählen, also nicht einen Domino oder einen Zauberer vorzustellen, sondern erst im Anblick des Spiegels zu entscheiden, was er nun vorstellen wolle in dem »phantastischen Ungefähr« des »vagen Maskenzeugs«.⁰⁷

Ist das Spiegelstadium für das Kleinkind der Moment, wo es sein Ich im Spiegel »in einer Art jubulatorischer Geschäftigkeit« anerkennt und seine Identität als Bild fixiert,⁰⁸ ereignet sich beim Blick Maltes in den Spiegel nun das Gegenteil: Es kommt zu einer Dissoziation zwischen seinem Ich und dem Spiegelbild – mehr noch: Es kommt zu einer eigentlichen Verkehrung. Der Andere im Spiegel wird zum Subjekt und Malte zum Spiegelbild. Diese Umkehrung der Verhältnisse von Körper und Bild ist schwindelerregend und führt deshalb auch zu einem Sturz aus der Lust am Spiel in die Panik des Gestaltverlusts:

»Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er [der Spiegel – d. Vf.] mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel.«⁰⁹

03 — Marcus Herz, *Versuch über den Schwindel*, Berlin 1786, S. 110.

04 — Vgl. Jacques Lacan, »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie es uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint« (1949), in: —, *Schriften I*, hg. von Norbert Haas, Olten / Freiburg im Breisgau 1973, S. 63–70.

05 — Lacan spricht vom in der »lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation« festgehaltenen Subjekt (vgl. Lacan [wie Anm. 04], S. 67).

06 — Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), Frankfurt am Main 1994, S. 85.

07 — Ebd., S. 86 f.

08 — Lacan (wie Anm. 04), S. 68.

09 — Rilke (wie Anm. 06), S. 88 f.

Kein Bild, sondern: »eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit! Das ist die Tücke des Spiegelbildes, was den Spiegel ja im semiotischen Sinn zu einem Schwellenphänomen macht zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen.¹⁰ Und wenn hier das Spiegelbild dem Subjekt das Erlebnis der Ähnlichkeit so gänzlich verunmöglicht, wird das Ich in seinem Bewusstsein von sich ausgelöscht, hat es die Einbildung nicht mehr »auf seiner Seite«¹¹ – und das Imaginäre bricht zusammen. Dabei passiert das, was in jedem physischen Schwindel passiert – die Sinne schwinden, die Bilder flüchten, die Orientierung fällt aus: »[Ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm.«¹²

Dieser Ausfall kann nun als eigentliche Störung des Imaginären gelesen werden und verweist in einem sehr präzisen Sinn darauf, was das Imaginäre leistet: Es garantiert die Identifikation mit dem eigenen Bild durch visuelle und sensomotorische Kontrolle und befriedigt die narzisstische Sehnsucht nach sich selbst. Gleichzeitig spricht Malte (resp. sein Autor) hier etwas aus, was zum Narzissmus gehört, nämlich ein unbestimmtes Begehren, eine »vergebliche Sehnsucht«. Bei Lacan heißt diese Sehnsucht das Begehren nach dem Anderen und muss im Zusammenhang mit dem Narzissmus als ebenso wichtig gesehen werden wie das Moment der Identifikation. Die Lacan-Übersetzerin und feministische Psychoanalytikerin Jacqueline Rose verweist in ihrem meines Erachtens fundamentalen, auf Lacan zurückgehenden Text zum Imaginären auf diesen Unterschied zwischen Begehren und Identifikation als Moment, das auch für die Filmtheorie zentral sein könnte. Denn wenn man das Imaginäre nicht nur im Sinne einer täuschenden Identifikation sieht, sondern im Sinne eines Auftretens des Anderen und dem Begehren nach ihm, dann besteht das Imaginäre eigentlich aus einer Spannung zwischen der vermeintlichen Vollständigkeit – Identifikation – und ihrer notwendigen Unvollkommenheit, dem Begehren nach dem Anderen.¹³ Und diese Unvollkommenheit zeigt sich im Feld des Visuellen, hier bei Rilke, im Spiegel. Und es ist die bestürzende Erfahrung Maltes, dass das Ich im Spiegel ein Anderer ist, mit welchem das primäre Begehren nach Verwandlung überlastet und die Spannung überzogen wird. In der Folge ereignet sich ein Sturz, der das Bild löscht und auch das Imaginäre zusammenbrechen lässt. Dafür sind zwei Störungen verantwortlich: einmal ein Tisch, an welchen Malte stößt, der ihn aus dem Gleichgewicht bringt, sodass er die sensomotorische Kontrolle über sein Bild verliert. Das aber ist rein akzidentiell. Die substantielle und interessantere Störung ist die Beschaffenheit des Spiegels selbst: Er besteht nämlich nicht aus einer glatten Fläche, sondern ist aus »einzelnen ungleich grünen Glasstücken zusammen-

gesetzt«¹⁴ – die Ganzheit des Bildes ist mithin durch das Medium selber von Anfang an in Frage gestellt. Man kann auch sagen: Der zerstückelte Spiegel weist auf die vor dem Spiegelstadium liegende unbefriedigende Erfahrung des zerstückelten Körperbildes des Kleinkindes zurück und ist in diesem Sinn ein enttäuschender Spiegel: Er verspricht die Täuschung der Ganzheit als Medium zwar, nimmt sie aber durch seine materielle Struktur gleichzeitig zurück.

IDENTIFIKATION

Eine »vergebliche Sehnsucht nach mir«

Rilkes Spiegelszene weist durch diese paradoxe Struktur weit über die literarische oder autobiographische Miniatur hinaus und stellt die grundsätzliche Frage nach der Identifikation des Ich mit fremden Bildern seiner selbst im Felde optischer Medien. Ich möchte damit die Erfahrung Maltes vor dem fremden Spiegelbild verbinden mit jenen Bildern, die zur Zeit, als Rilke seinen Roman schrieb, laufen lernten: die Filmbilder. Denn schon sehr bald im 20. Jahrhundert wird das Motiv des Schwindels, das in Rilkes Roman mehrfach auftaucht und das im Kontext der ganzen *Décadence*-Literatur von Hofmannsthal über Musil, Walser, Schnitzler und Thomas Mann die literarischen Helden heimsucht,¹⁵ ein Motiv des Films sein. Brecht hatte schon früh erkannt, dass das Kino der Ort ist, wo die Wahrnehmungen der Menschen für den technischen Umbau der Gesellschaft trainiert werden: Angst vor Geschwindigkeit, Drehschwindel und Höhenschwindel, Lichterrauch und Großstadtlärm können problemlos mit Kamerafahrten und Montage jene Schwindeleffekte erzeugen, von welchen die Literatur nur erzählen kann.¹⁶ In der Spiegelszene bei Rilke nun kommt aber etwas ganz Bestimmtes zur Sprache, was die Erfahrung Maltes medientheoretisch höchst interessant macht: nämlich der Umstand, dass der Spiegel aus Stücken besteht. Die aus Glasstücken gefertigte Oberfläche des alten Spiegels kann insofern als mediales Modell genommen werden, als sie etwas vorwegnimmt, was auf der Leinwand stattfindet, dort aber nicht mehr zu sehen ist: die Tatsache, dass ein vermeintlich ganzes Bild aus Einzelbildern besteht und deshalb auch in Einzelbilder zerfallen kann – nicht in Stücke zunächst, sondern in Schnittbilder.¹⁷ Somit führt die Spiegel-

14 — Rilke (wie Anm. 06), S. 86.

15 — Vgl. dazu u. a. Fabian Stoermer, »Die Krankheit der *Décadence*«, in: Janz / — / Hiepko (wie Anm. 02), S. 117–126.

16 — Mit Hitchcocks *Vertigo* findet das Thema 1958 eine meistergültige Auslegung. Dort ist es allerdings wieder im Innerpsychischen des Polizisten Scottie verankert, dessen Höhenangst den ganzen Plot erst plausibel macht (vgl. Thomas Koebner, »Schwindel, Sturz, Ekstase: Anmerkungen zum *Vertigo*-Motiv in der Filmgeschichte«, in: Janz / Stoermer / Hiepko [wie Anm. 02], S. 139–156).

17 — Zum Begriff des »Schnittbildes« als zentrale Operation für die Ordnung des Sichtbaren im Kino vgl. Joachim Paech, »Schnittbilder«, in: Sigrid Schade / Thomas Sieber / Georg Christoph Tholen (Hrsg.), *Schnittstellen*. Basel 2005 (= Basler Beiträge zur Medienwissenschaft

10 — Umberto Eco beschreibt die Begegnung mit dem Spiegel deshalb als »absolut singuläre[] Erfahrung auf der Schwelle zwischen Wahrnehmung und Bedeutung« (vgl. Umberto Eco, »Über Spiegel« [1985], in: —, *Über Spiegel und andere Phänomene* [1985–1987], München 1990, S. 26–61, hier: S. 38).

11 — Rilke (wie Anm. 06), S. 85.

12 — Ebd., S. 80.

erfahrung Maltes mittelbar, aber unweigerlich zur Frage der Identifikation mit dem bewegten Bild auf der Leinwand. Während klar ist, dass Literatur und Film zwei gänzlich verschiedene Medien sind, ist theoretisch nicht ganz klar, wie Spiegel und Leinwand zusammenhängen. Nach wie vor gilt in der psychoanalytischen Filmtheorie als umstritten, inwiefern das Imaginäre als Identifikation des Zuschauers mit der Leinwand und die Erfahrung des Subjekts im Spiegelstadium vergleichbar sind. Christian Metz, der ja Lacans Theorie des Spiegelstadiums mit dem Begriff des ›imaginären Signifikanten‹ explizit aufgenommen hat, unterscheidet zwischen der primären Identifikation mit dem Spiegel, die im Kino nicht wiederholt wird, weil dort die primäre Identifikation des Zuschauers vor allem eine Identifikation mit der Kamera sei, während die Identifikation mit der Filmgestalt, der Figur nur sekundär bleibt.¹⁸ Dagegen könnte man mit Jacqueline Rose sagen (und die Stelle bei Rilke bringt es eben ans Licht): Da man im Spiegel nie nur sich selbst bespiegelt, sondern immer einen Anderen wünscht oder sieht,¹⁹ ist eben kein kategorischer Unterschied zwischen Spiegel und Leinwand zu setzen. Und das Interessante ist nicht die Frage der Identifikation im Sinne einer Bildfülle und Bildbefriedigung, sondern das Begehren nach einem Anderen im Bild, das den Narzissmus immer spaltet, diese ›vergebliche Sehnsucht‹ nach sich selbst. Damit wäre doch Walter Benjamins Bemerkung, dass das Spiegelbild mit dem Kino ›transportabel geworden‹ sei, noch immer grundlegend für das Verhältnis von Subjekt und Leinwand. Der Film hat deshalb das Motiv des Spiegels als Reflektion des Kinos in allen Variationen bearbeitet²⁰ – ohne das Versprechen des ›ganzen‹ Bildes in der Kinorezeption aber wirklich zu brechen. Dies hat erst die Videokunst am Ende des 20. Jahrhunderts getan, die mit ihren Versuchen im Intermedialen die Beziehung zwischen dem Auge des Betrachters und dem Sichtbaren und damit zwischen dem Schwindel und dem Imaginären neu formuliert und auch analysiert hat.

BILDSTÖRUNG

Im Wirbel der Pixel finde ich ihr Gesicht nicht wieder

Man kann wohl grundsätzlich sagen, dass die elektronischen Monitorbilder des Bildschirms – ob Fernsehen, Video oder Computer – die Ordnung des Sehens und des Sichtbaren verschoben haben. Vor dem Bildschirm erwarten wir nicht wie vor der Kinoleinwand, dass die Bilder von unserem Sehen abhängen. Sie erreichen uns kontingenter, gerade auch weil die digitalen Bilder keine Reali-

tät voraussetzen, deren Repräsentation sie wären.²¹ Die Frage der Identifikation mit den Bildern und damit die Erfahrung des Schwindels werden insofern aber keineswegs obsolet. Dies möchte ich am Beispiel von zwei Videoarbeiten der Künstlerin Tatjana Marusic darlegen. In beiden Arbeiten geht es um Bildstörungen – einmal als Horror und einmal als schwindelerregende Schönheit.

Die erste Arbeit, *A Woman Under the Influence* (2003), ist eine neunminütige Multi-Channel-Videoinstallation, die schon durch ihre Anordnung die Emanzipation des Bildes aus dem identifikatorischen Blick vollzieht. Das Futter der Arbeit – das *found footage* – stammt aber aus einem Kinofilm: Während der Titel der Arbeit auf John Cassavetes' gleichnamigen Film (1974) anspielt, verwendet Marusic für ihre Arbeit Bilder aus dem Film *Citizen Ruth* (1996, Regie: Alexander Payne) mit der Schauspielerin Laura Dern, bekannt als Lynch-Darstellerin. Der Film von Payne zeigt Laura Dern als obdachlose, Lösungsmittel schnüffelnde, alkoholabhängige und ordinäre Figur, die zum fünften Mal schwanger ist, von der Polizei aufgegriffen und ins Gefängnis gesteckt wird. Dort gerät sie unter den Einfluss von bigotten Abtreibungsgegnern und feministischen Abtreibungsbefürworterinnen. Sie entscheidet sehr opportunistisch danach, welche Seite ihr mehr Geld bietet, und rettet sich mit einigen Tricks aus den ideologischen Fängen von Presse, Polizei und den zwei um ihren Körper streitenden Parteien. Tatjana Marusic hat den Film im Fernsehen gesehen und ist durch eine Bildstörung auf die Frauenfigur aufmerksam geworden. Sie hat die Szenen aus dem Film präzise in eine Dreikanal-Videoprojektion übersetzt – und dabei das ursprüngliche Motiv der Bildstörung als *agent provocateur* eingesetzt, der die junge Frau verfolgt und zur nach außen gekehrten Manifestation ihres psychischen Dramas wird. Obschon es zur Entstehungsgeschichte der Arbeit gehört, dass Marusic den Film vor allem aufgrund der technischen Bildstörung zur Grundlage ihrer Arbeit gemacht hat, ist die ursprüngliche Handlung des Films für die Arbeit doch keineswegs irrelevant. Zumindest für die Betrachtenden, die in den wenigen Minuten, welche der Streifen dauert, auch eine Zusammenfassung der langen Geschichte über die Rolle der Frau im Kino sehen. Es ist die feministische Filmtheorie, die deutlich gemacht hat, dass das Imaginäre und die imaginäre Identifikation im Kino unter der Perspektive der sexuellen Differenz berücksichtigt werden müssen.²² Diese Perspektivenverschiebung bringt zum Vorschein, dass das Bild der Frau in der Wechselwirkung von Bildbegehren und Identifikation einen anderen Wert hat im Imaginären als das Bild des Mannes: Die Bildproduktion der Geschlechter ist radikal asymmetrisch. Damit ist auch klar, dass das männliche Begehren ein anderes ist als das weibliche. Wenn man der Einsicht von Jacqueline Rose folgt, dass das Imaginäre durch die Beziehung zu einem abwesenden Objekt strukturiert wird,²³ dann liegt nahe: Was dem Mann fehlt, ist die Frau – weshalb die ganze Geschichte des Kinos mit der Frage des Bil-

18 — Vgl. Christian Metz, »Le signifiant imaginaire«, in: *Communications* 23 (1975), S. 3–55.

19 — Vgl. Rose (wie Anm. 13), S. 199.

20 — Vgl. Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1936/1939), in: —, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1971–1989, Band 1 (1971), S. 471–508, hier: S. 491 (Kapitel X). Zum Verhältnis von Spiegel und Leinwand vgl. den mit vielen Filmbeispielen bestückten Beitrag von Hansmartin Siegrist »Spiegel und Leinwand« in: Schade / Sieber / Tholen (wie

21 — Diesen Übergang in der Ordnung des Sehens im Zeichen der Intermedialität diskutiert u. a. Joachim Paech sehr gründlich (vgl. Paech [wie Anm. 17], S. 307–309).

22 — Vgl. Metz (wie Anm. 18), S. 3.

des der Frau zu tun hat. Das Zurschaustellen des weiblichen Körpers ebenso wie die Kontrolle über diesen Körper durch den männlichen Kamerablick ist deshalb nicht auszuklammern aus der Frage nach dem Imaginären. Und weil die Videoarbeit von Tatjana Marusic mit dem Futter eines Films spielt, der die Kontrolle über den Körper einer Frau zum Thema hat, muss diese lange Geschichte der Frau im Kino auf die Arbeit von Marusic bezogen werden – zumal ihr Untertitel so lautet: *To Cut a Long Story Short*. Im Anschluss an die feministische Filmtheorie kann damit gefragt werden, wie diese Arbeit in die Geschichte des Kinos und seiner Fetischisierung des Blicks auf die Frau eingreift und das Imaginäre neu positioniert. Im Anfang war da also eine Störung: Durch den Einsatz der Bildstörung und die Technik der *split points* des Bildes geschieht zunächst eine Desidentifikation mit der Gestalt – das Bild bildet sie nicht –, und die voyeuristische Beziehung zum Frauenkörper wird unterbrochen. Dadurch aber ist die Frau nun keineswegs frei, sie gerät in eine neue Beziehung, unter deren Einfluss sie steht: nämlich die Beziehung der Bilder zu sich selbst. Da Marusic sämtliche Mitspieler weglässt und ganz auf das Drama der Frau fokussiert, hat sie keinen anderen Bezugspunkt, zu dem sie spricht, als den der Bilder, die nebeneinander herlaufen und somit in einer Auseinandersetzung stehen und verfolgt werden von einer Störung, die zur Auflösung führt. Nimmt man die Bildstörung nicht nur als Zerstörung oder Dekonstruktion, sondern als Metapher für eine Öffnung der Bilder, dann muss man sagen: In der Bildstörung zeigt sich der eindringliche Blick der Künstlerin, es ist ein ebenso Anteilnehmender wie grausamer Blick, der die Geschichte der Verfolgung der Frau zwar nacherzählt, ihr aber auch ein Schnippchen schlägt. Während man im Film weiß, von wem sie verfolgt wird, verlagert sich hier die Bedrohung in die Bilder, in das Medium selbst: Jeden Moment könnte das Gesicht wieder aufgewirbelt werden durch die *split points*, jeden Moment könnte die Gestalt im Bild in Pixel zerfallen – wie in Rilkes zerstückeltem Spiegel. Diese Bedrohung tangiert nun aber nicht mehr die weibliche Figur, sondern die Zuschauerinstanz und damit das Sehen selber: Es ist physisch unangenehm; der Schwindel, der sich einstellt durch die »gestörten« Bilder, lässt die Imago der Frau auf der Leinwand zerbrechen – man müsste also bereit sein, ohne Horror vor das Spiegelstadium zurückzukehren, um diese Bilder einer Desidentifikation zu genießen. Und hier fragt sich, ob das die Antwort sein kann auf eine neue Positionierung des weiblichen Imaginären im Sinne eines neuen »offenen« Schauens. Jacqueline Rose fragt hierzu sehr grundsätzlich, ob die Fetischisierung des Blicks als solchen bzw. seine Panik und die visuelle Verstörung des Weiblichen die einzige Möglichkeit sei, um hinter die Bilder der Frau zu gelangen. Sie fragt sogar noch weiter und direkt: »Und was bringt das dem

GEGENÜBERLIEGENDE SEITE:

Tatjana Marusic, *A Woman Under the Influence* –

Feminismus?«²⁴ Es gibt weder für den Feminismus noch für die feministische Filmtheorie eine gültige Antwort auf diese Frage – aber es ist offensichtlich, dass gerade Arbeiten von Medienkünstlerinnen den Schwindel der Beziehung zwischen phallischem Blick und dem Objekt Frau aufliegen lassen und an seine Stelle den Schwindel der Bilder selber treten lassen. Die Arbeit von Tatjana Marusic zeigt jedenfalls, was das Intermediale kann: Es kann vorangegangene Bilder und damit Identifikationen verstören. Und da im Kino das Moment der Bildfülle und der Identifikation mit Figuren und Geschichten überbedient wurde, kann Medienkunst jene Analyse des Filmbildes liefern, die einst die Literatur geleistet hat.

GLÜCK

Da hatte ich die Einbildung wieder auf meiner Seite...

Technoide Bilder, wie sie das Intermediale hervorbringt, können aber auch mehr als verstören. Dies zeigt eine andere Arbeit von Tatjana Marusic mit dem Titel *The Memory of a Landscape* (2004), die eine konsequente Fortsetzung ist – indem sie mit einer ähnlichen Technik verfährt, aber das Imaginäre der Bilder zurückholt in eine fast unbegreifliche Schönheit.

Die Arbeit, eine riesige Dreikanal-Videoprojektion, hat als *found footage* wiederum Kinomaterial aus Filmen, die seither x-mal im Fernsehen liefen: Die Winnetou-Filme 1–3 (1963–1966), in welchen Harald Reinl Karl Mays Landschaft des Wilden Westens nach Dalmatien brachte, in die Heimat von Tatjana Marusic. Es geht also um das Gedächtnis einer Landschaft und dabei wieder um das Sehen von Bildern, die in unserem Blick und durch die Bewegung der Figuren in der Landschaft in Pixel zerfließen. Sodass man als Zuschauer meint: Was ich sehe, löst sich in meinem Blick auf. Die neue Oberfläche wird zur Sehlandschaft – und diese Landschaft hat ein Gedächtnis. Anders als bei *A Woman Under the Influence* aber ist dieses Eindringen in die Bilder nicht verstörend, sondern beglückend. Als Beweis hierfür mag die eigene Wahrnehmung gelten, die beim ersten Sehen der Arbeit zu einem zunächst unbestimmbaren Glücksgefühl geführt hat, ein schwindelerregendes Gefühl, das besagt, ja, hier ist es, was ja auch heißt, ja, hier bin ich, ungestört. Das aber nicht in Bezug auf das Bild der Frau, sondern auf eine Form von Existenz, in die ich involviert bin oder in die mich diese Arbeit involviert hat. Natürlich hat sie mit visueller Arbeit und Identifikation zu tun. Aber wie?

Zunächst stellt auch der fragmentierte und in flüssige Pixel sich lösende Winnetou auf seinem Pferd die Frage der Beziehung zwischen dem Blick, dem Bild und seinem Objekt ins Zentrum. Aus der Bildstörung wird hier aber eine Bildmeditation – technisch erzeugt durch das Löschen des Kopierschutzes an den alten Videobändern, also auch eine Art gewaltsames Eindringen in den Film. Durch dieses Eindringen wird die Einbildung der schönen Projektionsfigur für das eigene Sehen beschädigt – sie löst sich vor unseren Augen in die

24 — Rose (wie Anm. 13), S. 215.

Landschaft auf, und wir sind mitten im Drama der Unerreichbarkeit medialer Sehnsuchts- und Erinnerungsbilder: War er nicht der beste und schönste aller Indianer, der einzig denkbare Mann? Und gleichzeitig eben, als Figur des Imaginären, unerreichbar, unvorstellbar – und viel mehr als Pierre Brice je darstellen konnte? Eben weil sein Bild nicht fixierbar ist durch einen Film, weil die Sehnsucht nach dem Anderen vergeblich bleiben muss, weil der Mann aller Männer immer schon flüchtet und zergeht im Imaginären der Bilder, sind wir allein mit unserer Sehnsucht. Damit zeigt die Arbeit von Tatjana Marusic, dass Medien beides sind: Verbindungen und auch Trennungen – die es ja braucht, damit wir nicht mit Winnetou dahinschmelzen. Das Glück dabei, seine Schönheit und sein Schwindel sind Ergebnis einer fast zärtlichen Blickführung durch die Landschaft der Pixel, mit welcher die Einbildung wieder auf unserer Seite ist, was möglicherweise die Voraussetzung ist für das Glück. Es ist immer narzisstisch: Wir sind in der Wahrnehmung bei uns, in der Autoerotik der Wahrnehmung gewissermaßen, die Sehnsucht ist für einen Moment nicht vergeblich. Dass das Band zwischen dem Bild und dem Sehen, das in *A Woman Under the Influence* zertrennt ist, hier – im Akt der Einbildung – wieder geknüpft wird, lässt das Imaginäre tatsächlich neu entstehen. Und das hat einerseits mit der Landschaft zu tun, die ja die Protagonistin der Arbeit ist und die – wie jede Landschaft – einen Traum und eine Hoffnung in sich birgt. Mit Jean-Luc Nancy kann man sagen: die Hoffnung, dass dort, wo der Blick aufhört – und das ist der Sinn von Landschaften, dass der Blick sich in ihnen verliert –, dass dort noch etwas sei: der Himmel, die Götter.²⁵ Also: *Imagine there is a heaven...* Winnetous Aufstieg aus der Landschaft in die Berge Dalmatiens Richtung Himmel bleibt hier ohne Pathos und vermittelt doch alles, was es braucht, um an das imaginäre Ganze zu glauben: Gott, das Glück, das Gute, der Himmel, die Freiheit, der Mann. Aber auch die Kriege, Schlachten und Toten, die zum Ganzen der Landschaft gehören. Das alles findet statt, weil die Bilder nicht wie am Videomonitor kontingent und eigentlich unabhängig von mir als Betrachterin ablaufen.²⁶ Im Licht der hochgebeamten, körpergroßen Bilder, im Dunkel des Museumsraums ist die Rückkehr zum imaginären Dispositiv des Kinos wieder zum Greifen nah. Aber eben nicht ganz. Denn wo immer die Betrachtenden hinsehen, löst sich ja das Bild in ihrem Blick auf. Das Imaginäre entsteht mithin nicht durch Identifikation mit dem Sehen und auch nicht durch das Technoide der Bilder, sondern durch einen Gegenübertragungsprozess: Ich übertrage die gespeicherte Erinnerung an die alten Filme auf die Bilder der Landschaft, und sie bilden den Prozess der Unvollständigkeit von Erinnerung ab, indem sie die Figuren nur als flüchtige, schmelzende, sich in Pixeln auflösende vorführen. Wie meine Erinnerung sind mithin die Bilder als

25 — Vgl. Jean-Luc Nancy, »Entwurzelnde Landschaft« (2001), in: —, *Am Grund der Bilder* (2003), Zürich/Berlin 2006, S. 91–108, hier: S. 104.

26 — Diese Beschreibung gibt Paul Virilio über die Ordnung der Sichtbarkeit in Bezug auf den Videomonitor: die Ablösung der Bilder vom Betrachter, das Eigenleben der Bilder im Monitor als Begebenheit, unabhängig vom Ort der Darstellung (vgl. Paul Virilio, *Rasender Stillstand* [1990], München/Wien 1992, S. 10).

Ganzes nicht zu haben, waren es nie und werden es nie mehr sein. Dass diese Gegenübertragung auch körperlich funktioniert, hat noch mit etwas anderem zu tun: mit der Tonspur dieser Landschaft, die sich erinnert. Tatjana Marusic hat die Tonspur mit der berühmten Filmmusik auf einen Akkord reduziert. Es ist der Akkord, der im Film immer das Kommen von Winnetou ankündigt, den *kairos* also, den glücklichen Moment der Erlösung, der sich in Marusics akustischer Landschaft sofort im sanften Klimpern und Knistern der kommenden und gehenden Bildpixel verliert. Mit dem einen Akkord aber entfaltet die ganze darin gelagerte emotionale Erinnerung ihre Wirkung. Damit sei zum Abschluss die Vermutung formuliert, dass die Musik als akustisches Medium und als »3. Körper« – wie sie Klaus Theweleit beschrieben hat²⁷ – die Risse zu »pflastern« vermag, die das Imaginäre in uns treibt, weil sie immer körperlicher ist als jedes Bild. Somit funktioniert das Intermediale auch wie eine Synapse im Kopf. Weil Bilder allein nicht ganz glücklich machen können, weil sie uns immer trennen und allein lassen mit der vergeblichen Sehnsucht oder Hoffnung nach dem Anderen, die in ihnen evoziert wird, kann Intermedialität auch im Sinne einer Doppelung funktionieren.²⁸ Als körperlicher Zustand der Wahrnehmung, der uns angesichts der Bodenlosigkeit des Imaginären vergessen lässt, was wir alles vermissen, wenn wir uns einbilden, was wir nicht sehen: eine Kindheit vor dem Fernseher, eine Blutsbrüderschaft, eine Landschaft voller Gefahr und indianischer Zärtlichkeit.

27 — Vgl. Klaus Theweleit / Martin Baltes (Hgg.), *absolute(ly) Sigmund Freud Songbook*, Freiburg 2006. Im darin enthaltenen (theoretisch kühnen) Essay »Direkt-Übertragungen, Live-Übertragungen, 3. Körper« (S. 180–206, bes. S. 184–199) argumentiert Theweleit auch mit Bezug zur aktuellen neuronalen Forschung, dass sich Musik im Hirn speichert und die Emotionen, die beim erstmaligen Hören damit verbunden sind, so im Körper aufbewahrt werden.

28 — Zur Synästhesie als Funktion von Intermedialität, in welcher das »Inter« zur Doppelung wird, vgl. Stefan Rieger, »Synästhesie: Zu einer Wissenschaftsgeschichte der Intermedialität«, in: Joachim Paech / Jens Schröter (Hgg.), *Intermedialität analog/digital: Theorien – Modelle – Analysen*, München 2008, S. 61–77.

Der Schwindel mit dem Schwindel

LE PETIT MAL DU GRAND MÂLE

Die französische Sprache kennt viele Homonyme – was sie besonders geeignet macht für manche linguistische Schwindel. Jacques Lacan hat, wie man weiß, geradezu lustvoll von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. Hätte es je ein »nom du père« gegeben, wenn der Erfinder nicht Franzose gewesen wäre? Zweifel sind erlaubt. Zu den Homonymen gehört aber nicht nur der Name und das *Nein des Vaters*, sondern auch die Krankheit des Schwindels selbst: *le petit mal*, wie epilepsieähnliche Schwindelanfälle genannt wurden. Dieses »kleine Übel« machte im 19. Jahrhundert Karriere. Dabei wurde aus einer Krankheit, die bis dahin weitgehend dem weiblichen Körper vorbehalten blieb, ein Vorrecht des männlichen Körpers: sozusagen *le petit mal du grand mâle*. Die große Männlichkeit, weil es nicht um irgendeinen Mann, sondern um die potentesten unter ihnen ging. Dichter und Künstler begannen, sich geradezu lustvoll mit dem Schwindel zu schmücken. In »weiblichen« Symptomen wie Migränen, Schwindel- und Ohnmachtsanfällen erfasste Schriftsteller wie Novalis, Flaubert oder Mallarmé die Lust am Fallen und der Taumel der Begeisterung für die eigene Ohnmacht. »[É]trangement et singulièrement«, so etwa Stéphane Mallarmé, »j'ai aimé tout ce qui résumait en ce mot: chute.«⁰¹ Und Baudelaire schrieb: »J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète.«⁰² Flaubert, der – vor allem während er an *Madame Bovary* arbeitete – an Schwindelanfällen und an »Fallsucht« litt, sagte von sich selbst: »D'où vient que, quand je pleurais, j'ai été souvent me regarder dans la glace pour me voir? Cette disposition à planer sur soi-même

01 — Stéphane Mallarmé, »Plainte d'automne« (1864), in: —, *Gedichte*, französisch und deutsch, übers. und kommentiert von Gerhard Goebel, Gerlingen 1993 (= Werke 1), S. 162 f., hier: S. 162.

02 — Charles Baudelaire, »Le Spleen de Paris: [Plans et notes]«, in: —, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris 1975–1976, Band I (1975), S. 371–374, hier: S. 372 [D].