



Slavoj Žižek

**Lacan in
Hollywood**

Zwei neue Analysen Zizeks zu seinem bevorzugten Thema: der (meist unbewußten) Treffsicherheit der Entscheidungen der Kulturindustrie, insbesondere Hollywoods, in bezug auf die Darstellung psychischer Strukturen und Funktionen. Der eine Text geht dem Sinn von Neuerfilmungen nach, der andere dechiffriert die Matrix des Films "Matrix".

ISBN 3-85132-276-2

Aus dem Englischen von Erik Michael Vogt

Wien: Turia und Kant

2000

Dieses E-Book ist nicht zum Verkauf bestimmt!!!

Inhalt

| | |
|--|----|
| EINLEITUNG: VON SILVERSTEIN ZU HOLLYWOOD | 3 |
| 1 GIBT ES EINE RICHTIGE ART, EINEN HITCHCOCK FILM NEU ZU VERFILMEN? | 8 |
| <i>HITCHCOCKS SINTHOME</i> | 10 |
| <i>DER FALL DES FEHLENDEN BLICKS</i> | 18 |
| <i>MEHRFACHE ENDEN</i> | 23 |
| <i>DIE IDEALE NEUVERFILMUNG</i> | 27 |
| 2 MATRIX ODER DIE ZWEI SEITEN DER PERVERSION | 40 |
| <i>DAS ENDE DER WELT ERREICHEN</i> | 41 |
| <i>DER »REAL EXISTIERENDE« GROSSE ANDERE</i> | 45 |
| <i>»DER GROSSE ANDERE EXISTIERT NICHT«</i> | 48 |
| <i>DAS SCREENING DES REALEN</i> | 54 |
| <i>DER FREUDSCHE TOUCH</i> | 61 |
| <i>DIE INSZENIERUNG DES FUNDAMENTALEN PHANTASMAS</i> | 64 |
| ANMERKUNGEN | 73 |

EINLEITUNG: VON SILVERSTEIN ZU HOLLYWOOD

Wie sollen wir die künftige Aufnahme Lacans in der amerikanischen akademischen Szene beurteilen? Eine der Geschichten, welche die snobistischen französischen Lacanianer gerne zitieren, um gegen die Übersetzung von *jouissance* als *enjoyment* Einspruch zu erheben – natürlich mit dem Unterton einer französischen arroganten und herablassenden Haltung gegenüber der amerikanischen Szene -, ist die folgende: Während seines ersten Besuches in den USA sah Lacan in Baltimore eine Fernsehwerbung mit dem Motto »Enjoy Coke!« und, über ihre Vulgarität entsetzt, behauptete er emphatisch, daß sein »jouir« *nicht* dieses »enjoy« wäre. Diesem Argument gegenüber sollte man jedoch festhalten, daß das »enjoyment« im unglücklichen »Enjoy Coke!« genau das »jouir« in seiner überichartigen Schwachsinigkeit ist – welches bessere Beispiel für Lacans These, daß das Über-Ich ein Befehl zu genießen ist, gibt es als dieses »Enjoy Coke!«? Gibt es also Hoffnung auf einen Durchbruch von Lacans Theorie in den USA? Was immer auch die Wechselfälle und die Deformationen von Lacans Theorie in den *Cultural Studies* sind, man sollte sich auf dasjenige konzentrieren, was den Kindern in ihrem frühen Alter widerfährt. D.h. man sollte dem weisen jesuitischen Motto folgen: »Gib mir ein Kind, bis es sieben ist, und danach kannst du mit ihm machen, was immer dir beliebt.« Was also lesen amerikanische Kinder in diesem frühen Alter? Einer der rezenten großen Klassiker der Kinderliteratur ist Shel Silverstein (1) mit seinen zwei Büchern *The Missing Piece* und *Missing Piece trifft Big O* – und man wird beinahe in Verlegenheit gebracht durch die direkte Art und Weise, in der diese zwei Bücher in nackter Form die Grundmatrix von Lacans Gegensatz zwischen Begehren und Trieb wiedergeben. Das erste Buch

erzählt von den Abenteuern eines *It*, dargestellt als ein Kreis mit einem Punkt als Auge und mit einer dreieckigen Öffnung als Mund: ein Subjekt auf der Suche nach dem *Missing Piece*, welches die Öffnung auffüllen und das *It* in einen vollständigen Kreis verwandeln würde und somit irgendwie dem perfekten sphärischen Menschenwesen aus Platons *Symposium* gleichkäme, welches der sexuellen Differenz vorausliegt: »*It* fehlte ein Teil. Und es war nicht glücklich. Es setzte sich also in Bewegung, um nach seinem *Missing Piece* zu suchen. Und während es dahinrollte, sang es dieses Lied: »Ach ich such' mein *Missing Piece* / Ich such' mein *Missing Piece* / Hideeho, hier geh' ich / und such' mein *Missing Piece*.« Nach einer langen Reise voll von abenteuerlichen Begegnungen findet *It* eines Tages ein dreieckiges *Missing Piece*, das seine Öffnung auffüllen würde. Das Stück sagt aber zu ihm: »Warte einen Augenblick! Ich bin nicht dein *Missing Piece*. Ich bin niemandes *Missing Piece*. Ich bin ein eigener Teil. Und wäre ich auch jemandes *Missing Piece*, ich glaube nicht, daß ich deines wäre!« *It* rollt also traurig weiter, findet ein anderes Stück, das zu klein ist, ein anderes das zu groß ist, ein anderes, das zu scharf ist, ein anderes, das zu eckig ist, ein anderes, das *It* nicht fest genug hält und das es darum verliert, ein anderes, das *It* zu fest hält und das darum zerbricht – bis *It* schließlich einem dreieckigen Stück begegnet, das gerade richtig zu sein scheint, und es fragt: »Bist du das *Missing Piece* von irgend jemand anderem?« Das Stück antwortet: »Nicht daß ich wüßte.«

»Gut, möchtest du vielleicht ein eigener Teil sein?«

»Ich kann Teil von jemand anderem und zugleich auch ein eigener Teil sein.« Sie tun sich also zusammen, passen perfekt zusammen und bilden eine vollkommene Sphäre. Da *It* nun komplett ist, rollt es schneller und schneller, aber aus genau diesem Grund kann es nicht an einer Blume riechen oder zu einem Wurm sprechen. Konnte *It* noch singen? *It* begann zu singen: »Ich hab' mein nizzin' geez gevrunt t/ Ük vrunt mein

mitzin' bree... « – nun, da *It* komplett war, konnte es überhaupt nicht mehr singen! *It* hörte also auf zu rollen, setzte das Stück sanft nieder, rollte weg und begann sanft zu singen: »Ach, ich such' mein *Missing Piece* / ich such' mein *Missing Piece*«... – Das Paradox des Begehrens in Reinform: Um sich als Begehren aufrechtzuerhalten, um sich – in einem Lied – zu artikulieren, muß ein Teil fehlen. Haben wir hier nicht die Matrix von Robert Schumanns Tragödie vor uns? Sein Schicksal war das Gegenteil einem/einer normalen Liebenden, der/die in einer unglücklichen Beziehung gefangen ist und von der glücklichen Vereinigung mit seiner/in Geliebten träumt: Schumanns Sackgasse bestand indes darin, daß all seine Wünsche verwirklicht *waren*; daß das Leben ihm die Enttäuschung einer unglücklichen Liebe *ersparte*, so daß seine Position die eines Liebenden war, der für immer mit seiner Geliebten vereint war und der nun von einem neuen Hindernis träumte, das die Geliebte fern sein ließ: Es ist deswegen keineswegs verwunderlich, daß das Resultat ein psychotischer Zusammenbruch war: »Die Dinge wären weitaus schöner, wenn man sie sich im Zusammenbruch vorstellte, würde Schumann sich selbst sagen. War nicht die bloße Idee eines möglichen Rückschlages angenehmer als die Gewißheit vertrauter Dinge?« (2) Die Bahn von Freuds und Lacans Theorie verläuft vom Begehren zum Trieb. Und es ist daher keineswegs verwunderlich, daß Silversteins erstem Buch, welches den Mythos davon erzählt, auf welche Weise das *It* (Lacans *Lamelle*) sich durch einen Mangel als Subjekt des Begehrens konstituiert, sechs Jahre später das zweite Buch folgt, welches die Geschichte sozusagen vom anderen Ende her erzählt: d.h. nicht aus dem Gesichtspunkt des *Subjekts des Begehrens*, das sein *Missing Piece* sucht, sondern aus dem Gesichtspunkt dieses *Missing Piece* selbst. Dieses Stück ist nicht Freuds *Partialobjekt*, das sich damit begnügen würde, »sein eigener Teil« zu sein wie das erste Teil, dem *It* im ersten Buch begegnet, sondern es ist das Teil, das alleine dasitzt und darauf wartet, daß

jemand es nimmt. Hier tauchen natürlich Probleme auf: Einige *Its*, die daherkommen, passen, aber können nicht rollen, andere können rollen, aber passen nicht; einige sind zu zerbrechlich, einige vergöttern das Teil und belassen es dabei; einigen fehlen zu viele Teile, einige »haben zu viele Teile«; einige betrachten das Teil zu genau, andere rollen vorbei, ohne es gar zu beachten. Das Teil versucht sich attraktiver zu machen, aber es hilft nichts; es versucht sich herauszuputzen, aber dies verschreckt nur die Schüchternen.

Endlich kommt ein *It* daher, das genau richtig paßt und das genau wie das *It* aus dem ersten Buch aussieht. Wie im ersten Buch bilden sie folglich eine perfekte Sphäre und beginnen damit, glücklich davon zu rollen. Ist aber das fehlende Stück einmal ins *It* eingefügt, beginnt es zu wachsen und zu wachsen. Das *It* scheidet das Stück aus und geht weg, während es klagt: »Ich such' nach meinem *Missing Piece*, nach einem, das nicht wächst... «. Dann erscheint eines Tages ein *It*, das anders aussieht: ein perfekter Kreis an sich. Das Stück, ein gutes Lacansches Partialobjekt, fragt die offensichtliche *Che- vuoi- Fiage*: »Was willst du von mir?«

»Nix«, antwortet das *It*. »Was kann ich für dich tun?«, fragt das Stück erneut, wobei es auf die Unterscheidung zwischen *demande* und *besoin* setzt. »Nix«. »Wer bist du?«

»Ich bin Big O«: kurz, der primordiale, nicht- kastrierte große Andere, der als solcher nichts will. »Vielleicht bin ich dein *Missing Piece*?«, fragt *Missing Piece* hoffnungsvoll, worauf Big O antwortet: »Aber mir fehlt kein Teil. Es gibt bei mir gar keinen Platz für dich.«

»Das ist zu schade«, sagt *Missing Piece*, »Ich hatte gehofft, daß ich vielleicht mit dir rollen könnte... « – »Du kannst nicht mit mir rollen«, sagt Big O, »aber vielleicht kannst du von alleine rollen«. »Von alleine? Jemand wie ich kann doch nicht von alleine rollen!« – »Hast du es denn jemals versucht?« – »Ich habe doch Ecken und Kanten. Ich bin fürs alleine rollen nicht

gemacht.« – »Ecken und Kanten schleifen sich ab und Formen verändern sich«, sagt Big O und rollt davon. Wieder allein, stellt *Missing Piece* sich langsam auf eine Kante, plumpst vorn über und lernt langsam zu rollen; seine Kanten beginnen sich abzuschleifen und bald rollt es unbekümmert weiter anstatt zu purzeln, und es schließt sich wieder Big O an, begleitet Big O und ist an Big O als eine kleine Sphäre an der Grenze der großen Sphäre festgemacht: *der kleine andere, der wie ein Parasit am großen Anderen hängt* – die zwei zusammen bilden ein perfektes Beispiel für die »Innenacht«, für die Matrix der sich selbst perpetuierenden, repetitiven Triebzirkulationen. Ich werde also zur Behauptung verführt, daß, so lange amerikanische Kinder Silversteins zwei Büchern ausgesetzt werden, es Hoffnung für uns Lacanianer in den USA gibt. Und wenn Silverstein, warum nicht Hollywood, die Kunst für das Kind in uns Erwachsenen? Die beiden folgenden Analysen trachten schlicht danach, die Durchführbarkeit dieser Aufgabe aufzuzeigen.

1 GIBT ES EINE RICHTIGE ART, EINEN HITCHCOCK FILM NEU ZU VERFILMEN?

In jeder großen amerikanischen Buchhandlung ist es möglich, einige Bände der einzigartigen Reihe mit dem Titel *Shakespeare Made Easy* zu kaufen, die von John Durband herausgegeben und von Barrons publiziert wird. Diese Reihe ist eine »zweisprachige« Ausgabe von Shakespeares Stücken, mit dem ursprünglichen, archaischen Englisch auf der linken Seite und der Übersetzung in ein geläufiges, zeitgenössisches Englisch auf der rechten Seite. Die obszöne Befriedigung, die von der Lektüre dieser Bände bereitet wird, besteht in folgendem Aspekt: was vorgeblich eine bloße Übersetzung ins zeitgenössische Englisch ist, stellt sich als weitaus mehr heraus – in der Regel versucht Durband direkt und in alltäglicher Ausdrucksweise zu formulieren, was er für den in Shakespeares metaphorischem Idiom ausgedrückten Gedanken hält. Um ein Beispiel zu geben: »Sein oder Nichtsein, das ist die Frage« wird zu: »Was mich jetzt plagt, ist: soll ich mich umbringen oder nicht?« Und meine Idee hier ist natürlich, daß die normalen Neuverfilmungen von Hitchcocks Filmen genau so etwas wie *Hitchcock Made Easy* sind. Obgleich das Narrativ dasselbe ist, die »Substanz« gleichbleibt, evaporiert dennoch das Flair, welches über Hitchcocks Einzigartigkeit Rechenschaft ablegt. Man sollte hier jedoch die jargonbeladene Rede über Hitchcocks einzigartigen Touch und so weiter vermeiden und die schwierige Aufgabe angehen, *im einzelnen anzugeben*, was nun Hitchcocks Filmen ihr einzigartiges Flair verleiht. Oder anders gefragt: Was wäre, wenn diese Einzigartigkeit ein Mythos ist, das Resultat unserer (Betrachter-) Übertragung, die Erhebung von Hitchcock zu einem *Subjekt, dem Wissen unterstellt wird*? Ich denke hier insbesondere an die Haltung der Überinterpretation: alles hat in einem Film von Hitchcock eine Bedeutung zu haben, es gibt

keine Kontingenzen; wenn etwas nicht stimmt, dann ist es nicht sein Fehler, sondern der unsere – wir haben einfach nicht wirklich verstanden. Während ich *Psycho* zum zwanzigsten Male anschaute, bemerkte ich ein merkwürdiges Detail während der letzten Erklärung des Psychiaters: Lilah (Vera Miles) hört ihm hingerissen zu und nickt zweimal mit tiefer Zufriedenheit anstatt durch die endgültige Bestätigung des sinnlosen Todes ihrer Schwester erschüttert zu sein. War dies reine Kontingenz oder wollte Hitchcock eine merkwürdige libidinöse Ambiguität und Rivalität zwischen den zwei Schwestern suggerieren? Oder die Szene, in der Marion in der Nacht, aus Phoenix fliehend, fährt: gerade bevor sie das Bates Motel erreicht und gerade als sie den imaginierten Stimmen ihres Chefs und des Millionärs, der das Haus kaufte, zuhört, wütend über ihre Täuschung, ist ihr Ausdruck nicht länger gepeinigt – wir nehmen ein befremdliches, manisches Lächeln über eine zutiefst perverse Befriedigung wahr, einen Ausdruck, der in unheimlicher Weise der letzten Szene von Norman-Mutter ähnlich ist, gerade bevor sie sich in den Totenschädel auflöst und das Auto im folgenden aus dem Sumpf auftaucht. Marion wird also in gewisser Weise bereits zu Norman, bevor sie ihn tatsächlich trifft. Ein weiteres Kennzeichen, das dieses Argument bestätigt, ist, daß dieser Ausdruck auf ihrem Gesicht erscheint, während *sie den Stimmen in ihrem Kopf zuhört*, genauso wie Norman in seiner letzten Szene. Oder nehmen wir das entscheidende Beispiel her, die Szene, als Marion sich im Bates Motel anmeldet: während Norman seinen Rücken ihr zugewendet hat und die Reihe der Schlüssel zu den Zimmern inspiziert, blickt sie verstohlen um sich, umeine Idee zu kriegen, welche Stadt sie als ihren Wohnort eintragen soll, und sie sieht dann die Worte »Los Angeles« als Teil einer Zeitungsüberschrift und schreibt sie nieder. Wir haben hier das Zusammentreffen von zwei Unschlüssigkeiten: Während Marion sich unschlüssig darüber ist, welche Stadt sie niederschreiben (welche Lüge sie erzählen) soll, ist Norman sich

unschlüssig darüber, in welche Einheit er sie stecken soll (ist es Einheit Nummer 1, so bedeutet dies, daß er in der Lage sein wird, sie insgeheim durch das Guckloch zu beobachten). Als sie ihm nach einigem Zögern als Wohnort »Los Angeles« bekanntgibt, nimmt Norman den Schlüssel der Einheit Nummer 1 in die Hand und reicht ihn ihr. Ist sein Zögern nun ein einfaches Zeichen dafür, daß er ihre sexuelle Anziehung erwog und sich dann schließlich dafür entschied, sie zu verfolgen, oder ist es vielmehr der Fall, daß – auf einer raffinierteren Ebene – er in ihrer Unschlüssigkeit entdeckte, daß sie dabei war, ihm eine Lüge zu erzählen, und er dann ihre Lüge mit einem eigenen illegalen Akt parierte und so in ihrem geringfügigen Verbrechen die Rechtfertigung für sein eigenes fand? (Oder ist es vielmehr so, daß er, nachdem er hört, daß sie von Los Angeles ist, glaubt, daß das Mädchen aus einer solchen dekadenten Stadt leichte Beute sein kann?) Obgleich Joseph Stefano, der das Drehbuch schrieb, behauptet, (3) daß die Schöpfer nur die wachsende sexuelle Anziehung im Sinne hatten, die Norman für Marion empfand, bleibt ein ständiger Zweifel, daß das Zusammentreffen der zwei Unschlüssigkeiten nicht rein kontingent sein kann. Theoretisch heißt das wahre Liebe. Aus wahrer Liebe heraus behaupte ich also, daß es eine einzigartige Hitchcocksche Dimension GIBT.

HITCHCOCKS SINTHOME

Meine erste These lautet, daß diese einzigartige Dimension nicht primär auf der Ebene des Erzählinhaltes zu suchen ist. Ihr ursprünglicher Ort ist anderswo: wo? Beginnen wir mit einer Gegenüberstellung von zwei Filmen, die nicht von Hitchcock stammen. Es gibt eine denkwürdige Szene in dem ansonsten langweiligen und präntiösen Film *A River Runs Through It*

von Robert Redford. Uns ist die ganze Zeit klar, daß von den zwei Predigersöhnen der jüngere (Brad Pitt) sich auf dem Weg zur Selbsterstörung befindet und aufgrund seines zwanghaften Spielens, Trinkens wie auch seiner zwanghaften Schürzenjagd sich der Katastrophe annähert. Was die zwei Söhne mit ihrem Vater zusammenhält, ist das Fliegenfischen in den wilden Flüssen von Montana – diese sonntäglichen Fischereiexpeditionen sind eine Art heiliges Familienritual, eine Zeit, in der die Bedrohungen des Lebens außerhalb der Familie vorübergehend suspendiert werden. Als sie also zum letzten Mal Fischen gehen, erlangt Pitt Vollkommenheit: geschickt fängt er den größten Fisch überhaupt; seine Vorgehensweise wird aber mit einem Schatten konstanter Bedrohung dargestellt (Wird die dunkle Flußbiegung, in der er die große Forelle erspäht, ihn verschlingen? Wird er wieder auftauchen, nachdem er im reißenden Gewässer ausgeglichen ist?) Wiederum ist alles so, als ob diese potentielle Bedrohung die Schlußtragödie ankündigte, die sich dann auch kurz darauf ereignet (Pitt wird tot aufgefunden, seine Finger sind gebrochen aufgrund seiner Spielschulden). Was nun diese Szene aus *A River Runs Through It* ziemlich gewöhnlich macht, ist, daß die zugrundeliegende bedrohliche Dimension als ein Fingerzeig auf die Endkatastrophe direkt in das Haupterzählmuster eingeschrieben wird. Im Gegensatz dazu steht Peter Yates' hervorragender Film *Breaking Away* (1979), eine sanfte dramatische Komödie über das Heranwachsen von vier Mittelschülern in Bloomington (Indiana) im letzten Sommer, bevor sie sich der unerbittlichen Wahl von Arbeit, Hochschule oder Militär gegenübersehen. In einer der denkwürdigen kleinen Szenen ist Dave, einer der Jugendlichen, auf einem Rennrad in einen Hochgeschwindigkeitszweikampf mit einem Laster, der einen Halbanhänger mit sich führt, verwickelt. Der beunruhigende Effekt ist hier derselbe wie in den paar Szenen, die das Schwimmen in einer verlassenen Schottergrube enthalten, in der

die Jugendlichen in das tiefe, dunkle Wasser voll von scharfen Felssteinen springen, die unterhalb der Oberfläche verborgen liegen: Yates suggeriert die beständige Möglichkeit einer plötzlichen Katastrophe. Wir warten darauf, daß der schreckliche Unfall geschieht (daß Dave vom Laster angefahren und zermalmt wird; daß einer der Jugendlichen im dunklen Wasser ertrinkt oder beim Sprung ins Wasser auf einem scharfen Felsstein aufschlägt) – nichts von alledem geschieht, aber die Anspielungen auf einen Unfall (sein bedrohlicher Schatten, der gerade durch die allgemeine Atmosphäre der Art und Weise evoziert wird, in der die Szene gefilmt ist, und nicht durch irgendeine direkte psychologische Bezugnahme – darin der inneren Unruhe ähnlich, wie sie von Jugendlichen empfunden wird) lassen die Figuren merkwürdig verletzlich erscheinen. Alles verhält sich so, als ob diese Anspielungen den Grund legten für das Filmende, wenn wir vom Leinwandtext erfahren, daß in der Folge einer in Vietnam starb, ein anderer einen anderen Unfall hatte.... Auf diese

Spannung zwischen den zwei Ebenen möchte ich mich konzentrieren, d.h. auf die Kluft, welche das explizite Erzählmuster von der diffundierten, bedrohlichen Botschaft trennt, die zwischen den Mustern dieses Narrativs überbracht wird. Führen wir hier eine Parallele zu Richard Wagner ein (ist der Ring aus Wagners *Nibelungen* nicht der größte MacGuffin aller Zeiten?). In seinen letzten zwei Opern wird dieselbe Geste vollzogen: gegen das Ende von *Götterdämmerung* hin hebt der tote Siegfried bedrohlich seine Hand, gerade als Hagen sich ihm nähert, um seiner Hand den Ring zu entreißen; gegen das Ende von *Parzifal* hin und inmitten von Amfortas' Klagelied und seiner Weigerung, die rituelle Entschleierung des Grals durchzuführen, erhebt auch sein toter Vater Titur el auf wundersame Weise seine Hand. Kennzeichen wie diese bezeugen die Tatsache, daß Wagner ein Hitchcockianer *avant la lettre* war. In Hitchcocks Filmen findet man auch dasselbe

visuelle Motiv (oder ein Motiv in anderer Gestalt), das insistiert und sich durch einen unheimlichen Zwang aufbürdet und sich von einem Film zum nächsten in völlig verschiedenen Erzählkontexten wiederholt. Am bekanntesten ist das Motiv dessen, was Freud *Niederkommenlassen* nennt, mit all den Grundstimmungen des melancholischen, suizidären Falls (4), d.h. einer Person, die sich ver- zweifelt mit ihrer Hand an die Hand einer anderen Person klammert: der Nazi-Saboteur in *Saboteur (Saboteure)*, der sich, von der Fackel der Freiheitsstatue herunterhängend, an die Hand des guten amerikanischen Helden klammert; der verkrüppelte James Stewart, der in der letzten Begegnung von *Rear Window (Das Fenster zum Hof)* vom Fenster herabhängt und versucht, die Hand seines Verfolgers zu ergreifen, der, anstatt ihm zu helfen, ihn zum Sturz zu bringen versucht; oder in *The Man Who Knew Too Much (Der Mann, der zuviel wußte, Neufilm von 1955)*, wo auf dem sonnigen Markt von Casablanca der sterbende westliche Agent, der als Araber verkleidet ist, seine Hand zum unschuldigen amerikanischen Touristen (James Stewart) ausstreckt und ihn zu sich herunterzieht; die endlich demaskierte Diebin, die in *To Catch a Thief (Über den Dächern von Nizza)* von Cary Grants Hand herunterhängt; James Stewart, der zu Beginn von *Vertigo (Aus dem Reich der Toten)* von der Dachrinne herunter hängt und verzweifelt versucht, die Hand des Polizisten zu ergreifen, die nach ihm ausgestreckt ist; Eva Marie Saint, die an Cary Grants Hand am Rande des Abgrundes hängt (mit dem unmittelbaren Sprung zur Szene, in der sie sich an seine Hand im Schlafwagenbett am Ende von *North by Northwest (Der unsichtbare Dritte)* klammert). Bei näherer Betrachtung wird uns bewußt, daß Hitchcocks Filme voll von solchen Motiven sind. Da gibt es das Motiv eines Autos am Rande des Abgrundes in *Suspicion* und in *North by Northwest*: in beiden Filmen findet sich eine Szene mit demselben Schauspieler (Cary Grant), der ein Auto fährt und einem

Abgrund gefährlich nahekommt; obgleich die Filme durch beinahe zwanzig Jahre voneinander getrennt sind, ist die Szene in derselben Weise gefilmt, und beide enthalten eine subjektive Aufnahme des Schauspielers, der einen Blick in den Abgrund wirft. (In Hitchcocks letztem Film, *The Family Plot*, explodiert dieses Motiv in einer langen Szene eines Autos, das einen Hügel herunterrast, da die Schurken an seinen Bremsen herumspielten.) Dann gibt es das Motiv der »Frau, die zuviel weiß« – das der intelligenten und scharfsichtigen, aber sexuell unattraktiven, bebrillten Frau, die bedeutsamerweise Hitchcocks eigener Tochter Patricia ähnlich sieht oder gar von ihr gespielt wird: Ruth Romans Schwester in *Strangers On a Train* (*Verschwörung im Nordexpress, Der Fremde im Zug*), Barbara del Geddes in *Vertigo*, Patricia Hitchcock in *Psycho* und sogar Ingrid Bergman selbst vor ihrem sexuellen Erwachen in *Spellbound* (*Ich kämpfe um dich*). Es gibt das Motiv des mumifizierten Schädels, das zuerst in *Under Capricorn* (*Sklavin des Herzens*) auftritt und schließlich in *Psycho* – beide Male erschreckt es die junge Frau (Ingrid Bergman, Vera Miles) in der letzten Begegnung. Es gibt das Motiv des gespenstischen Hauses mit hohen Treppen, mit dem Helden, der die Treppen hinaufgeht und wo *nichts* sich im Zimmer befindet, obgleich er zuvor eine weibliche Silhouette im Fenster des ersten Stockes sah: in *Vertigo* ist es die ängstliche Episode von Madeleine, die von Scottie als Gestalt im Fenster gesehen wird und die dann unerklärlicherweise aus dem Haus verschwindet; in *Psycho* ist es die Erscheinung des Schattens der Mutter im Fenster – wiederum sind es Körper, die aus dem Nichts heraus erscheinen und die dann in die Leere verschwinden. Die Tatsache, daß diese Episode in *Vertigo* unerklärt bleibt, führt zu der Versuchung, diese als eine Art *futur anterieur* zu lesen: als etwas, das schon auf *Psycho* verweist. Ist die alte Dame, die Hotelangestellte des Hauses, nicht eine Art befremdlicher Verdichtung von Norman Bates und seiner Mutter, d.h. des

Angestellten (Norman), der zugleich die alte Dame (Mutter) ist, und die darum im voraus den Hinweis auf ihre Identität gibt, die das große Mysterium in *Psycho* darstellt? *Vertigo* ist von besonderem Interesse, insofern als in diesem Film dasselbe *Sinthome* der uns in eine abgründige Tiefe ziehenden Spirale sich auf einer Vielzahl von Ebenen wiederholt und auf ihnen resoniert: zunächst als ein rein formelles Motiv der abstrakten Form, die aus der Nahaufnahme des Auges im Nachspann des Filmes hervortritt; sodann als die Locke von Carlotta Valdes' Haar in ihrem Porträt, wiederholt in Madeleines Frisur; dann als der abgründige Kreis des Stiegenhauses des Kirchturms; und schließlich in der berühmten Aufnahme, die sich 360 Grad um Scottie und Madeleine schwenkt, die sich leidenschaftlich im schabigen Hotelzimmer umarmen und während der sich der Hintergrund in den Stall der Juan Batista Mission verwandelt und dann wieder in das Hotelzimmer. Vielleicht liefert diese letzte Aufnahme den Schlüssel zur zeitlichen Dimension von »vertigo«: die in sich geschlossene, zeitliche Schleife, in der Vergangenheit und Gegenwart zu zwei Aspekten derselben, endlos wiederholten und zirkulären Bewegung verdichtet werden. Es ist diese mehrfache Oberflächenresonanz, welche die spezifische Dichte und die »Tiefe« der Filmtextur erzeugt. Man hat hier eine Menge von (visuellen, formellen, materiellen) Motiven vor sich, die »gleich bleiben« durch verschiedene Bedeutungskontexte hindurch. Wie soll man solche sich durchhaltenden Gesten oder Motive lesen? Man sollte der Versuchung widerstehen, sie als Jungsche Archetypen mit einer Tiefenbedeutung zu behandeln: die sich erhebende Hand bei Wagner als Ausdruck der Bedrohlichkeit der toten Person für die Lebenden; oder die sich an die Hand anderer klammernde Person als Ausdruck der Spannung zwischen spirituellem Fall und Erlösung.... Es handelt

sich hier vielmehr um die Ebene von materiellen Zeichen, die sich der Bedeutung widersetzen und die Verbindungen

herstellen, die ihre Grundlage nicht in den narrativen Symbolstrukturen haben: sie beziehen sich aufeinander nur in einer Art von vorsymbolischer, kreuzweiser Resonanz. Sie sind weder Signifikanten noch die berühmten Flecken Hitchcocks, sondern Elemente von dem, was man vor einem oder zwei Jahrzehnten kinematographische Schrift – *écriture* – genannt haben würde. In den letzten Jahren seines Lehrens begründete Jacques Lacan die Differenz zwischen *Symptom* und *Sinthome*. anders als das Symptom, das eine Chiffre irgendeines verdrängten Begehrens ist, besitzt das *Sinthome* keine bestimmte Bedeutung. In seinem Wiederholungsmuster verleiht es einer Elementarmatrix der *jouissance*, des Mehr-Ge- nießens, einen Körper – obgleich *Sinthome* keinen Sinn besitzen, strahlen sie *jouissance* aus.

(5) Nach dem Bericht von Stalins Tochter Svetlana war die letzte Geste des sterbenden Stalin, der bedeutsamerweise der böse Blick vorausging, dieselbe Geste wie in Wagners letzten Opern: die Geste der sich bedrohlich erhebenden, linken Hand:

»Genau in dem Augenblick, der sein letzter zu sein schien, öffnete Stalin plötzlich seine Augen und warf einen Blick auf alle im Zimmer. Es war ein schrecklicher Blick, verrückt oder vielleicht verärgert und voll von Todesangst, und die unvertrauten Gesichter der Doktoren beugten sich über ihn. In einem Nu schweifte der Blick über alle. Dann geschah etwas Unverständliches und Schreckliches, das ich bis zum heutigen Tage nicht vergessen kann und nicht verstehe. Er hob plötzlich seine linke Hand, als ob er auf etwas oberhalb zeigen und einen Fluch über uns alle bringen würde. Die Geste war unverständlich und vollkommen bedrohlich, und niemand konnte sagen, auf wen oder was sie gerichtet war. Im nächsten Augenblick und nach einer letzten Anstrengung riß sich der Geist vom Fleische los.« (6)

Was bedeutete dann diese Geste? Die Hitchcocksche Antwort: *nichts* – doch dieses Nichts war nicht ein leeres Nichts, sondern

die Fülle libidinöser Besetzung, ein Tic, der einer Chiffre des Begehrens Körper verlieh. Die genauesten Äquivalente in der Malerei sind vielleicht die hinausgezogenen Flecken, die gelbe Himmel beim späten van Gogh »sind« oder das Wasser oder das Gras bei Munch: diese unheimliche »Schwere« gehört weder der unmittelbaren Materialität der Farbflecken noch der Materialität der gemalten Objekte an – sie ist in einer Art Zwischen- oder Spektralbereich angesiedelt: Schelling nennt diesen *geistige Körperlichkeit*. Aus der Lacanschen Perspektive kann man diese »geistige Körperlichkeit« leicht als materialisierte *jouissance* identifizieren, als »eine Fleisch gewordene *jouissance*«. Hitchcocks *Sinthome* sind folglich nicht blosse formelle Muster: sie verdichten bereits eine gewisse libidinöse Besetzung. Als solche bestimmten sie seinen Schaffensprozeß. Hitchcock ging nicht von der Handlung aus und übersetzte diese dann in kinematographische, audiovisuelle Begriffe. Er begann viel- mehr mit einer Menge von (normalerweise visuellen) Motiven, die seine Vorstellungskraft heimsuchten und die sich ihm als seine *Sinthome* aufbürdeten; dann konstruierte er ein Narrativ, das als Vorwand für ihren Gebrauch diente. Diese *Sinthome* verleihen Hitchcocks Filmen ihr spezifisches Flair und geben ihnen die substantielle Dichte der kinematographischen Textur: ohne sie hätten wir nur ein lebloses, formelles Narrativ. Daher verfehlt das ganze Gerede über Hitchcock als »Meister des Suspense«, über seine einzigartig verwickelten Handlungen und so weiter das Wesentliche. Fredric Jameson sagte von Hemingway, daß er seine Narrative auswählte, um eine gewisse Art von (strammen, maskulinen) Phrasen schreiben zu können. Dies gilt auch für Hitchcock: Er erfand Geschichten, um eine gewisse Art von Szenen filmen zu können. Und während die Narrative seiner Filme oftmals einen lustigen und oft scharfsinnigen Kommentar über unsere Zeit abgeben, sind es seine *Sinthome*, in denen Hitchcock für immer lebt. Sie sind der wahre Grund, warum seine Filme weiterhin als Objekte unseres Begehrens fungieren.

DER FALL DES FEHLENDEN BLICKS

Das nächste Kennzeichen betrifft den Status des Blicks. Die sogenannten Post- Theoretiker (kognitivistische Kritiker der psychoanalytischen Filmtheorie) wandeln gerne das Motiv darüber ab, wie Schriftsteller der »Theorie« sich auf mythische Entitäten wie den (großgeschriebenen) BLICK beziehen: auf Entitäten, denen keine empirischen, beobachtbaren Tatsachen (wie die tatsächlichen Kinogeher und ihr Verhalten) entsprechen – der Titel einer der Essays in dem Band *Post-Theory* (7) lautet »The Gaze of the Missing Gaze.« Die Post-Theorie vertraut hier auf den gemeinen Begriff des Betrachters (das Subjekt, das die kinematographische Realität auf der Leinwand, ausgestattet mit seinen emotionalen und kognitiven Prädispositionen, wahrnimmt) – und innerhalb dieser simplen Opposition zwischen Subjekt und Objekt der kinematographischen Wahrnehmung findet sich natürlich kein Platz für den Blick als den Punkt, von dem aus das betrachtete Objekt selbst »den Blick erwidert« und uns, die Betrachter, betrachtet. Das heißt, entscheidend für Lacans Begriff des Blicks ist es, daß er die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt mit sich bringt: wie Lacan in seinem *Seminar XI* formuliert, gibt es eine Antinomie zwischen dem Auge und dem Blick, d.h. der Blick befindet sich auf der Seite des Objekts, er steht für den blinden Fleck im Feld des Sichtbaren, von dem aus das Bild selbst den Betrachter photographiert – oder in Lacans Formulierung aus seinem *Seminar I*, deren unheimliche Evokation der Zentralszene von *The Rear Window* sich aus der Tatsache ergibt, daß dieses Seminar im selben Jahr gehalten wurde, in dem Hitchcocks Film

(1954) freigegeben wurde:

»Ich kann mich von jemandem angeblickt fühlen, von dem ich nicht einmal die Augen und nicht einmal die Erscheinung

sehe. Es genügt, daß etwas mir anzeigt, daß der andere da sein kann. Dieses Fenster, wenn es ein wenig dunkel ist und wenn ich Gründe habe anzunehmen, daß jemand dahinter ist, ist immer schon ein Blick.« (8)

Wird dieser Begriff des Blicks nicht perfekt durch die exemplarische Hitchcocksche Szene wiedergegeben, in der das Subjekt sich einem unheimlichen, bedrohlichen Objekt, gewöhnlich einem Haus, annähert? Wir begegnen hier der Antinomie zwischen dem Auge und dem Blick in ihrer Reinform: das Auge des Subjekts erblickt das Haus, aber das Haus – das Objekt – scheint irgendwie den Blick zu erwidern. Es ist dann nicht verwunderlich, daß die Post- Theoretiker vom »fehlenden Blick« sprechen und sich darüber beschwerten, daß der Freud- Lacansche Blick sich nirgendwo in der Tatsächlichkeit der Erfahrung des Betrachters finde: dieser Blick *fehlt* tatsächlich, sein Status ist phantasmatisch. Auf einer grundlegenden Ebene handelt es sich hier um die Positivierung einer Unmöglichkeit, die das Fetisch-Objekt verursacht. Zum Beispiel, wie wird der Objekt-Blick zum Fetisch? Durch die Hegeische Umkehrung von der Unmöglich-

keit, das Objekt zu sehen, zu einem Objekt, das dieser Unmöglichkeit Körper verleiht: Da das Subjekt *das* nicht direkt sehen kann, das wahre Objekt der Faszination, vollzieht es eine Art Reflexion- insich, durch die das Objekt, welches es fasziniert, zum *Blick selbst* wird. In diesem Sinne (obgleich nicht in völlig symmetrischer Weise) sind Blick und Stimme »reflexive« Objekte, d.h. Objekte, die einer Unmöglichkeit Körper verleihen (in Lacans »Mathemen«: a unter minus klein phi). In diesem genauen Sinne ist das eigentliche Phantasma nicht die Szene selbst, die unsere Faszination anzieht, sondern der imaginierte/nichtexistente Blick, der sie betrachtet wie der unmögliche Blick von oben, für den die alten Azteken gigantische Figuren von Vögeln und Tieren auf den Boden zeichneten, oder der unmögliche Blick, für den Details der

Skulpturen auf dem alten Aquädukt nach Rom gebildet wurden, obwohl sie vom Boden aus nicht beobachtbar waren. Kurz, die elementarste phantasmatische Szene ist nicht die einer faszinierenden Szene, die man zu betrachten hat, sondern folgende Idee: »es gibt etwas da draußen, das uns betrachtet«. Nicht ein Traum, sondern die Vorstellung, daß »wir die Objekte im Traum eines anderen sind«. In *La lenteur* präsentiert Milan Kundera als das grundlegende Zeichen des heutigen falschen, aseptischen Sex das Paar, das Analsex nahe an einem Hotelpool, für die Gäste in den Zimmern darüber sichtbar, simuliert, und Lustschreie vortäuscht, aber tatsächlich nicht einmal die Penetration vollzieht – dem stellt er die langsamen, galanten und intimen Liebesspiele im Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts gegenüber. Fand nicht etwas Ähnliches tatsächlich im Kambodscha der Khmer Rouge statt: nachdem zu viele Menschen aufgrund von Säuberungen und Hungerleiden starben, verordnete das Regime jeden ersten, zehnten und zwanzigsten Tag im Monat zum Kopulationstag: den verheirateten Paaren (die ansonsten in getrennten Baracken zu schlafen hatten) wurde abends gestattet, miteinander zu schlafen und sie wurden zum Beischlaf *gezwungen*. Ihr privater Raum war eine Einzelzelle, isoliert durch einen halbtransparenten Bambusvorhang; und vor der Reihe solcher Einzelzellen gingen Wachen der Khmer Rouge auf und ab und prüften so nach, ob die Paare tatsächlich kopulierten. Da die Paare wußten, daß Nicht-Kopulation als ein Sabotageakt angesehen wurde, der schwer bestraft wurde, und da sie andererseits nach einem Arbeitstag von vierzehn Stunden in der Regel zu müde waren, um Sex zu haben, *täuschten* sie Beischlaf *vor*, um die Aufmerksamkeit der Wachen anzuführen: sie machten falsche Bewegungen und täuschten Geräusche vor. Ist dies nicht das genaue Gegenteil zur Erfahrung aus der noch nicht durch Freizügigkeit gekennzeichneten Jugend von einigen unter uns, als man sich mit der Partnerin in das Schlafzimmer stellen

mußte und es so leise wie nur möglich trieb, so daß die Eltern, waren sie noch auf, nicht den Verdacht haben würden, daß Sex vor sich ging? Was wäre dann, wenn ein solches Schauspiel für den Blick des Anderen Teil des sexuellen Aktes ist – wenn er, da es kein sexuelles Verhältnis gibt, nur für den Blick des Anderen inszeniert werden kann? Stellt nicht der zeitgenössische Trend von »Cam«-Websites, welche die Logik der »Truman Show« verwirklichen (an diesen Sites können wir einem Ereignis oder Ort kontinuierlich folgen: das Leben einer Person in seiner/ihrer Wohnung, die Sicht auf eine Straße und so weiter), dasselbe dringende Bedürfnis nach dem phantasmatischen Blick des Anderen dar, der als Garantie für das Sein des Subjekts dient? »Ich existiere nur, insofern als ich die ganze Zeit betrachtet werde«. (Dem ähnlich ist das von Claude Lefort bemerkte Phänomen des Fernsehapparates, der die ganze Zeit läuft, auch wenn niemand tatsächlich fernsieht – er dient als die minimale Garantie für die Existenz des sozialen Bandes.) Die Situation ist hier die tragikomische Umkehrung der Bentham

Orwellschen Idee einer panoptischen Gesellschaft, in der wir (potentiell) »die ganze Zeit beobachtet werden« und in der wir keinen Ort finden, um uns vor diesem omnipräsenten Blick der Macht zu verbergen: Angst rührt hier von der Aussicht her, *nicht* die ganze Zeit dem Blick des Anderen ausgesetzt zu sein, so daß das Subjekt den Blick der Kamera als eine Art ontologische Garantie seines Seins braucht. Was dieses Paradox des omnipräsenten Blicks betrifft, so widerfuhr vor nicht langer Zeit einem Freund von mir in Slowenien eine lustige Begebenheit: Er kehrte spät in der Nacht in sein Büro zurück, um einige Arbeit zu erledigen; bevor er das Licht andrehte, beobachtete er im Büro jenseits des Hofes ein Paar (ein ranghöherer Manager und seine Sekretärin), das leidenschaftlich auf seinem Tisch kopulierte – inmitten ihrer Leidenschaft vergaßen sie, daß jenseits des Hofes sich ein Gebäude befindet, von dem aus sie

deutlich gesehen werden können, da ihr Büro hell beleuchtet war und an den großen Fenstern keine Vorhänge angebracht waren. Mein Freund wählte nun die Telephonnummer dieses Büros und als der Manager, seine sexuelle Aktivität für eine kurze Pause unterbrechend, das Telephon in die Hand nahm, flüsterte er in ominöser Weise in den Hörer: »Gott beobachtet dich!« Der arme Manager kollabierte und erlitt beinahe einen Herzanfall. Die Intervention einer solchen traumatischen Stimme, die nicht direkt in der Realität angesiedelt werden kann, ist vielleicht diejenige Erfahrung, in der wir der Erfahrung des Sublimen am nächsten kommen. Und Hitchcock ist dann am unheimlichsten und verstörendsten, wenn er uns *direkt* in den Gesichtspunkt dieses äußeren, phantasmatischen Blicks zieht. Eine der normalen Prozeduren von Horrorfilmen ist die »Neusignifizierung« der objektiven Aufnahme als subjektive Aufnahme (was der Betrachter zunächst als eine objektive Aufnahme – etwa eines Hauses mit einer Familie während des Abendessens – wahrnimmt, wird plötzlich vermittels kodifizierter Merkmale – das leichte Zittern der Kamera, der »subjektivierte« Soundtrack – als die subjektive Aufnahme eines Mörders enthüllt, der sich an seine potentiellen Opfer heranmacht). Diese Prozedur ist aber um ihr Gegenteil zu ergänzen: die unerwartete Umkehrung der subjektiven Aufnahme in die objektive Aufnahme – inmitten einer langen, unzweideutig als subjektiv markierten Aufnahme wird der Betrachter plötzlich zur Erkenntnis gezwungen, daß *es kein mögliches Subjekt innerhalb des Raums der diegetischen Realität gibt, das den Gesichtspunkt dieser Aufnahme einnehmen kann*. Man hat es hier nicht mit der einfachen Umkehrung der objektiven in die subjektive Aufnahme zu tun, sondern mit der Konstruktion eines Ortes der *unmöglichen* Subjektivität, einer Subjektivität, welche gerade die Objektivität mit dem Beigeschmack eines unaussprechlichen, monströsen Bösen befleckt. Eine ganze häretische Theologie wird hier

erkennbar, die insgeheim den Schöpfer Selbst als den Teufel identifiziert (dies war bereits die These der katharischen Häresie im Frankreich des zwölften Jahrhunderts). Die exemplarischen Fälle dieser unmöglichen Subjektivität sind die »subjektive« Aufnahme vom Standpunkt des mörderischen Dings selbst aus auf das vor Schmerz starre Gesicht des sterbenden Detektivs Arbogast in *Psycho* oder – in *The Birds (Die Vögel)* – die berühmte Aufnahme aus der Vogelperspektive auf die brennende Bodega Bay, die dann mit dem Eintritt der Vögel in das Bildfeld neu signifiziert und zum Gesichtspunkt der böartigen Aggressoren selbst subjektiviert wird.

MEHRFACHE ENDEN

Es gibt noch einen weiteren, dritten Aspekt, der Hitchcocks Filmen eine spezifische Dichte hinzufügt: die implizite Resonanz mehrfacher Enden. Der offensichtlichste und gut dokumentierte Fall ist natürlich jener von *Topaz (Topas}*. Bevor er sich für das Ende von *Topaz* entschied, das wir alle kennen, filmte Hitchcock zwei alternative Enden, und mein Argument ist, daß es nicht zureicht zu behaupten, daß er einfach das angemessenste Ende wählte – das Ende, das wir nun besitzen, setzt vielmehr in gewisser Weise die zwei anderen voraus, wobei die drei Enden eine Art Syllogismus bilden: d.h. Granville, der russische Spion (Michel Piccoli), der zu sich selbst sagt: »Sie können mir nichts beweisen, ich kann einfach nach Rußland gehen« (das erste aufgegebenes Ende); »aber die Russen selbst wollen mich jetzt nicht, ich bin nun sogar für sie gefährlich, sie werden mich also wahrscheinlich töten« (das zweite aufgegebenes Ende); »was kann ich dann tun, wenn ich in Frankreich ein Verstoßener als russischer Spion bin und Rußland selbst mich nicht länger will? Ich kann mich nur selbst

töten...« – dies ist das Ende, das tatsächlich übernommen wurde. Es gibt aber viel raffiniertere Versionen dieser impliziten Präsenz der alternativen Enden. *Notorious (Berüchtigt)* verdankt zumindest teilweise seine überzeugende Wirkung der Tatsache, daß sein Ausgang vor dem Hintergrund von zumindest zwei anderen Ausgängen gesehen werden muß, die in ihm als eine Art von alternativer Geschichte mitschwingen. (9) Im ersten Entwurf der Geschichte erlangt Alicia am Ende des Films Erlösung, aber verliert Devlin, der getötet wird, als er sie vor den Nazis rettet. Dies war die Idee: Dieser Aufopferungsakt sollte die Spannung zwischen Devlin, der unfähig ist, Alicia seine Liebe für sie zu gestehen, und Alicia, die unfähig ist, sich selbst als der Liebe würdig zu sehen, auflösen. Devlin gesteht seine Liebe für sie ohne Worte, indem er stirbt, um ihr Leben zu bewahren. In der Endszene sehen wir Alicia zurück in Miami mit ihrer Gruppe von Trinkkumpanen: obwohl sie »berüchtigt« ist als jemals zuvor, trägt sie in ihrem Herzen das Andenken an einen Mann, der sie liebte und der für sie starb und wie Hitchcock es in einer Notiz an Selznick formulierte: »für sie ist dies dasselbe, als hätte sie ein glückliches Eheleben erlangt.« – In der zweiten Hauptversion ist bereits die Idee eines langsamen Vergiftens von Alicia durch Sebastian und durch seine Mutter am Werk. Devlin stellt sich den Nazis entgegen und flieht mit Alicia, aber Alicia stirbt im Verlauf. Im Epilog sitzt Devlin alleine in einem Café in Rio, wo er Alicia zu treffen pflegte, und hört zufällig Leuten zu, die den Tod von Sebastians leichtfertiger und treuloser Frau diskutieren. Der Brief in seinen Händen ist aber ein Lob von Präsident Truman, der Alicias Tapferkeit zitiert. Devlin steckt den Brief in seine Tasche und trinkt sein Getränk aus. Schließlich die Version, zu der es, wie wir wissen, gekommen ist, mit einem Finale, das zu verstehen gibt, daß Devlin und Alicia nun verheiratet sind. Hitchcock ließ dann dieses Finale aus, um auf einer tragischeren Note zu enden: Sebastian, der Alicia wirklich liebte, wird dem tödlichen Zorn

der Nazis überlassen. Entscheidend ist hier, daß beide alternativen Enden (Devlins und Alicias Tod) in den Film als Art phantasmatischer Hintergrund der Handlung, die wir auf der Leinwand sehen, aufgenommen *werden*: wenn sie ein Paar bilden sollen, *müssen* sowohl Devlin als auch Alicia den »symbolischen Tod« erfahren, so daß das glückliche Ende aus der Kombination der zwei unglücklichen Enden hervorgeht, d.h. diese zwei alternativen, phantasmatischen Szenarien tragen den Ausgang, den wir sehen. Dieses Kennzeichen gestattet uns, Hitchcock der Reihe von Künstlern einzufügen, deren Werk das heutige digitale Universum voraussagte. Das heißt, Kunsthistoriker bemerkten oft jenes Phänomen, das darin besteht, daß alte künstlerische Formen an ihre eigenen Grenzen stoßen und dann Verfahren verwenden, die, zumindest aus unserer retroaktiven Sicht, auf eine neue Technik zu zeigen scheinen, welche dann als ein »natürlicheres« und angemesseneres »objektives Korrelat« zu der Lebenserfahrung dienen wird können, die die alten Formen vermittels ihrer »exzessiven« Experimente wiederzugeben trachteten. Eine ganze Reihe von narrativen Verfahren in den Romanen des neunzehnten Jahrhunderts kündigen nicht nur das normale Erzählkino (der ausgeklügelte Gebrauch von »Rückblende« bei Emily Bronte oder von »Cross-Cutting« [kreuzweises Hin- und Herschneiden zwischen mehreren Einstellungen] und »Nahaufnahme« bei Dickens) an, sondern manchmal sogar das modernistische Kino (der Gebrauch von »Off-Space« in *Madame Bovary*) – als ob die neue Lebenswahrnehmung bereits hier war, aber noch darum kämpfte, neue Artikulationsmittel zu ersinnen, bis sie es schließlich im Kino fand. Folglich haben wir es hier mit der Geschichtlichkeit einer Art von *futur anterieur* zu tun: nur durch die Existenz des Kinos und nach- dem dieses seine üblichen Verfahren entwickelte, können wir die Erzähllogik von Dickens großen Romanen oder von Flauberts *Madame Bovary* wirklich begreifen. Und nähern wir uns heute

nicht einer ähnlichen Schwelle an: Eine neue »Lebenserfahrung« liegt in der Luft, eine Wahrnehmung von Leben, welche die Form des linear zentrierten Narrativs zur Explosion bringt und die das Leben als ein vielgestaltiges Fließen wiedergibt – auch innerhalb des Bereiches der »hard sciences« (Quantenphysik und ihre Interpretation einer multiplen Realität, oder die ausgesprochene Kontingenz, welche der tatsächlichen Evolution auf der Erde ihren Spin verlieh: wie Stephen Jay Gould in seinem *Wonderful Life* (10) zeigte, legen die Fossilien von Burgess Shale Zeugnis davon ab, wie die Evolution eine gänzlich andere Wende hätte nehmen können) scheinen wir von der Ungewißheit des Lebens und der alternativen Realitätsversionen heimgesucht zu werden. Entweder wird das Leben als eine Reihe von mehrfachen, parallelen Geschicken erfahren, die aufeinander wirken und in entscheidender Weise durch sinnlose und kontingente Aufeinandertreffen – jene Punkte, an denen eine Reihe sich mit einer anderen überschneidet und in sie eingreift (siehe Altmans *Short Cuts*) – beeinträchtigt werden, oder verschiedene Versionen/Resultate derselben Handlungen werden wieder und wieder dargestellt (die Szenarien der »Paralleluniversen« oder der »alternativen Möglichkeitswelten«: siehe Kieslowskis *Chance*, *Veronique* und *Red*; selbst »seriöse« Historiker verfaßten einen Band mit dem Titel *Virtual History*, in dem sie in ihrer Lektüre der entscheidenden Ereignisse der Neuzeit – von Cromwells Sieg über die Stuarts und des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs bis zum Zerfall des Kommunismus – aufzeigten, wie diese von unvorhersagbaren und manchmal sogar unwahrscheinlichen Zufällen abhingen).(11) Diese Wahrnehmung unserer Realität als eines der möglichen – oftmals nicht einmal wahrscheinlichsten – Resultate einer »offenen« Situation; diese Vorstellung, daß andere mögliche Resultate nicht einfach gelöscht werden, sondern unsere »wirkliche« Realität als Gespenst dessen, was geschehen hätte

können, weiterhin heimsuchen und unserer Realität den Status von äußerster Fragilität und Kontingenz verleihen, ist implizite unvereinbar mit den vorherrschenden »linearen« Erzählformen unserer Literatur und unseres Kinos – sie scheinen nach einem neuen künstlerischen Medium zu verlangen, in dem sie nicht ein exzentrischer Exzeß wären, sondern seine »richtige« Funktionsweise. Auch der Schöpfungsbegriff verändert sich mit dieser neuen Welterfahrung: er bezeichnet nicht länger den positiven Akt, eine neue Ordnung zu errichten, sondern vielmehr die *negative* Geste der Wahl, der Begrenzung der Möglichkeiten und der Privilegierung einer Option auf Kosten aller anderen. Man kann behaupten, daß der Hypertext des Cyberspace dieses neue Medium *ist*, in dem diese Lebenserfahrung ihr »natürliches«, angemesseneres objektives Korrelat finden wird, so daß wir wiederum nur nach dem Aufkommen des Hypertexts des Cyberspace tatsächlich begreifen können, worauf Altman und Kieslowski – und implizite auch Hitchcock – abzielten.

DIE IDEALE NEUVERFILMUNG

Dies könnte vielleicht auch Anhaltspunkte darauf liefern, wie eine rechte Neuverfilmung eines Filmes von Hitchcock auszusehen hätte. Hitchcocksche *Sinthome* zu versuchen und zu imitieren – dieselben Erzählresultate in der Art von *Shakespeare Made Easy* zu verfilmen –, ist eine Übung, die im voraus zum Scheitern verurteilt ist. Es bleiben also nur zwei Möglichkeiten übrig. Die eine wird von Gus van Sants *Psycho* angedeutet, hinsichtlich dessen ich paradoxerweise dazu neige, ihn eher als ein gescheitertes Meisterwerk zu betrachten denn als ein einfaches Scheitern. Die Idee einer Neuverfilmung, die exakt Aufnahme für Aufnahme wiedergibt, ist eine ingeniose, und das

Problem bestand meiner Ansicht nach darin, daß der Film nicht *weit genug* in diese Richtung ging. Der Film sollte idealerweise danach trachten, den unheimlichen Effekt des Double zu erreichen: durch das formelle Verfilmen desselben Films wäre der Unterschied umso greifbarer gewesen – alles wäre das Selbe gewesen, die selben Aufnahmen, Winkel, Dialoge, und dennoch würden wir aufgrund dieser Gleichheit umso stärker erfahren, daß wir es mit einem vollkommen anderen Film zu tun haben. Diese Kluft hätte durch kaum wahrnehmbare Nuancen in der Spielweise, in der Wahl der Schauspieler, in der Verwendung von Farbe und so weiter signalisiert werden können. Einige Elemente in van Sants Film zeigen bereits in diese Richtung: die Rollen von Norman, Lilah (als Lesbierin porträtiert) und Marion (ein keineswegs mütterliches, sondern kaltes Weib im Gegensatz zur vollbrüstigen, mütterlichen Janet Leigh) und auch Arbogast und Sam zeigen in hübscher Weise den Wandel von den späten fünfziger Jahren zum heutigen Universum an. Während einige hinzugefügte Szenen (wie die ängstlichen, subjektiven Aufnahmen des bewölkten Himmels während der zwei Morde) auch akzeptabel sind, tauchen Probleme hinsichtlich der brutaleren Änderungen auf (wie Normans Masturbation, während er Marion beguckt, bevor er sie abschlachtet – man ist hier versucht, das folgende offensichtliche Argument vorzubringen: wäre Norman in der Lage, diese Art von sexueller Befriedigung zu erlangen, dann bestünde für ihn nicht die Notwendigkeit, die gewalttätige *passage a l'acte* zu vollziehen und Marion abzuschlachten!); darüberhinaus werden durch die Veränderung von Hitchcocks präzisen Aufnahmen (zum Beispiel die Veränderung der Schlüsselszene, in der Marion, nachdem sie das Büro mit dem Geld verläßt, sich zu Hause auf ihre Flucht vorbereitet) einige Szenen völlig ruiniert und ihr Effekt geht vollends verloren. Hitchcocks eigene Neuverfilmungen (die zwei Versionen von *The Man Who Knew Too Much* ebenso wie *Saboteur* und *North*

by Northwest) zeigen in diese Richtung: Obgleich das Narrativ sehr ähnlich ist, ist die zugrundeliegende libidinöse Ökonomie in jeder der nachfolgenden Neuverfilmungen völlig anders: als ob die Gleichheit dem Zwecke diene, den Unterschied zu markieren. (12) Die zweite Möglichkeit bestünde darin, eines der alternativen Szenarien, die dem von Hitchcock aktualisiertem zugrundeliegen, in einem wohlkalkulierten, strategischen Zug zu inszenieren, wie die Neuverfilmung von *Notorious*, in der Ingrid Bergman allein überlebt. Dies wäre die rechte Art, Hitchcock als einen Künstler zu ehren, der unserer Ära zugehört. Mehr als in de Palmas und anderen direkten »Hommagen« sind die Szenen, die eine solche richtige Neuverfilmung ankündigen, vielleicht an unerwarteten Orten zu finden: etwa die Szene im Hotelzimmer, dem Ort des Verbrechens, in *Conversation* von Francis Ford Coppola, der sicherlich kein Hitchcockianer ist. Der Untersucher inspiziert das Zimmer mit einem Hitchcockschen Blick, der sich vom Hauptschlafzimmer zum Badezimmer bewegt und dort sich auf die Toilette und die Dusche konzentriert (Lila und Sam tun genau dies mit Marions Motelzimmer). Dieser Wechsel von der Dusche (wo es keine Spuren des Verbrechens gibt und wo alles rein ist) zum Toilettenausguß, der diesen zum Hitchcockschen Objekt erhebt, das unseren Blick anzieht und uns mit ihrer Vorahnung eines unaussprechlichen Schreckens fasziniert, ist hier entscheidend (man erinnere sich an Hitchcocks Kampf mit der Zensur, um ihm die Innenansicht der Toilette zu erlauben, von der Sam ein zerrissenes Stück Papier aufhebt, das in Marions Handschrift die Beträge des bereits ausgegebenen Geldes auflistet, und das der Beweis dafür ist, daß sie dort war). Nach einer Reihe von offensichtlichen Bezugnahmen auf *Psycho* hinsichtlich der Dusche (das rasche Öffnen des Vorhangs, die Untersuchung des Abflusses) konzentriert sich der Untersucher auf den (vorgeblich gereinigten) Toilettensitz, spült die Toilette, und dann erscheint der Fleck wie aus dem

Nichts und Blut und andere Spuren des Verbrechens überfluten den Rand der Schüssel. Diese Szene, eine Art Neulektüre von *Psycho* durch *Marnie* (mit seinem roten Fleck, der die Leinwand trübt), enthält die Hauptelemente von Hitchcocks Universum: Sie besitzt das Hitchcocksche Objekt, das eine nicht näher angegebene Bedrohung materialisiert und als das Loch in eine andere, abgründige Dimension fungiert (ist das Spülen der Toilette in dieser Szene nicht wie die Bedienung des falschen Knopfs, die in Science Fiction Romanen zur Zerstörung des ganzen Universums führt?); von diesem Objekt, das das Subjekt zugleich anzieht und abstößt, kann behauptet werden, daß es der Punkt ist, von dem aus der inspizierte Schauplatz den Blick erwidert (wird der Held nicht irgendwie von dem Toilettenausguß betrachtet?); und schließlich realisiert Coppola das alternative Szenario der Toilette selbst als den entscheidenden Ort des Mysteriums. Diese Mini-Neuverfilmung einer Szene ist deswegen so wirkungsvoll, weil Coppola das in *Psycho* wirksame Verbot suspendiert: die Bedrohung *explodiert*, die Kamera *zeigt* die Gefahr, die in *Psycho* in der Luft hängt: die chaotische, blutige Verwüstung, die aus der Toilette hervorbricht.(13) (Und ist nicht der Sumpf hinter dem Haus, in dem Norman die Autos mit den Körpern seiner Opfer versenkt, eine Art gigantischer Pool von exkrementartigem Schmutz, so daß man behaupten kann, er spüle in gewisser Weise die Autos die Toilette hinunter – der berühmte Moment, wo sein Gesicht einen besorgten Ausdruck annimmt, als Marions Auto aufhört im Sumpf zu versinken, signalisiert tatsächlich die Sorge darüber, daß die Toilette nicht die Spuren des Verbrechens verschluckte). Die letzte Einstellung von *Psycho*, in der wir sehen, wie Marions Auto aus dem Sumpf gezogen wird, ist folglich eine Art Äquivalent zum Blut, das aus dem Toilettenausguß wieder auftaucht: kurz, dieser Sumpf ist ein weiterer in der Reihe von Eintrittspunkten in die vorontologische Unterwelt). Und ist nicht dieselbe Bezugnahme

auf die vorontologische Unterwelt auch in der letzten Szene von *Vertigo* am Werk? Ich erinnere mich, daß ich in meinen Jugendjahren, einer vordigitalen Epoche, eine schlechte Kopie von *Vertigo* sah: die letzten Sekunden des Films fehlten einfach, so daß der Film ein Happy-End zu haben schien – Scottie war mit Judy versöhnt, er vergab ihr und akzeptierte sie als seine Partnerin und die zwei umarmten sich leidenschaftlich... Entscheidend ist hier, daß das Ende nicht so artifiziell ist wie es erscheint: im tatsächlichen Ende fungiert vielmehr die plötzliche Erscheinung der Mutter Oberin vom Stiegenhaus unterhalb als eine Art negativer *deus ex machina*, als ein plötzliches Eindringen, das in keiner Weise in der narrativen Logik richtig verankert ist, welches das Happy-End verhindert. (14) Von woher erscheint die Nonne? Von demselben vorontologischen Schattenreich her, von dem aus Scottie selbst Madeleine im Blumengeschäft geheim beobachtet.(15) Diese Bezugnahme auf diesen vorontologischen Bereich gestattet uns die Annäherung an die wesentliche Hitchcocksche Szene, die niemals verfilmt wurde: gerade weil sie die Grundmatrix seines Werks direkt wiedergibt, hätte ihre tatsächliche Verfilmung ohne Zweifel einen vulgären, geschmacklosen Effekt erzeugt. Hier ist diese Szene, die, wie in Truffauts Konversationen mit dem Meister berichtet, in *North by Northwest* einfügen wollte:

»Ich wollte eine lange Dialogszene machen zwischen Cary Grant und einem Vorarbeiter am Fließband. Sie gehen und reden dabei über einen Dritten, der vielleicht in irgendeiner Beziehung zum Werk steht. Hinter ihnen wird ein Auto Stück um Stück zusammengesetzt, es wird aufgetankt und geschmiert, und als sie ihre Unterhaltung beendet haben, ist das Auto, das anfangs ein Nichts war, abfahrbereit, und sie sagen: ›Ist das nicht toll?‹ Und dann machen sie eine der Autotüren auf, und heraus fällt eine Leiche!«(16)

Von woher tauchte diese Leiche auf, fiel sie? Wiederum aus der Leere, von der aus Scottie Madeleine im Blumengeschäft

beobachtet – oder aus der Leere, aus der das Blut in *Conversation* auftaucht. (Man sollte hier auch folgendes berücksichtigen: was wir in dieser langen Aufnahme gesehen haben würden, ist die elementare Einheit des *Produktionsprozesses* – ist dann der Leichnam, der in mysteriöser Weise aus dem Nichts herausfällt, nicht der perfekte Vertreter des Mehrwerts, der »aus dem Nichts heraus« durch den Produktionsprozeß erzeugt wird?) Diese schockierende Erhöhung des lächerlich Niedrigsten (des Jenseits, wo Scheiße verschwindet) zum metaphysischen Erhabenen ist vielleicht eines der Mysterien von Hitchcocks Kunst. Ist das Erhabene nicht manchmal Teil unserer gemeinsten Alltagserfahrung? Wenn wir inmitten der Verrichtung einer einfachen Aufgabe (wenn wir zum Beispiel eine lange Treppe hinaufsteigen) von einer unerwarteten Erschöpfung überwältigt werden, scheint es plötzlich, als ob das einfache Ziel, das wir erreichen wollen (das Treppenende), durch eine unergründliche Barriere von uns getrennt ist und so in ein metaphysisches Objekt verwandelt wird, das für immer außerhalb unserer Reichweite bleibt, als gäbe es etwas, das uns für immer daran hindert, es zu erreichen... Und der Bereich, in dem Exkrementen verschwinden, nach dem wir die Toilette spülen, ist in der Tat eine der Metaphern für das schrecklicherhabene Jenseits des primordialen, vorontologischen Chaos, in das die Dinge verschwinden. Obgleich wir rational wissen, was mit den Exkrementen geschieht, besteht das imaginäre Mysterium dennoch fort: die Scheiße bleibt ein Überschuß, der nicht in unsere tägliche Realität paßt, und Lacans Behauptung war richtig, daß wir von Tieren zu Menschen werden in dem Augenblick, in dem ein Tier Probleme damit hat, was es mit seinen Exkrementen tun soll, d.h. in dem Augenblick, in dem sie sich in einen Überschuß verwandeln, der es stört.(17) Das Reale in der Szene aus *Conversation* ist darum nicht primär das schrecklich- abstoßende Zeug, das aus dem Toilettenausguß

wieder auftaucht, sondern vielmehr das Loch selbst, die Lücke, die als Übergang in eine andere ontologische Ordnung dient. Die Ähnlichkeit zwischen dem leeren Toilettenausguß, bevor die Reste des Mordes aus ihm wieder auftauchen, und Malewitschs »Schwarzes Quadrat auf weißem Grund« ist hier bedeutsam: reproduziert der Blick von oben in den Toilettenausguß nicht beinahe dasselbe »minimalistische« visuelle Schema, ein schwarzes (oder zumindest dunkleres) Quadrat aus Wasser, das von dem weißen Grund des Abgusses selbst eingerahmt wird? Wiederum wissen wir natürlich, daß die verschwindenden Exkremeute sich irgendwo im Abwassersystem befinden – »real« ist hier das topologische Loch oder die Torsion, die den Raum unserer Realität »krümmt«, so daß wir die Exkremeute als etwas wahrnehmen/imaginieren, das in eine alternative Dimension hinein verschwindet, die nicht Teil unserer Alltagsrealität ist. Hitchcocks Obsession mit der Reinigung des Badezimmers oder der Toilette nach ihrem Gebrauch ist allgemein bekannt, (18) und es ist signifikant, daß er, als er nach Marions Ermordung unseren Identifikationspunkt auf Norman hin verlagern will, dies durch eine lange Wiedergabe des sorgfältigen Reinigungsprozesses des Badezimmers tut – dies ist vielleicht die Schlüsselszene des Films, eine Szene, die eine unheimliche, tiefe Befriedigung über eine richtig verrichtete Arbeit, über die Rückkehr der Dinge in den Normalzustand, über eine wieder unter Kontrolle gebrachte Situation, über das Verwischen der Spuren aus der schrecklichen Unterwelt, liefert. Die Versuchung liegt hier nahe, diese Szene vor dem Hintergrund des allgemein bekannten Satzes des Heiligen Thomas von Aquin zu lesen, nach dem eine Tugend (die als richtige Art und Weise definiert wird, eine Handlung auszuführen) bösen Zwecken dienen kann: man kann auch ein perfekter Dieb, Mörder, Erpresser und so weiter sein,

d.h. einen bösen Akt in »tugendhafter Weise« ausführen.

Diese Szene der Reinigung des Badezimmers in *Psycho* demonstriert, in welcher Weise die »niedrigere« Perfektion unbemerkt das »höhere« Ziel beeinflussen kann: Normans tugendhafte Perfektion in der Reinigung des Badezimmers dient natürlich dem bösen Zweck, die Spuren des Verbrechens zu verwischen; die Perfektion, die Hingabe an diesen Akt, seine Gründlichkeit, verleiten uns, die Betrachter, jedoch zu der Annahme, daß, wenn jemand in einer solchen »perfekten« Weise handelt, er in seinem ganzen Umfang eine gute und sympathische Person ist. Kurz, jemand der das Badezimmer so gründlich wie Norman reinigte, kann, trotz seiner anderen, unbedeutenden Eigentümlichkeiten, nicht wirklich böse sein kann. (Oder in einer schärferen Formulierung: in einem von Norman regierten Land würden die Züge pünktlich sein!) Während ich diese Szene neulich betrachtete, ertappte ich mich bei folgendem: ich bemerkte nervös, daß *das Badezimmer nicht völlig rein war* – zwei kleine Flecken blieben auf der Seite der Badewanne zurück! Ich wollte beinahe ausrufen: Es ist noch nicht vorbei, beende die Arbeit gründlich! Zeigt *Psycho* hier nicht auf die zeitgenössische ideologische Wahrnehmung, in der die Arbeit selbst (manuelle Arbeit in Gegensatz zu »symbolischer« Aktivität) und nicht der Sex zum Ort der obszönen Unanständigkeit wird, der vor dem öffentlichen Auge zu verbergen ist? Die auf Wagners *Rheingold* und Langs *Metropolis* zurückgehende Tradition, die Tradition, in der der Arbeitsprozeß im Untergrund, in dunklen Höhlen stattfindet, kulminiert heute in den Millionen von anonymen Arbeitern, die in den Fabriken der Dritten Welt schwitzen, von den chinesischen Gulags zu den indonesischen oder brasilianischen Fließbändern: aufgrund ihrer Unsichtbarkeit kann es sich der Westen leisten, über die »verschwindende Arbeiterklasse« daher zu plappern. Aber entscheidend in dieser Tradition ist die Gleichsetzung von Arbeit mit *Verbrechen*: die Vorstellung, daß Arbeit, harte Arbeit, ursprünglich eine unanständige, kriminelle

Aktivität ist, die man vor dem öffentlichen Auge verbergen muß. Der einzige Ort in Hollywoodfilmen, wo man den Produktionsprozeß in all seiner Intensität sehen kann, ist, wenn der Held in den geheimen Bereich des Meisterverbrechers eindringt und dort die Stätte intensiver Arbeit (die Destillierung und Verpackung der Drogen, die Konstruktion einer Rakete, die New York zerstören wird) ausfindig macht. Wenn der Meisterverbrecher in einem James Bond Film nach der Gefangennahme von Bond diesen wie üblich durch seine illegale Fabrik führt, kommt Hollywood hier nicht der sozialistischrealistischen, stolzen Präsentation der Produktion in einer Fabrik am nächsten? (19) Und die Funktion von Bonds Eingreifen besteht natürlich darin, die Produktionsstätte in einer Feuerexplosion zu zerstören, die uns die Rückkehr zum alltäglichen Schein unserer Existenz in einer Welt mit der »verschwindenden Arbeiterklasse« gestattet. Und nebenbei bemerkt, ist dieselbe Haltung wirkungsvoller Identifizierung gegen den eigenen Willen nicht deutlich bei jenen linken Kinotheoretikern erkennbar, die in ähnlicher Weise dazu genötigt werden, Hitchcock zu lieben, sich mit ihm libidinös zu identifizieren, obgleich ihnen klar bewußt ist, daß sein Werk, mißt man es nach der Norm der politischen Korrektheit, sich wie ein Sündenverzeichnis liest (die Obsession mit Reinlichkeit und Kontrolle; nach dem männlichen Bild geschaffene Frauen...)? Ich fand die übliche Erklärung der linken Theoretiker, die nicht anders können als Hitchcock zu lieben, niemals überzeugend: ja, sein Universum sei männlich- chauvinistisch, *aber* zugleich mache er seine Spalten sichtbar und subvertiere es sozusagen von innen her. Die soziopolitische Dimension von Hitchcocks Filmen ist meiner Ansicht nach anderswo zu suchen. Nehmen wir zwei Schlüsse am Ende von *Psycho* her: Zuerst bringt der Psychiater die Geschichte zu Ende, dann hält Norman-Mutter selbst den letzten Monolog: »Ich würde nicht einmal einer Fliege etwas zuleide tun!« Diese Spaltung zwischen den zwei

Schlüssen lehrt mehr über die Sackgasse zeitgenössischer Subjektivität als ein Dutzend kulturkritischer Aufsätze. Das heißt, es mag den Anschein haben, als ob man es hier mit der allgemein bekannten Spaltung zwischen dem Expertenwissen und unseren privaten, solipsistischen Universen zu tun hätte, die heute von so vielen Sozialkritikern beklagt wird: der Common Sense, eine geteilte Menge an ethisch besetzten Voraussetzungen, löse sich langsam auf, und man erhalte einerseits die objektivierte Sprache von Experten und Wissenschaftlern, die nicht länger in eine gemeinsame, jedem zugängliche Sprache übersetzt werden könne, sondern in ihr im Modus von fetischisierten Formeln gegenwärtig sei, die niemand wirklich verstehe, die aber unser künstlerisches und populäres Imaginäres formen (Black Hole, Big Bang, Superstrings, Quantenoszillation,

...); und andererseits die Vielzahl an Lebensstilen, die man nicht in- einander übersetzen könne: man könne einzig die Bedingungen für ihre friedliche Koexistenz in einer multikulturellen Gesellschaft sichern. Die Ikone des zeitgenössischen Subjekts ist vielleicht der sprichwörtliche indische Computerprogrammierer, der am Tage sich in seinem fachmännischen Können hervortut, während er am Abend nach seiner Rückkehr nach Hause die Kerze für die lokale Hindu-Gottheit anzündet und die Heiligkeit der Kuh hochachtet. Bei näherer Betrachtung wird jedoch bald offenbar, wie dieser Gegensatz am Ende von *Psycho* verschoben wird: der Psychiater, der Repräsentant kalten, objektiven Wissens, ist derjenige, der in einer engagierten und nahezu warmen menschlichen Weise spricht – seine Erklärung ist voll von persönlichen Tics, sympathischen Gesten -, während Norman, in seine private Welt zurückgezogen, gerade nicht länger er selbst ist, sondern ganz von einer anderen psychischen Entität, dem Geist der Mutter, besessen ist. Dieses letzte Bild von Norman erinnert mich an die Art und Weise, in der in Mexiko

Seifenopern gedreht werden: aufgrund des extrem knappen Zeitplans (das Studio muß jeden Tag eine halbstündige Fortsetzung der Serie produzieren) haben die Schauspieler keine Zeit, ihre Zeilen im voraus zu lernen; darum haben sie in ihren Ohren einen winzigen Stimmempfänger versteckt und jemand in der Kabine hinter der Dekoration liest ihnen einfach die Anleitungen hinsichtlich dessen vor, was sie zu tun haben (welche Wörter sie zu sagen und welche Handlungen sie zu verrichten haben) – Schauspieler sind darin ausgebildet, diese Instruktionen ohne Verzögerung unmittelbar zu spielen... *Das* ist Norman am Ende von *Psycho*, und dies ist auch eine gute Lektion für jene New Ager, die behaupten, daß wir die sozialen Masken fallen lassen und unsere innersten, wahren Selbst freisetzen sollen – nun, wir sehen das Endresultat bei Norman, der am Ende von *Psycho* sein wahres Selbst tatsächlich realisiert und dem alten Motto Rimbauds aus seinem Brief an Demeny folgt (»*Car je est un autre. Si le cuivre s'eveille clairon, il n'y a rien de sa faute*«): *Wenn Norman mit der fremden Stimme seiner*

Mutter zu sprechen beginnt, dann ist das nicht seine Schuld. Der Preis, den ich zu entrichten habe, um »wirklich ich selbst« zu werden, ein nichtgeteiltes Subjekt, ist totale Entfremdung, mein Zum-Anderen- werden hinsichtlich meiner selbst: das Hindernis für meine vollkommene Selbstidentität ist gerade die Bedingung meiner Selbstheit. Ein weiterer Aspekt dieses selben Antagonismus betrifft die Architektur: man kann Norman auch als das Subjekt betrachten, das zwischen zwei *Häusern* gespalten ist: zwischen dem modernen, horizontalen Motel und dem vertikalen, gotischen Haus der Mutter; und er läuft für immer zwischen den beiden hin und her und findet niemals seinen richtigen Platz. In diesem Sinne bedeutet der unheimliche Charakter des Filmendes, daß Norman in seiner völligen Identifizierung mit der Mutter schließlich sein *Heim* gefunden hat. In modernistischen Werken wie *Psycho* ist diese Spaltung noch sichtbar, während das Hauptziel der heutigen

postmodernen Architektur darin besteht, sie zu verschleiern. Man braucht sich nur an den »Neuen Urbanismus« mit seiner Rückkehr zu kleinen Familienheimen (mit Veranden) in Kleinstädten, um so die behagliche Atmosphäre der lokalen Gemeinschaft neu zu schaffen, zu erinnern – dies ist ein klarer Fall einer Architektur als Ideologie in Reinform, insofern als sie eine imaginäre (obgleich »reale«, in der tatsächlichen Beschaffenheit der Hauser materialisierte) Lösung für eine wirkliche soziale Sackgasse liefert, die nichts mit der Architektur und alles mit der spätkapitalistischen Dynamik zu tun hat. Ein mehr ambiger Fall desselben Antagonismus ist das Werk von Frank Gehry – warum ist er so populär, eine wahre Kultfigur? Er nimmt als Grundlage einen der zwei Pole des Antagonismus her, entweder das altmodische Familienheim oder ein modernistisches Gebäude aus Beton und Stahl, und setzt ihn dann entweder einer Art kubistisch-anamorphotischer Verzerrung aus (gekrümmte Winkel von Wänden und Fenstern), oder er kombiniert das alte Familienheim mit einem modernistischen Supplement, wobei dann in diesem Falle, wie Fredric Jameson herausstellte, der Brennpunkt der Ort (das Zimmer) im Schnittpunkt der zwei Räume ist. Kurz, führt Gehry nicht in der Architektur durch, was die Caduevo Indianer (in Levi-Strauss' großartiger Beschreibung aus *Les tristes tropiques*) mit ihren tätowierten Gesichtern zu erreichen versuchten: das Reale eines sozialen Antagonismus durch einen symbolischen Akt aufzulösen, indem eine utopische Lösung konstruiert wird, eine Vermittlung zwischen den Gegensätzen? Hier ist also meine letzte Hypothese: wäre das Bates Motel von Gehry gebaut und das Haus der alten Mutter und das flache, moderne Motel zu einer neuen, hybriden Entität vereinigt worden, dann hätte für Norman keine Notwendigkeit bestanden, seine Opfer zu töten, da er von der unerträglichen Spannung befreit worden wäre, die ihn zwischen den zwei Orten hin und her zu laufen nötigte – er hätte einen dritten Ort der Vermittlung zwischen den zwei

Extremen besessen. [43]

2 MATRIX ODER DIE ZWEI SEITEN DER PERVERSION

Wenn dann Hitchcocks *Psycho* uns mit den Antagonismen der Moderne konfrontiert, wie werden diese Antagonismen in unserer postmodernen Ära verschoben? Der Film *Matrix* von den Brüdern Wachoski liefert unbeabsichtigterweise die Antwort. Als ich diesen Film in einem lokalen Filmtheater in Slowenien sah, hatte ich die einzigartige Gelegenheit, in der Nähe des idealen Betrachters dieses Films zu sitzen: d.h. in der Nähe eines Idioten. Ein Mann in seinen späten Zwanzigern zu meiner Rechten war so in den Film versunken, daß er die ganze Zeit andere Betrachter mit lauten Ausrufen wie: »Mein Gott, es gibt also keine Wirklichkeit!«, störte. Ich bevorzuge eindeutig eine solche naive Versenkung gegenüber den pseudokomplexen, intellektualistischen Interpretationen, die raffinierte philosophische oder psychoanalytische Begriffsunterscheidungen in den Film hinein projizieren.(20) Nichtsdestotrotz kann man diese intellektuelle Attraktion von *Matrix* leicht verstehen: ist *Matrix* nicht einer der Filme, die als eine Art Rohrschach-Test fungieren, insofern als er – wie das sprichwörtliche Gemälde Gottes, das immer direkt auf einen zu blicken scheint, von wo aus auch immer man es betrachtet – den universalisierten Erkenntnisprozeß in Gang setzt, in dem sich praktisch jede Orientierung selbst zu erkennen scheint? Meine Lacanschen Freunde erzählen mir, daß die Autoren Lacan gelesen haben müssen; die Partisanen der Frankfurter Schule sehen in der *Matrix* die extrapolierte Verkörperung der Kulturindustrie, wobei die entfremdet- verdinglichte Sozials substanz (des Kapitals) direkt die Sachen in die Hand nimmt, unser Innenleben selbst kolonisiert und uns als Energiequellen verwendet; New Agers erkennen in der Quelle der Spekulationen darüber, wie unsere Welt tatsächlich

beschaffen ist: nur eine von einem globalen

Geist, der im World Wide Web sich verkörpert, erzeugte Täuschung. Diese Reihe geht auf Platons *Staat* zurück: wiederholt *Matrix* nicht genau Platons Dispositiv der Höhle (gewöhnliche Menschen als Gefangene, fest an ihre Sitze angeschnallt und dazu gezwungen, die schattenhafte Darstellung von Realität [oder was sie fälschlicherweise dafür halten] anzuschauen)? Der wichtige Unterschied liegt natürlich darin, daß, wenn einige Individuen ihrem Höhlenschicksal entkommen und auf die helle Erdoberfläche treten, sie nicht länger die von Sonnenstrahlen illuminierte, helle Oberfläche finden, das höchste Gut, sondern die desolate »Wüste des Realen«. Der zentrale Gegensatz ist hier derjenige zwischen der Frankfurter Schule und Lacan: sollen wir die *Matrix* zur Metapher des Kapitals, das die Kultur wie auch die Subjektivität kolonisierte, historisieren, oder ist sie die Verdinglichung der symbolischen Ordnung als solcher? Wenn nun aber diese Alternative falsch wäre? Wenn nun der virtuelle Charakter der symbolischen Ordnung »als solcher« gerade die Bedingung von Geschichtlichkeit wäre?

DAS ENDE DER WELT ERREICHEN

Die Idee des Helden, der in einem völlig manipulierten und kontrollierten künstlichen Universum lebt, ist natürlich kaum originell: *Matrix* radikalisiert diese Idee nur durch den Einschluß der virtuellen Realität (VR). Entscheidend ist hier die radikale Ambiguität der VR hinsichtlich der Problematik des Ikonoklasmus. Die VR markiert einerseits die radikale Reduktion des Reichtums unserer Sinneserfahrungen auf nicht einmal Buchstaben, sondern auf die minimalen Digitalreihen von 0 und 1, auf das Passieren oder Nicht-Passieren des

elektrischen Signals. Gerade diese digitale Maschine erzeugt andererseits die »simulierte« Realitätserfahrung, was dazu führt, daß sie von der »wirklichen« Realität ununterscheidbar wird mit der Konsequenz, daß gerade der Begriff der »wirklichen« Realität unterwandert wird – die VR ist darum zugleich die radikalste Geltendmachung der verführerischen Macht von Bildern. Ist das grundlegendste amerikanische, paranoische Phantasma nicht jenes vom Individuum, das in einer idyllischen, kalifornischen Kleinstadt, in einem Konsumparadies, lebt und plötzlich zu argwöhnen beginnt, daß die Welt, in der es lebt, eine Fälschung ist und ein Schauspiel, das inszeniert wurde um es zu überzeugen, daß es in einer realen Welt lebt, während alle Menschen um es herum tatsächlich Schauspieler und Statisten in einem gigantischen Schauspiel sind? Das neueste Beispiel davon ist Peter Weirs *The Truman Show* (1998) mit Jim Carrey, der den Kleinstadtangestellten spielt, der nach und nach die Wahrheit darüber entdeckt, daß er der Held eines vierundzwanzig Stunden dauernden Fernsehspiels ist: seine Heimatstadt ist auf einer riesenhaften Filmkulisse konstruiert, wobei Kameras ihm ständig folgen. Sloterdijks »Sphäre« ist hier buchstäblich realisiert als die riesige Metallsphäre, die die ganze Stadt umschließt und isoliert. Diese letzte Szene der *Truman Show* scheint die befreiende Erfahrung darzustellen, aus der ideologischen Sutur des in sich geschlossenen Universums in sein Außerhalb auszubrechen, das von der ideologischen Innenseite her unsichtbar ist. Wenn nun aber gerade dieser »glückliche« Ausgang des Films (dem, vergessen wir dies nicht, von den Millionen auf der Welt, die die letzten Minuten des Spiels anschauen, Beifall gesendet wird) – der Held bricht aus und wir werden zu glauben veranlaßt, daß er bald mit seiner wahren Liebe vereint sein wird (so daß man hier wiederum die Formel von der Produktion des Paares vor sich hat!) – Ideologie in ihrer Reinform ist? (21) Wenn nun die Ideologie gerade in dem Glauben bestünde, daß

es außerhalb der Geschlossenheit des endlichen Universums eine »wahre Realität« gibt, in die man eintreten kann? Unter den Vorläufern dieser Idee verdient Phillip Dicks *Time Out of Joint*

(1959) eine Erwähnung, in der der Held ein bescheidenes Alltagsleben in einer idyllischen, kalifornischen Kleinstadt der späten fünfziger Jahre führt und nach und

nach entdeckt, daß die ganze Stadt eine Fälschung ist, die inszeniert wurde, um ihn befriedigt zu halten. Die zugrundeliegende Erfahrung von *Time Out of Joint* und *The Truman Show* ist, daß das spätkapitalistische, kalifornische Konsumparadies in seiner Hyperrealität in gewisser Weise *irreal*, substanzlos und der materiellen Inertie beraubt ist. Nicht allein Hollywood inszeniert also den Schein realen Lebens, das des Gewichtes und der Inertie von Materialität beraubt ist: in der spätkapitalistischen Konsumgesellschaft *nimmt das »reale Sozialleben« selbst die Züge einer inszenierten Fälschung an* – unsere Nachbarn verhalten sich im »wirklichen« Leben wie Bühnenschauspieler und Statisten. Die höchste Wahrheit des kapitalistischen, utilitaristischen, entgeistigten Universums ist die Entmaterialisierung des »wirklichen Lebens« selbst, seine Verkehrung in ein spektrales Schauspiel. Im Bereich von Science Fiction sollte man auch Brian Aldiss' *Starship* erwähnen, in dem Mitglieder eines Stammes in einer geschlossenen Welt eines Tunnels in einem gigantischen Raumschiff leben, vom Rest des Schiffes durch dichte Vegetation getrennt und in Unkenntnis eines jenseitigen Universums; einige Kinder durchdringen schließlich das Gebüsch und erreichen die Welt jenseits, die von anderen Stämmen bevölkert ist. Unter den älteren, »naiveren« Vorläufern sollte man George Seatons *36 Hours* erwähnen, einen Film aus den frühen sechziger Jahren über einen amerikanischen Offizier (James Garner), der alle Pläne für die D-Day-Invasion der Normandie kennt und gerade Tage vor der Invasion zufällig von den Deutschen gefangen genommen wird.

Da er während seiner Gefangennahme aufgrund einer Explosion bewußtlos ist, konstruieren die Deutschen flugs für ihn eine Nachbildung eines amerikanischen, militärischen Spitalskurortes und versuchen ihn davon zu überzeugen, daß er nun im Jahre 1950 lebt, daß Amerika gewonnen hat und daß er sein Gedächtnis seit den letzten sechs Jahren verloren hat – der Plan hier ist, daß er den Deutschen alles über die Invasionspläne erzählen würde, damit sie sich dar- auf vorbereiten können; natürlich beginnen bald Lücken in diesem sorgfältig konstruierten System zu erscheinen... (Lebte nicht Lenin selbst in den letzten zwei Jahren seines Lebens in einer nahezu gleichen kontrollierten Umwelt, in der, wie wir nun wissen, Stalin für ihn ein speziell hergestelltes Exemplar der *Pravda* drucken ließ, worin alle Nachrichten, die Lenin etwas über die andauerndem politischen Kämpfe mitteilen hätten können, zensiert wurden mit der Begründung, daß der Genosse Lenin Ruhe brauchte und nicht durch unnötige Provokationen aufgeregt werden sollte). Im Hintergrund versteckt liegt hier natürlich die vormoderne Idee des »Das-Endeder- Welt-Erreichens«: In den allgemein bekannten Gravierungen nähern sich die überraschten Wanderer dem Himmelsschirm oder - Vorhang, einer flachen Oberfläche mit aufgemalten Sternen, an, durchdringen ihn und reichen ins Jenseits – gerade dies geschieht am Ende der *Truman Show*. Es ist dann kein Wunder, daß die letzte Szene des Films – wenn Truman die Treppen hinaufsteigt, die an der Wand befestigt sind, auf die der »blaue Himmels«horizont gemalt ist und dort die Tür öffnet – einen entschieden Magritteschen Touch besitzt: nimmt diese selbe Sensibilität nicht heute Rache? Signalisieren Werke wie Sybergs *Parzifal*, in dem der unbegrenzte Horizont auch durch die offensichtlich »künstlichen« Hintergrundprojektionen blockiert wird, nicht, daß die Zeit der kartesischen, unendlichen Perspektive ausläuft und daß wir zu einer Art erneuertem mittelalterlichem, vorperspektivischem Universum

zurückkehren? Fredric Jameson macht in aller Deutlichkeit auf dasselbe Phänomen in einigen von Raymond Chandlers Romanen und Hitchcocks Filmen aufmerksam: der Strand der Pazifischen Ozeans in *Farewell, My Lovely* fungiert hier als eine Art »Weltende/grenze« und jenseits davon gibt es einen unbekanntes Abgrund; und ähnlich verhält es sich mit dem weiten, offenen Tal, das sich vor den Köpfen von Mount Rushmore ausstreckt, wenn Eva Marie Saint und Cary Grant auf der Flucht vor ihren Verfolgern die Spitze des Berges erreichen und Eva Marie Saint beinahe ins Tal stürzt, bevor sie von Cary Grant heraufgezogen wird; und die Versuchung liegt nahe, dieser Reihe die berühmte Schlachtszene auf der Brücke an der vietnamesischkambodschanischen Grenze in *Apocalypse Now* hinzuzufügen, in der der Raum jenseits der Brücke als das »Jenseits unseres bekannten Universums« erfahren wird. Und wie kann man sich nicht in Erinnerung rufen, daß die Vorstellung, unsere Erde sei nicht der im unendlichen Raum treibende Planet, sondern eine zirkuläre Öffnung, ein Loch innerhalb der endlosen kompakten Masse ewigen Eises mit der Sonne im Mittelpunkt, eine der bevorzugten, pseudowissenschaftlichen Phantasmen der Nazis war (einigen Berichten zufolge zogen sie sogar in Erwägung, einige Teleskope auf den Inseln von Sylt zu errichten, um Amerika zu beobachten)?

DER »REAL EXISTIERENDE« GROSSE ANDERE

Was ist dann die Matrix? Einfach Lacans »großer Anderer«, die virtuelle symbolische Ordnung, das Netz, welches für uns die Realität strukturiert. Diese Dimension des »großen Anderen« ist die der konstitutiven *Entfremdung* des Subjekts in

der symbolischen Ordnung: der große Andere hält die Fäden in der Hand, das Subjekt spricht nicht, sondern wird von der symbolischen Struktur »gesprochen«. Kurz, dieser »große Andere« ist der Name für die soziale Substanz, für all dasjenige, aufgrund dessen das Subjekt niemals die Wirkungen seiner Akte vollkommen beherrscht: d.h. aufgrund dessen das Endresultat seiner Aktivität immer etwas anderes ist hinsichtlich dessen, worauf es hinauszielte oder was es antizipierte. Die Anmerkung ist hier aber entscheidend, daß Lacan in den zentralen Kapiteln von *Seminar XI* damit ringt, die Operation zu beschreiben, die auf die Entfremdung folgt und die in gewissem Sinne ihr Kontrapunkt ist: jene der *Trennung*. Der Entfremdung *im* großen Anderen folgt die Trennung *vom* großen Anderen. Die Trennung findet statt, wenn das Subjekt Notiz davon nimmt, wie der große Andere in sich selbst inkonsistent, rein virtuell, »gebarrt« und des Dings beraubt ist – und das Phantasma stellt einen Versuch dar, diesen Mangel *des Anderen*, nicht *des Subjekts*, aufzufüllen, d.h. die Konsistenz des großen Anderen wieder zu konstituieren. Aus diesem Grund sind Phantasma und Paranoia unzertrennlich miteinander verbunden: Die Paranoia ist in ihrer grundlegenden Dimension ein Glaube an »den Anderen im Anderen«, an den Anderen, der, hinter dem Anderen der ausdrücklichen sozialen Textur verborgen, die (von unserer Sichtweise aus) unvorhergesehenen Effekte des Soziallebens programmiert und so seine Konsistenz verbürgt: unterhalb des Chaos des Marktes, der Degradierung der Moral, gibt es die zweckmäßige Strategie der jüdischen Verschwörung.... Diese paranoische

Haltung erlangt zusätzliche Unterstützung durch die zeitgenössische Digitalisierung unserer Alltagsleben: sobald unsere ganze (soziale) Existenz nach und nach in den großen Anderen des Computernetzes veräußert/materialisiert wird, liegt die Vorstellung eines böartigen Programmierers nahe, der unsere digitale Identität auslöscht und uns so unserer sozialen Existenz beraubt und uns in Nicht- Personen verwandelt. Die

These von *Matrix*, daß dieser große Andere in den real existierenden Mega-Computer veräußert ist, folgt derselben paranoiden Wendung. Es gibt, es *muß eine* Matrix geben, da »die Dinge nicht rechtens sind, Gelegenheiten versäumt werden und etwas die ganze Zeit schief geht«, d.h. die Idee des Filmes besteht darin, daß sich dies so verhält, weil es die Matrix gibt, welche die »wahre« Realität, die hinter allem besteht, trübt. Folglich ist das Problem des Filmes, daß er NICHT »verrückt« genug ist, weil er eine andere, »reale« Realität hinter der Alltagswirklichkeit supponiert, die von der Matrix aufrecht erhalten wird. Um aber das fatale Mißverständnis zu vermeiden: die umgekehrte Idee, daß »die Matrix alles Existierende erzeugt«, daß es KEINE letzte Realität gibt, nur die unendliche Reihe von virtuellen Realitäten, die sich ineinander spiegeln, ist nicht weniger ideologisch. (In der Fortsetzung von *Matrix* werden wir wahrscheinlich erfahren, daß die »Wüste des Realen« von einer [anderen] Matrix erzeugt wird). Weitaus subversiver als die Multiplikation der *virtuellen* Realitäten wäre die Multiplikation der *Realitäten* selbst gewesen – etwas, das die paradoxe Gefahr reproduzieren würde, die einige Physiker in den neuesten Hochbeschleunigungsexperimenten erkennen. Wie allgemein bekannt ist, versuchen Wissenschaftler nun den Beschleuniger zu konstruieren, der die Kerne sehr schwerer Atome beinahe in Lichtgeschwindigkeit zertrümmern kann. Eine solche Kollision, so die Vorstellung, wird nicht nur die Kerne des Atoms in seine Protonen- und Neutronenbestandteile zertrümmern, sondern wird die Protonen und Neutronen selbst pulverisieren und ein »Plasma«, eine Art Energiesuppe zurücklassen, die aus losen Quark- und Gluonpartikeln besteht, welche die Baublöcke der Materie sind und die niemals zuvor in einem solchen Zustand untersucht worden sind, da ein solcher Zustand nur kurz nach dem Big Bang existierte. Diese Aussicht hat aber ein beängstigendes Szenario entstehen lassen: was geschieht nämlich, wenn der Erfolg dieses Experiments eine

Weltuntergangsmaschine schaffen wird, eine Art Welt zerstörendes Monster, das mit strenger Notwendigkeit die gewöhnliche Materie um es herum vernichten und so die uns bekannte Welt abschaffen wird? Die Ironie dieses Szenarios ist, daß dieses Weltenende, die Zerstörung des Universums, den unwiderlegbaren Beweis dafür darstellen würde, daß die getestete Theorie wahr ist, da die ganze Materie in ein schwarzes Loch hineingesaugt und sodann ein neues Universum hervorbringen, d.h. das Szenario des Big Bang perfekt neu schaffen würde. Das Paradox ist folglich, daß beide Versionen – (1) ein Subjekt, das frei von einer VR zur nächsten treibt, ein reiner Geist, dem bewußt ist, *daß jede Realität eine Täuschung* ist; (2) die paranoische Supposition der wirklichen Realität unterhalb der Matrix – falsch sind: beide verfehlen das Reale. Die Falschheit des Filmes besteht nicht darin, daß er insistiert, es GEBE ein Reales unterhalb der Simulation der VR – wie Morpheus zu Neo sagt, als er ihm die zerstörte Landschaft Chicagos zeigt: »Willkommen in der Wüste des Realen.« Das Reale ist aber nicht die »wahre Realität« hinter der virtuellen Simulation, sondern die *Leere*, die die Realität unvollständig / inkonsistent macht, und die Funktion jeder symbolischen Matrix ist die Verschleierung dieser Inkonsistenz – eine der Möglichkeiten, diese Verschleierung zu bewerkstelligen ist gerade die Behauptung, daß es hinter der uns bekannten, unvollständigen/inkonsistenten Realität eine *weitere* Realität gibt, die *keine*, sie strukturierende Sackgasse der Unmöglichkeit kennt.

»DER GROSSE ANDERE EXISTIERT NICHT«

Der »große Andere« repräsentiert demnach das Feld des Common Sense, das man nach freier Deliberation erreichen

kann; philosophisch gesprochen ist Habermas' kommunikative Gemeinschaft mit ihrem regulativen Ideal der Übereinstimmung seine letzte große Spielart. Und gerade dieser »große Andere« löst sich heute auf. Heutzutage haben wir es mit einer gewissen radikalen Spaltung zu tun: einerseits die objektivierte Sprache der Experten und Wissenschaftler, die nicht länger in die gemeinsame Sprache übersetzt werden kann, die jedem zugänglich ist, sondern in ihr im Modus fetischisierter Formeln gegenwärtig ist, die niemand wirklich versteht, die aber unser künstlerisches und populäres Imaginäres formen (Black Hole, Big Bang, Super Strings, Quantenoszillation). Der Expertenjargon wird nicht nur in den Naturwissenschaften, sondern auch in der Ökonomie und in anderen Sozialwissenschaften als eine objektive Einsicht präsentiert, die man nicht wirklich bestreiten kann und die zugleich nicht in unsere gemeine Erfahrung übersetzbar ist. Kurz, die Kluft zwischen wissenschaftlicher Einsicht und Common Sense ist unüberbrückbar, und gerade diese Kluft erhebt Wissenschaftler zu den populären Kultfiguren der »Subjekte, denen Wissen unterstellt wird« (das Phänomen Stephen Hawking). Das strikte Gegenteil dieser Objektivität ist die Art und Weise, in der wir in kulturellen Angelegenheiten uns der Vielzahl von Lebensstilen gegenüber sehen, die man nicht ineinander übersetzen kann: wir können einzig die Bedingungen für ihre friedliche Koexistenz in einer multikulturellen Gesellschaft sicherstellen. Diese Spaltung wird durch das Phänomen des Cyberspace vollkommen wiedergegeben. Der Cyberspace sollte uns alle in einem globalen Dorf zusammenbringen; tatsächlich geschah aber folgendes: wir werden mit einer Vielzahl von Botschaften bombardiert, die inkonsistenten und inkompatiblen Universen zugehören – anstelle des globalen Dorfes und des großen Anderen erhalten wir die Vielzahl von »kleinen anderen«, von partikulären Stammesidentifizierungen, die zur Auswahl stehen. Um einem naheliegendem Mißverständnis vorzubeugen: Lacan

ist hier weit davon entfernt, die Wissenschaft zu einem der arbiträren Narrative zu relativieren und sie letztendlich auf gleichem FuÙe zu stellen mit den politisch korrekten Mythen: die Wissenschaft »BERÜHRT das Reale«, ihr Wissen IST »Wissen im Realen« – die Sackgasse besteht einfach in der Tatsache, daß das wissenschaftliche Wissen nicht als der symbolische »groÙe Andere« fungieren kann. Die Kluft zwischen der modernen Wissenschaft und der aristotelischen, gemeinen philosophischen Ontologie ist hier schlicht unüberwindlich: sie taucht bereits bei Galileo auf und wird an ihr äußerstes Ende in der Quantenphysik gebracht, wo man es mit Regeln / Gesetzen zu tun hat, die *funktionieren*, obgleich sie niemals in unsere Erfahrung der vorstellbaren Realität zurückübersetzt werden können. Die Theorie der Risikogesellschaft und ihre globale Reflexivierung hat recht hinsichtlich ihrer Emphase auf die Art und Weise, in der wir uns heutzutage am anderen Ende der klassischen, universalistischen Aufklärungsideologie befinden mit ihrer Voraussetzung, daß die Grundfragen auf die Dauer vermittels einer Bezugnahme auf das »objektive Wissen« der Experten gelöst werden können: wenn wir uns konfligierenden Meinungen über die Umweltfolgen eines gewissen neuen Produkts (genetisch modifiziertes Gemüse) gegenüber sehen, suchen wir umsonst nach der entscheidenden Expertenmeinung. Und dies heißt nicht nur, daß die wirklichen Anliegen verzerrt werden, da die Wissenschaft durch finanzielle Abhängigkeit von großen Gesellschaften und staatlichen Institutionen korrumpiert wird – die Wissenschaftler können nicht einmal unter sich selbst die Antwort liefern. Vor fünfzehn Jahren sagten Ökologen das Absterben der Wälder voraus – heute besteht das Problem in einem zu großen Anwachsen des Waldes. Diese Theorie der Risikogesellschaft greift aber zu kurz in der Betonung der irrationalen, schlimmen Lage, in die wir, die gemeinen Subjekte, dadurch gebracht werden: immer wieder sind wir zur Entscheidung gezwungen,

obgleich uns bewußt ist, daß wir in keiner Position sind zu entscheiden und daß unsere Entscheidung arbiträr sein wird. Ulrich Beck und seine Anhänger beziehen sich hier auf die demokratische Diskussion aller Optionen und der Gründung von Konsens; dies löst aber nicht das immobilisierende Dilemma auf: warum sollte die demokratische Diskussion, an der die Mehrheit teilnimmt, zu einem besseren Ergebnis führen, wenn, kognitiv betrachtet, die Ignoranz der Mehrheit bestehen bleibt? Die politische Frustration der Mehrheit ist darum verständlich: sie wird zur Entscheidung aufgerufen, während sie zugleich die Botschaft erhält, daß sie in keiner Position ist, tatsächlich und wirkungsvoll eine Entscheidung zu treffen, d.h. objektiv Für und Wider zu erwägen. Der Rekurs auf »Verschwörungstheorien« ist ein verzweifelter Ausweg aus dieser Sackgasse, ein Versuch, ein Minimum von dem zurück zu gewinnen, was Fredric Jameson »cognitive mapping« nennt. Jodi Drew (22) lenkte die Aufmerksamkeit auf ein kuriose Phänomen, das deutlich im »Gespräch der Stummen« zwischen der offiziellen (»seriösen«, institutionalisierten) Wissenschaft und dem weiten Bereich der sogenannten Pseudowissenschaften – von der Ufologie zu jenen, die die Geheimnisse der Pyramiden entschlüsseln wollen – beobachtbar ist: es kann einem nur sonderbar vorkommen, wie die offiziellen Wissenschaftler in einer dogmatischen, abweisenden Weise vor sich gehen, während die Pseudowissenschaftler sich auf Fakten und Argumentationen beziehen, die frei sind von den geläufigen Vorurteilen. Die Antwort wird hier natürlich lauten, daß die etablierten Wissenschaftler mit der Autorität des großen Anderen der wissenschaftlichen Institution sprechen; aber das Problem ist gerade, daß sich dieser wissenschaftliche große Andere immer wieder als eine konsensuelle symbolische Fiktion enthüllt. Wenn wir uns also Verschwörungstheorien gegenübersehen, sollten wir in einer strikten Homologie zu der richtigen Lektüre von Henry James' *The Turn of the Screw* verfahren: wir sollten

weder die Existenz von Geistern als Teil der (Erzähl-) Wirklichkeit akzeptieren noch sie in pseudo- Freudscher Art auf die »Projektionen« der hysterischen sexuellen Enttäuschungen der Heldin reduzieren. Verschwörungstheorien sind natürlich nicht als »Tatsache« zu akzeptieren – man sollte sie aber auch nicht auf das Phänomen moderner Massenhysterie reduzieren. Ein solcher Begriff beruht immer noch auf dem »großen Anderen«, auf dem Modell der »normalen« Wahrnehmung gemeinsamer sozialer Realität, und zieht darum nicht in Betracht, wie gerade dieser Realitätsbegriff heute unterwandert wird. Das Problem besteht nicht darin, daß Ufologen und Verschwörungstheoretiker auf eine paranoische Haltung regredieren, die die (soziale) Realität nicht akzeptieren kann; vielmehr liegt das Problem in der Tatsache, daß *diese Realität selbst paranoisch wird*. Die zeitgenössische Erfahrung konfrontiert uns immer wieder mit Situationen, in denen wir zu bemerken gezwungen werden, in welcher Art unser Realitätssinn und die normale Haltung ihm gegenüber sich auf eine symbolische Fiktion gründet, d.h. in welcher Art der »große Andere«, der bestimmt, was als normale und akzeptierte Wahrheit zählt und was als der Bedeutungshorizont in einer gegebenen Gesellschaft gegeben ist, in keiner Weise sich direkt auf die »Tatsachen« gründet, die vom wissenschaftlichen »Wissen im Realen« wiedergegeben werden. Nehmen wir eine traditionelle Gesellschaft, in der die mo-

derne Wissenschaft noch nicht zum Herrendiskurs erhoben ist: wenn ein Individuum in seinem symbolischen Raum Propositionen der modernen Wissenschaft verfißt, wird er als »Verrückter« abgewiesen werden – und entscheidend ist hier, daß es nicht genug ist zu behaupten, daß er nicht »wirklich verrückt« sei und daß ihn einzig die engstirnige, ignorante Gesellschaft in diese Position versetze: in gewisser Weise KOMMT die Behandlung als Verrückter, der Ausschluß von dem sozialen großen Anderen tatsächlich dem Verrücktsein

GLEICH. »Verrücktheit« ist nicht die Bezeichnung, die sich auf eine direkte Bezugnahme auf »Tatsachen« gründen kann (in dem Sinne, daß ein Verrückter Dinge nicht in ihrer wahren Realität wahrnehmen kann, da er in halluzinatorischen Projektionen gefangen ist), sondern nur auf die Art und Weise, in der ein Individuum sich auf den »großen Anderen« bezieht. Lacan betonte für gewöhnlich den gegenteiligen Aspekt dieses Paradoxes: »Der Verrückte ist nicht nur ein Bettler, der glaubt, ein König zu sein, sondern auch ein König der glaubt, ein König zu sein«, d.h. die Verrücktheit bezeichnet den Kollaps des Abstandes zwischen dem Symbolischen und dem Realen, eine unmittelbare Identifizierung mit dem symbolischen Mandat; oder um seine andere exemplarische Aussage herzuziehen: Wenn ein Ehemann pathologisch eifersüchtig und von der Idee besessen ist, daß seine Frau mit anderen Männern schläft, bleibt seine Obsession ein pathologisches Kennzeichen auch wenn bewiesen ist, daß er recht hat und daß seine Frau tatsächlich mit anderen Männern schläft. Die Lektion solcher Paradoxa ist klar: pathologische Eifersucht hat nichts damit zu tun, daß man die Tatsache falsch versteht, sondern mit der Art und Weise, in der diese Tatsachen in die libidinöse Ökonomie des Subjekts integriert werden. Man sollte hier aber geltend machen, daß dasselbe Paradox auch sozusagen in die gegenläufige Richtung zu vollziehen ist: die Gesellschaft (ihr sociosymbolisches Feld, der große Andere) ist »gesund« und »normal«, auch wenn sie sich tatsächlich als falsch erweist. (Vielleicht hatte der späte Lacan dies im Sinne, als er sich als »psychotisch« bezeichnete: er war in der Tat psychotisch, insofern als es nicht möglich war, seinen Diskurs ins Feld des großen Anderen zu integrieren.) Man ist hier versucht in einer Kantschen Art zu behaupten, daß der Fehler der Verschwörungstheorie irgendwie homolog ist zum »Paralogismus der reinen Vernunft«, zur Verwechslung zwischen den zwei Ebenen: dem Verdacht (gegenüber dem überlieferten wissenschaftlichen und sozialen Common Sense)

als dem formellen methodologischen Standpunkt und der Positivierung dieses Verdachts zu einer anderen, alles erklärenden, globalen Metatheorie.

DAS SCREENING DES REALEN

Von einem anderen Standpunkt aus betrachtet, funktioniert die Matrix auch als der »Screen«, der uns vom Realen trennt und der die »Wüste des Realen« erträglich macht. Hier sollten wir aber nicht die radikale Ambiguität des Lacanschen Realen vergessen: es ist nicht der letzte Bezugspunkt, der durch den Schirm des Phantasmas zugedeckt / veredelt / domestiziert werden soll – das Reale ist auch und vor allem der Schirm selbst als das Hindernis, das unsere Wahrnehmung des Bezugspunktes, der Realität da draußen, immer schon verzerrt. Philosophisch gesprochen liegt darin der Unterschied zwischen Kant und Hegel: für Kant ist das Reale der noumenale Bereich, den wir »schematisiert« durch den Schirm der transzendentalen Kategorien hindurch wahrnehmen; für Hegel hingegen ist diese Kantische Kluft, wie er exemplarisch in der Einleitung zu seiner *Phänomenologie* behauptet, falsch. Hegel führt hier DREI Begriffe ein: wenn ein Schirm zwischen uns und dem Realen interveniert, erzeugt er immer einen Begriff davon, was an sich, jenseits des Schirms (der Erscheinung), ist, so daß die Kluft zwischen der Erscheinung und dem Ansich immer schon »für uns« ist. Wenn wir vom Ding die Verzerrung des Schirms abziehen, dann verlieren wir folglich das Ding selbst (religiös gespro-

chen: der Tod Christi ist der Tod Gottes an sich, nicht nur seiner menschlichen Verkörperung) – aus diesem Grund ist für Lacan, der hier Hegel folgt, das Ding an sich letztlich der Blick, nicht das Wahrnehmungsobjekt. Zurück zur Matrix: die Matrix

selbst ist das Reale, das unsere Realitätswahrnehmung verzerrt. Von Hilfe könnte hier eine Bezugnahme auf Lévi-Strauss' exemplarische Analyse (aus seinem *Strukturelle Anthropologie*) der räumlichen Anordnung der Gebäude bei den Winnebago, einem der Stämme des großen amerikanischen Seengebiets, sein. Der Stamm ist in zwei Untergruppen (»moieties«) geteilt: »die von oben« und »die, die auf der Erde leben«. Wenn man ein Individuum ersucht, auf einem Stück Papier oder auf Sand den Grundriß seines/ihres Dorfes (die räumliche Anordnung der Hütten) zu zeichnen, erhalten wir zwei ziemlich unterschiedliche Antworten, die abhängig sind von der Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Untergruppe. Beide nehmen das Dorf als Kreis wahr; aber für eine Untergruppe gibt es innerhalb dieses Kreises einen weiteren Kreis aus zentralen Häusern, so daß man zwei konzentrische Kreise erhält, während für die andere Untergruppe der Kreis durch eine klare Trennlinie entzwei gespalten ist. Anders gesagt, ein Mitglied der ersten Untergruppe (nennen wir sie die »konservativ-korporatistische«) nimmt den Grundriß des Dorfes als einen Ring von Häusern wahr, die mehr oder weniger symmetrisch um den zentralen Tempel herum verteilt sind, wohingegen ein Mitglied der zweiten (»revolutionär- antagonistischen«) Untergruppe sein/ihr Dorf als zwei unterschiedliche Haufen von Häusern wahrnimmt, die durch eine unsichtbare Grenze voneinander getrennt sind.(23) Das zentrale Argument von Levi- Strauss lautet hier, daß dieses Beispiel uns in keiner Weise zu einem kulturellen Relativismus verleiten sollte, nach dem die Wahrnehmung des sozialen Raums von der Gruppenzugehörigkeit des Beobachters abhängig ist: gerade die Spaltung in zwei »relative« Wahrnehmungen impliziert einen verborgenen Bezugspunkt auf eine Konstante: nicht auf die objektive, »tatsächliche« Anordnung der Gebäude, sondern auf einen traumatischen Kern, einen fundamentalen Antagonismus, den die Bewohner des Dorfes nicht symbolisieren konnten, um das Ungleichgewicht in

den Sozialbeziehungen, die die Gemeinschaft daran hinderte, sich zu einem harmonischen Ganzen zu stabilisieren, zu erklären, zu »internalisieren«, mit ihm zurande zu kommen. Die zwei Wahrnehmungen des Grundrisses sind schlicht zwei sich wechselseitig ausschließende Anstrengungen, mit diesem traumatischen Antagonismus umzugehen und seine Wunde *via* die Täuschung einer ausgeglichenen symbolischen Struktur zu heilen. Ist die zusätzliche Bemerkung notwendig, daß sich die Dinge genauso verhalten hinsichtlich der sexuellen Differenz: sind »maskulin« und »feminin« nicht wie die zwei Anordnungen der Häuser in Levi-Strauss' Dorf? Und um die Illusion zu vertreiben, daß unser »entwickeltes« Universum nicht von derselben Logik beherrscht wird, genügt die Erinnerung an die Spaltung unseres politischen Raumes in Linke und Rechte: ein Linker und ein Rechter verhalten sich genauso wie die Mitglieder der gegensätzlichen Untergruppen des Lévi-Strauss'schen Dorfes. Sie nehmen nicht nur verschiedene Orte innerhalb des politischen Raums ein; jeder von ihnen nimmt die Anordnung des politischen Raums anders wahr: ein Linker als das Feld, welches durch einen fundamentalen Antagonismus zuinnerst gespalten ist, und ein Rechter als die organische Einheit einer Gemeinschaft, die nur durch fremde Eindringlinge gestört wird. Lévi-Strauss bringt hier aber einen weiteren entscheidenden Punkt an: Da die zwei Untergruppen nichtsdestotrotz ein und denselben Stamm bilden und im selben Dorf leben, muß diese Identität irgendwie symbolisch eingeschrieben sein: aber in welcher Weise, wenn die ganze symbolische Artikulation und alle sozialen Institutionen des Stammes nicht neutral, sondern durch die fundamentale und konstitutive antagonistische Spaltung überdeterminiert sind? Durch dasjenige, was Levi-Strauss in einem Geniestreich die »Null-Institution« nennt, eine Art institutionelles Gegenstück zum berühmten *mana*, ein Leersignifikant ohne bestimmte Bedeutung, da er nur die Bedeutungspräsenz als solche in

Gegensatz zu ihrer Abwesenheit signifiziert: eine spezifische Institution, die keine positive, bestimmte Funktion besitzt – ihre einzige Funktion ist die rein negative, die Präsenz und Aktualität der sozialen Institution als solcher in Gegensatz zu ihrer Abwesenheit, zu vorsozialem Chaos, zu signalisieren. Diese Bezugnahme auf eine solche Null-Institution ermöglicht es allen Stammesmitgliedern, sich als solche, als Stammesmitglieder, zu erfahren. Ist dann diese Null-Institution nicht *Ideologie* in ihrer Reinform, d.h. die direkte Verkörperung der ideologischen Funktion, einen neutralen, alles umfassenden Raum zur Verfügung zu stellen, in dem der soziale Antagonismus getilgt wird und in dem alle Mitglieder der Gesellschaft sich anerkennen können? Und ist dieser Kampf um *Hegemonie* nicht gerade der Kampf um die Art und Weise, in der diese Null-Institution durch eine partikuläre Signifikation überdeterminiert und eingefärbt wird? Um ein konkretes Beispiel zu liefern: Ist nicht der moderne Begriff der *Nation* eine solche Null-Institution, die mit der Auflösung der Sozialverbände, die sich auf direkte familiäre oder traditionelle symbolische Matrices gründeten, auftauchte, d.h. als die sozialen Institutionen nach dem Ansturm der Modernisierung immer weniger auf eine naturalisierte Tradition gegründet und mehr und mehr als eine »Vertrags«angelegenheit erfahren wurden? (24) Von besonderer Bedeutung ist hier die Tatsache, daß die nationale Identität zumindest als minimal »natürlich« erfahren wird, als eine Zugehörigkeit, die sich »auf Blut und Boden« gründet und die als solche der »künstlichen« Zugehörigkeit zu den eigentlichen Sozialinstitutionen (Staat, Berufsstand) gegenübersteht: die vormodernen Institutionen funktionierten als »naturalisierte« symbolische Entitäten (als auf unzweifelhaften Traditionen gegründete Institutionen), und in dem Augenblick, als Institutionen als soziale Artefakte begriffen wurden, entstand das Bedürfnis nach einer »naturalisierten« Null-Institution, die als ihr neutraler und gemeinsamer Grund fungieren würde. Um

zur sexuellen Differenz zurück zu kommen: Ich bin versucht die Hypothese zu wagen, daß dieselbe Logik der Null- Institution vielleicht nicht nur auf die *Einheit* einer Gesellschaft, sondern auch auf ihre *antagonistische Spaltung* anzuwenden ist: was wäre, wenn die sexuelle Differenz sich letztlich als eine Art *Null-Institution der sozialen Spaltung der Menschheit* herausstellen würde, als die naturalisierte, minimale Null-Differenz, als eine Spaltung, die vor der Signalisierung jeder bestimmten sozialen Differenz diese Differenz als solche signalisierte? Der Kampf um Hegemonie ist dann wiederum der Kampf um die Art und Weise, in der diese Null-Differenz durch andere partikuläre, soziale Differenzen überdeterminiert wird. Vor diesem Hintergrund sollte man ein wichtiges obgleich für gewöhnlich nicht beachtetes Merkmal von Lacans Signifikantenschema lesen: Lacan ersetzt das normale Schema Saussures (oberhalb des Balkens das Wort »arbre« und darunter die Zeichnung eines Baums) durch folgendes: oberhalb des Balkens *zwei* Wörter, die nebeneinander stehen – »homme« und »femme« -, und unterhalb des Balkens zwei *identische* Zeichnungen einer Tür. Um den differentiellen Charakter des Signifikanten hervorzuheben, ersetzt Lacan zunächst Saussures einziges Schema durch ein Signifikantenpaar, durch den Gegensatz Mann/Frau, durch die sexuelle Differenz; aber die wirkliche Überraschung besteht in der Tatsache, daß es auf der Ebene des imaginären Referenten KEINE DIFFERENZ GIBT (wir erhalten keinen graphischen Index der sexuellen Differenz, die simplifizierte Zeichnung eines Mannes und einer Frau, wie es gewöhnlich der Fall ist in zeitgenössischen Toiletten, sondern DIESELBE Tür wird zweimal reproduziert). Ist es möglich in eindeutigeren Begriffen zu behaupten, daß die sexuelle Differenz keinen biologischen Gegensatz bezeichnet, der sich auf »reale« Eigenschaften gründet, sondern einen rein symbolischen Gegensatz, dem nichts in den bezeichneten Objekten entspricht: nichts als das Reale eines undefi-

nierten X, das durch das Bild des Signifikats niemals eingefangen werden kann? Zurück zu Levi-Strauss' Beispiel der zwei Zeichnungen des Dorfes: hier kann man ersehen, in welchem genauen Sinne das Reale durch Anamorphose eingreift. Zunächst haben wir das »tatsächliche«, »objektive« Arrangement der Häuser, und dann seine zwei verschiedenen Symbolisierungen, die beide in anamorphotischer Weise das tatsächliche Arrangement verzerren. Das »Reale« ist hier aber nicht das tatsächliche Arrangement, sondern der traumatische Kern des sozialen Antagonismus, der die Sichtweise der Stammesmitglieder auf den tatsächlichen Antagonismus verzerrt. Das Reale ist darum das verleugnete X, aufgrund dessen unsere Sicht der Realität anamorphotisch verzerrt ist. (Und nebenbei bemerkt: Dieses Dispositiv der drei Ebenen ist streng homolog zu Freuds dreischichtigem Dispositiv der Traumdeutung. Der reale Kern des Traumes ist nicht der latente Traumgedanke, der in die explizite Textur des Traumes entstellt / übersetzt wird, sondern das unbewußte Begehren, das sich gerade durch die Entstellung des latenten Gedankens in die explizite Textur einschreibt.) Und dasselbe trifft auf die zeitgenössische Kunstszene zu: das Reale kehrt in ihr NICHT primär in der Gestalt des schockierenden, brutalen Eindringens von exkrementartigen Objekten, verstümmelten Leichen, Scheiße und so weiter wieder. Diese Objekte sind sicherlich fehl am Platze – aber um fehl am Platze zu sein, muß die (leere) Stelle bereits hier sein, und diese Stelle wird, beginnend mit Malewitsch, von der »minimalistischen« Kunst dargestellt. Darin liegt die Komplizenschaft zwischen den zwei entgegengesetzten Ikonen der Hochmoderne: Kasimir Malewitschs »Schwarzes Quadrat auf weißem Grund« und Marcel Duchamps Ausstellung von Readymades als Kunstwerke. Die Vorstellung, die Malewitschs Erhebung eines gemeinen Alltagsobjekts zu einem Kunstwerk zugrundeliegt, ist folgende: ein Kunstwerk zu sein ist keine Eigenschaft, die einem

Objekt innewohnt; es ist der Künstler selbst, der, indem er das (oder vielmehr

IRGENDEIN) Objekt in Beschlag nimmt und ihm eine bestimmte Stelle zuweist, es zu einem Kunstwerk macht – ein Kunstwerk zu sein ist keine Frage des »Warum«, sondern des »Wo«. Und Malewitsch's minimalistische Anordnung stellt einfach diese Stelle als solche – isoliert die Leerstelle(oder den leeren Rahmen) – mit der protomagischen Eigenschaft dar, jedes Objekt, das sich innerhalb ihrer Reichweite befindet, in ein Kunstwerk zu verwandeln. Kurz, es gibt keinen Duchamp ohne Malewitsch: nur nachdem die Kunstpraxis den Rahmen / die Stelle als solchen/solche isoliert hat, ohne allen Inhalt, kann man dem Verfahren des Readymade frönen. Vor Malewitsch wäre ein Pissoir nur ein Pissoir geblieben, auch wenn man es in der berühmtesten Galerie ausgestellt hätte. Das Auftauchen von exkrementartigen Objekten, die fehl am Platze sind, ist streng korrelativ mit dem Auftauchen der Stelle ohne Objekt in ihr, mit dem Leerrahmen als solchem. Folglich besitzt das Reale in der zeitgenössischen Kunst drei Dimensionen, die irgendwie *innerhalb* des Realen die Triade von Imaginäres-Symbolisches-Reales wiederholen. Das Reale ist zunächst hier als der anamorphotische Fleck, die anamorphotische Entstellung des unmittelbaren Realitätsbildes: als ein entstelltes *Bild*, als ein reiner *Schein*, der die objektive Realität »subjektiviert«. Dann ist das Reale zugegen als die Leerstelle, als eine Struktur, eine Konstruktion, die niemals hier und als solche erfahren wird, und die nur retroaktiv konstruiert und als solche vorausgesetzt werden *muß* – das Reale als *symbolische Konstruktion*. Schließlich ist das Reale das obszöne, exkrementartige Objekt, das fehl am Platze ist, das Reale »selbst«. Dieses letzte Reale ist, wenn isoliert, ein bloßer *Fetisch*, dessen faszinierende/einnehmende Präsenz das strukturelle Reale in derselben Art maskiert, in der, im Antisemitismus der Nazis, der Jude als das exkrementartige Objekt das Reale darstellt, welches

das unerträgliche »strukturelle« Reale des sozialen Antagonismus maskiert. – Diese drei Dimensionen des Realen gehen aus den drei Modi hervor, einen Abstand zur »gewöhnlichen« Realität zu gewinnen: man unterzieht diese Realität einer anamorphotischen Entstellung; man führt ein Objekt ein, das keinen Platz in ihr hat; man zieht allen Realitätsinhalt (Objekte) ab und löscht ihn aus, so daß als einzige die Leerstelle übrig bleibt, die diese Objekte auffüllten.

DER FREUDSCHE TOUCH

Die Folgewidrigkeit von *Matrix* wird vielleicht am unmittelbarsten in seiner Bezeichnung von Neo als »der Eine« erkennbar. Wer ist der Eine? Derjenige, der erkennen kann, daß unsere Alltagsrealität nicht real ist, sondern nur eine kodifizierte, virtuelle Welt, und der darum sich von ihr ausschalten, sie manipulieren und ihre Gesetze suspendieren (in der Luft fliegen, Kugeln aufhalten...) kann. Entscheidend für die Funktion DIESES Einen ist seine Virtualisierung der Realität: Realität ist ein künstliches Konstrukt, dessen Gesetze suspendiert oder zumindest umgeschrieben werden können – darin liegt die eigentlich paranoische Idee, daß der Eine den Widerstand des Realen suspendieren kann (»Ich kann durch eine dicke Wand gehen, wenn ich mich wirklich dazu entscheide...«, d.h. die Unmöglichkeit für die meisten unter uns dies zu tun wird auf das Scheitern des subjektiven Willens reduziert). Wiederum ist es jedoch hier, daß der Film nicht weit genug geht: In der denkwürdigen Szene im Wartezimmer der Prophetin, die entscheiden wird, ob Neo der Eine ist, erzählt ein Kind, das gezeigt wird, als es einen Löffel mit seinen bloßen Gedanken verbiegt, dem überraschten Neo, daß es nicht darum geht, davon überzeugt zu sein, daß man den Löffel verbiegen

kann, sondern davon überzeugt zu sein, daß ES KEINEN LÖFFEL GIBT. Was ist aber mit einem selbst? Hätte nicht der nächste Schritt der sein sollen, die buddhistische Proposition anzunehmen, daß ICH SELBST, das Subjekt, nicht existiere?

Um den Fehler in *Matrix* im einzelnen darzulegen, sollte man die einfache technologische Unmöglichkeit von der phantasmatischen Falschheit unterscheiden: eine Zeitreise ist (wahrscheinlich) unmöglich, aber phantasmatische Szenarien über sie sind dennoch »wahr« bezüglich der Art und Weise, in der sie libidinöse Sackgassen wiedergeben. Die unwahrscheinlichsten Erzählwendungen sind für gewöhnlich jene, die am stärksten libidinös besetzt sind. Billy Wilders unterschätzter Film *Fedora* erzählt die Geschichte eines älteren Hollywoodstars, die auf mysteriöse Weise die Schönheit ihrer jugendlichen Erscheinung bewahrt; ein junger Schauspieler, der sich in sie verliebt, entdeckt schließlich das Geheimnis ihrer ewigen Jugend: die Frau, die als Fedora auftritt, ist in Wirklichkeit ihre eigene, identisch aussehende Tochter, die sie zu einem gewissen Zeitpunkt ersetzte, während die wirkliche Fedora ein zurückgezogenes Leben in einer einsamen Villa führt. Fedora organisierte diese Ersetzung (die ihre Tochter zu der totalen Identifizierung mit dem mütterlichen Bild verdammt), so daß der Starruhm sie überleben und sogar nach ihrem physischen Verfall weiter leuchten wird. Sowohl die Mutter als auch die Tochter sind so völlig entfremdet: die Mutter ist von der Öffentlichkeit ausgeschlossen, da ihr öffentliches Selbst in ihrer Tochter verkörpert wird; der Tochter ist die Erscheinung in der Öffentlichkeit gestattet, aber sie ist ihrer symbolischen Identität beraubt. Verdankt sich der widrige und störende Geschmack des Films nicht der Tatsache, daß er dem Phantasma nur allzu nahe kommt? Erhalten wir hier nicht das destillierte, phantasmatische Szenario, das dem viel erfolgreicherem Film *The Graduate (Die Reifeprüfung)* von Mike Nichols zugrundeliegt, dessen Held auch libidinös

zwischen Mutter (Mrs. Robinson) und Tochter gespalten ist? (25) Das Problem im Film *Matrix* ist folglich nicht die wissenschaftliche Naivität seiner Tricks: die Idee, durch das Telephon von der Realität in die VR überzugehen, macht Sinn, da wir nur eine Lücke/eine Öffnung benötigen, durch die wir entkommen können. Das Problem ist vielmehr eine radikalere phantasmatische Inkonsistenz, die am deutlichsten hervorbricht, als Morpheus (der afro-amerikanische Führer der Widerstandsgruppe, der glaubt, Neo sei der Eine) dem immer noch verwirrten Neo zu erklären versucht, was die Matrix ist – in ziemlich konsequenter Art verbindet er dies mit einem Fehler in der Struktur des Universums:

»Es ist jenes Gefühl, das du dein ganzes Leben lang gehabt hast. Jenes Gefühl, daß etwas nicht stimmte mit der Welt. Du weißt nicht was es ist, aber es ist da, wie ein Splitter in deinem Verstand, der dich verrückt macht. /.../ Die Matrix ist überall, sie ist überall um uns herum, sogar hier in diesem Zimmer. /... / Sie ist die Welt, die über deine Augen gezogen worden ist, um dich für die Wahrheit blind zu machen. NEO: Welche Wahrheit? MORPHEUS: Daß du ein Sklave bist, Neo. Daß du wie jeder andere in Sklaverei geboren wurdest... in einem Gefängnis gehalten, das du nicht riechen, schmecken oder berühren kannst. Ein Gefängnis deines Geistes.«

Der Film stößt hier auf seinen entscheidenden, inneren Widerspruch: die Erfahrung des Mangels / der Inkonsistenz / des Hindernisses soll die Tatsache bezeugen, daß unsere Realitätserfahrung eine Täuschung ist – am Ende des Filmes gibt jedoch Smith, der Agent der Matrix, eine andere, mehr freudianische Erklärung:

»Hast du gewußt, daß die erste Matrix entworfen wurde, um eine perfekte menschliche Welt zu sein? In der niemand litt, wo jeder glücklich sein würde? Es war ein Desaster. NIEMAND akzeptierte das Programm. Die ganze Ausbeute von Menschen, die als Batterien dienten, gingen verloren. Einige glaubten, daß

uns die Programmiersprache fehlte, um deine perfekte Welt zu beschreiben. Aber ich glaube, daß Menschen als Gattung ihre Realität durch Leiden und Misere definieren. Die perfekte Welt war ein Traum, und dein primitives Großhirn versuchte weiterhin, dich von ihm zu erwecken. Aus diesem Grunde wurde die Matrix dafür neu entworfen: den Gipfel deiner Zivilisation.«

Die Unvollkommenheit unserer Welt ist darum zugleich das Zeichen ihrer Virtualität UND das Zeichen ihrer Realität. Man könnte in der Tat behaupten, daß der Agent Smith (vergessen wir nicht: nicht ein Mensch wie andere, sondern die direkte virtuelle Verkörperung der Matrix – des großen Anderen – selbst) die Figur des Analytikers innerhalb des Universums dieses Films repräsentiert: seine Lektion lautet, daß die Erfahrung eines unüberwindlichen Hindernisses die positive Bedingung für uns Menschen ist, etwas als Realität wahrzunehmen: letztlich ist es die Realität, die *Widerstand leistet*.

DIE INSZENIERUNG DES FUNDAMENTALEN PHANTASMAS

Die nächste Folgewidrigkeit betrifft den Tod: WARUM stirbt man »wirklich«, wenn man nur in der durch die Matrix gesteuerten VR stirbt? Der Film liefert die folgende obskurantistische Antwort: »NEO: Wenn du in der Matrix getötet wirst, stirbst du hier /

d.h. nicht nur in der VR, sondern auch im wirklichen Leben /? MORPHEUS: Der Körper kann nicht ohne den Geist leben.« Die Logik dieser Lösung ist, daß der »reale« Körper nur in Verbindung mit dem Geist, d.h. dem geistigen Universum, in das man eingelassen ist, am Leben bleiben (und funktionieren)

kann: wenn man in einer VR ist und dort getötet wird, affiziert dieser Tod auch den realen Körper. Die offensichtliche entgegengesetzte Lösung (man stirbt nur wirklich, wenn man in Wirklichkeit getötet wird) greift ebenso zu kurz. Dies ist der Haken: ist das Subjekt GÄNZLICH in die von der Matrix beherrschten VR eingelassen oder kennt oder BEZWEIFELT es zumindest den tatsächlichen Stand der Dinge? Lautet die Antwort JA, dann würde ein einfacher Rückzug in den adamitischen Zustand der Distanz vor dem Fall uns IN der vr unsterblich machen, und folglich sollte Neo, der bereits aus dem vollkommenen Eingetauchtsein in die VR befreit ist, den Kampf mit dem Agenten Smith überleben, der INNERHALB der von der Matrix kontrollierten VR stattfindet (in derselben Weise, in der er Kugeln aufhalten kann, hätte er auch in der Lage sein sollen, die Stöße zu derealisieren, die seinen Körper verwunden). Allgemein bekannt ist die Tatsache, daß der Knopf »Tür schließen« in den meisten Aufzügen ein völlig dysfunktionales Placebo ist, das nur darum dort angebracht ist, um den Individuen den Eindruck zu geben, daß sie irgendwie an der Geschwindigkeit der Aufzugsfahrt teilhaben und zu ihr beitragen – wenn man diesen Knopf drückt, schließt sich die Tür genau in derselben Zeit wie wenn wir den Stockwerkknopf drücken, ohne den Prozeß durch die Betätigung des Knopfes »Tür schließen« in Gang zu bringen. Dieser extreme und eindeutige Fall vorgetäuschter Teilnahme ist eine angemessene Metapher für die Teilnahme der Individuen an unserem »postmodernen« politischen Prozeß. Wir alle pressen die ganze Zeit also solche Knöpfe, und es ist die unaufhörliche Aktivität der Matrix, die zwischen ihnen und dem darauf folgenden Ereignis (die Tür schließt sich) koordinierte, während wir im Glauben sind, daß das Ereignis davon herrührte, daß wir den Knopf drückten. Die letzte Unvereinbarkeit betrifft den ambigen Status der von Neo in der letzten Szene angekündigten Befreiung der Menschheit. Das Resultat von Neos Eingreifen ist

ein »SYSTEM FAILURE« in der Matrix; zur gleichen Zeit wendet sich Neo an die immer noch in der Matrix gefangenen Menschen als der Erlöser an sie, der ihnen beibringt, wie sie sich aus den Zwängen der Matrix befreien können – sie werden die physischen Gesetze brechen, Metall biegen, in der Luft fliegen können... Das Problem ist aber folgendes: alle diese »Wunder« sind einzig möglich, wenn wir INNERHALB der durch die Matrix aufrecht erhaltenen VR verbleiben und einzig ihre Gesetze beugen oder verändern; unser »realer« Status ist immer noch der von Sklaven der Matrix, wir haben sozusagen nur die zusätzliche Macht gewonnen, unsere mentalen Gefängnisregeln zu verändern – wie steht es aber damit, die Matrix ganz zu verlassen und in die »wirkliche Realität« einzutreten, in der wir miserable Geschöpfe sind, die auf der zerstörten Erdoberfläche leben? In Adornoscher Manier könnte man behaupten, daß diese Inkonsistenzen (26) das Wahrheitsmoment des Filmes sind: sie signalisieren die Antagonismen unserer spätkapitalistischen Sozialerfahrung, Antagonismen, welche die grundlegenden ontologischen Paare wie Realität und Schmerz (Realität als dasjenige, was die Herrschaft des Lustprinzips stört), Freiheit und System (Freiheit ist einzig innerhalb des Systems möglich, das ihre volle Entfaltung behindert) betreffen. Letztlich ist aber die Stärke des Filmes dennoch auf einer anderen Ebene zu suchen. Vor Jahren sagte eine Reihe von Science Fiction Filmen wie *Zardoz* oder *Logan's Run* die heutige postmoderne, mißliche Lage voraus: die isolierte Gruppe, die ein aseptisches Leben in einem abgelegenen Bereich führt, sehnt sich nach der Erfahrung der realen Welt materiellen Zerfalls. Bis zum Postmodernismus war die Utopie eine Bemühung, aus dem Realen der Geschichtszeit auszubrechen und in eine zeitlose Andersheit einzutreten. Mit dem postmodernen Überlappen des »Endes von Geschichte« mit der vollen Disponibilität der Vergangenheit in digitalisiertem Gedächtnis; in dieser Zeit, in der wir die atemporale Utopie als

alltägliche ideologische Erfahrung LEBEN, wird die Utopie zum Verlangen nach dem Realen der Geschichte selbst, nach dem Gedächtnis, nach den Spuren der wirklichen Vergangenheit: sie wird zum Versuch, aus der geschlossenen Kuppel auszubrechen und in den Geruch und Verfall der rohen Wirklichkeit einzutreten. *Matrix* verleiht dieser Umkehrung die endgültige Wende, da dieser Film Utopie mit Dystopie kombiniert: die Realität, in der wir leben, die von der Matrix inszenierte atemporale Utopie, ist am Platz, so daß wir in der Tat auf einen passiven Zustand lebender Batterien reduziert werden können, welche die Matrix mit Energie versorgen. Die einzigartige Wirkung dieses Films liegt darum nicht so sehr in seiner Zentralthese (was wir als Realität erfahren, ist eine künstliche, virtuelle Realität, die von der »Matrix«, dem Mega-Computer, der direkt mit allen unseren Gehirnen verbunden ist, erzeugt wird), sondern in seinem Zentralbild von Millionen von Menschen, die ein klaustrophobisches Leben in mit Wasser gefüllten Gerüsten führen und die am Leben gehalten werden, um die Energie (Elektrizität) für die Matrix zu erzeugen. Wenn also (einige der) Menschen aus ihrem Eingetauchtsein in die durch die Matrix kontrollierte virtuelle Realität »erwachen«, ist dieses Erwachen nicht die Öffnung in den weitläufigen Raum der äußeren Realität, sondern zuerst die schreckliche Realisierung dieses Einschlusses, wo jeder von uns in der Tat nur ein fötusartiger Organismus, eingetaucht in pränataler Flüssigkeit, ist. Die erste Assoziation, die sich hier aufdrängt, ist natürlich die, diese miserable Position des Menschen als die selbstreflexive Allegorie des Kinozuschauers zu interpretieren: sind wir nicht alle, wenn wir im Kino sitzen, in der Position der Menschen in *Matrix*, an unsere Stühle gefesselt, eingetaucht in das von einer Maschine kontrollierte Schauspiel? Eine angemessenere Allegorie ist aber jene des *Betrachters* selbst: unterhalb der Illusion, daß wir von einem sicheren Abstand aus die wahrgenommenen Objekte »nur anschauen«, frei an ihnen

entlang gleiten, gibt es die Realität der zahllosen Fesseln, die uns an das von uns Wahrgenommene binden. Während wir *nur anschauen*, jagen wir immer unter den Objekten und *suchen nach* dem, was wir begehren oder fürchten, und versuchen ein *Muster ausfindig zu machen*; die Objekte selbst »blicken« andererseits immer »zurück«, wetteifern um unsere Aufmerksamkeit, werfen mit ihren Reizen herum und versuchen uns zu bestricken.

»Es gibt also etwas unauffällig Hypnotisches im bloßen Schauen, etwas wie wie Jagen und mehr wie Träumen. Als ob der Betrachter Gulliver wäre, der, an den Strand gebunden von den Lilliputanern, aber immer noch träumend, er verbringe eine nette Zeit in England, vielleicht auf einem Spaziergang unterwegs, aber dann in gewisser schwerfälliger Weise zu bemerken beginnt, daß Bewegung schwer fällt – es ist unerklärlich schwierig, einfach jene Straße in London *hinunter zu gehen*, die Hand auszustrecken und den Türknopf herum zu drehen – und dann zu erwachen und sich selbst in einem viel schlimmeren Albtraum zu entdecken. Aber anders als Gulliver wache ich niemals wirklich auf. Nur Schauen ist wie Träumen, aber ein unruhiges Träumen, ein Herumwerfen und nicht ganz genau wissen, was geschieht.« (27)

Ist diese phänomenologische Beschreibung des Standpunktes des »bloßen Schauens« nicht ein unheimliches Echo auf das Dispositiv der Menschen in *Matrix*? Man ist aber versucht, das Verhältnis zwischen »Illusion« und »Realität«, das von dieser Beschreibung impliziert wird, umzukehren und zu behaupten, daß die ausgesprochene Passivität der Menschen in *Matrix* das verworfene *Phantasma* inszeniert, das unsere bewußte Erfahrung als aktive, selbstsetzende Subjekte unterhält – sie stellt das entscheidende *perverse Phantasma* dar, die Vorstellung, daß wir letztlich *Instrumente* der *jouissance* des Anderen (der *Matrix*) sind, unsere Lebenssubstanz ausgesaugt wie Batterien. Darin besteht das wahre libidinöse Änigma dieses

Dispositiv: WARUM braucht die Matrix menschliche Energie? Die rein energetische Lösung ist natürlich bedeutungslos: die Matrix hätte leicht eine andere, verlässlichere Energiequelle finden können, die nicht das äußerst komplizierte Arrangement der für die Millionen von Menschen koordinierten virtuellen Realität verlangt hätte (eine weitere Widersprüchlichkeit wird hier deutlich: warum taucht die Matrix nicht jedes Individuum in sein/ihr eigenes, solipsistisches Universum? Warum die komplizierte Koordination der Programme, so daß die ganze Menschheit ein und dasselbe virtuelle Universum bewohnt?). Die einzige stimmige Antwort lautet: die Matrix zehrt von *der jouissance* der Menschen – wir sind also hier wieder an der Grundthese Lacans angelangt, daß der große Andere selbst, weit davon entfernt, eine anonyme Maschine zu sein, den ständigen Zufluß der *jouissance* benötigt. Die enge Verbindung zwischen Perversion und Cyberspace ist heute ein Gemeinplatz. Nach der üblichen Sicht inszeniert das perverse Szenario die »Kastrationsverleugnung«: die Perversion kann als eine Abwehr der Motive von »Tod und Sexualität« betrachtet werden, der drohenden Sterblichkeit ebenso wie der kontingenten Auferlegung der sexuellen Differenz – der Perverse stellt ein Universum dar, in dem ein Mensch – wie in Zeichentrickfilmen jede Katastrophe überleben kann; in der die Erwachsenensexualität auf ein kindisches Spiel reduziert wird; in der man nicht zu sterben oder zur Wahl zwischen den zwei Geschlechtern ge- zwungen wird. Als solches ist das Universum des Perversen das Universum der reinen symbolischen Ordnung, des Signifikantenspiels, das seinen Weg geht, unbelastet durch das Reale menschlicher Endlichkeit. In einer ersten Annäherung mag es erscheinen, daß unsere Erfahrung des Cyberspace diesem Universum vollkommen entspricht: ist der Cyberspace nicht auch ein Universum, unbelastet durch die Inertie des Realen und beschränkt einzig durch seine selbstaufgelegten Gesetze? Und trifft nicht dasselbe auf die virtuelle Realität in

Matrix zu? Die »Realität«, in der wir leben, verliert ihren unausweichlichen Charakter, sie wird zum Bereich von arbiträren Regeln (die von der Matrix auferlegt werden), die man verletzen kann, ist der eigene Wille stark genug.... Nach Lacan läßt diese normale

Vorstellung aber das einzigartige Verhältnis zwischen dem Anderen und der *jouissance* in der Perversion außer Betracht. Was bedeutet dies genau? In »Le Prix du Progres«, einem der Fragmente, welche die *Dialektik der Aufklärung* beschließen, zitieren Adorno und Horkheimer die Argumentation des Physiologen Pierre Flourens aus dem Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts gegen die medizinische Anästhesie mit Chloroform: Flourens behauptet, daß der Beweis erbracht werden kann, daß Anästhesie nur auf das neuronale Netz unseres Gedächtnisses einwirkt. Kurz, während wir am Operationstisch lebendig abgeschlachtet werden, fühlen wir vollkommen den schrecklichen Schmerz, aber nach dem Erwachen können wir uns nicht an ihn erinnern.... Für Adorno und Horkheimer ist

dies natürlich die perfekte Metapher für das Schicksal der Vernunft, die sich auf die Verdrängung ihrer eigenen Natur gründet: sein Körper, der Teil der Natur im Subjekt, fühlt den Schmerz vollkommen, aber aufgrund der Verdrängung kann sich das Subjekt nicht an ihn erinnern. Darin liegt die perfekte Rache der Natur für unsere Herrschaft über sie: unwissentlich sind wir ihre größten Opfer und wir schlachten uns bei lebendigem Leibe ab.... Und ist es nicht

auch möglich, dies als das vollkommene phantasmatische Szenario der Interpassivität zu lesen, der Anderen Szene, in der wir den Preis entrichten für unser aktives Eingreifen in die Welt? Es gibt keinen freien Agenten ohne diese phantasmatische Stütze, ohne diese Andere Szene, in der er vom Anderen völlig manipuliert wird. Ein Sadomasochist nimmt dieses Leiden als Zugang zum Sein willentlich an. Vielleicht kann man auch in

Einklang damit die Obsession von Hitlers Biographen mit seinem Verhältnis zu seiner Nichte Geli Raubal erklären, die 1931 tot in Hitlers Münchener Wohnung aufgefunden wurde: als ob die angebliche sexuelle Perversion Hitlers die »verborgene Variable« liefern könnte, das intime fehlende Glied, die phantasmatische Stütze, die seine öffentliche Persönlichkeit erklären würde – hier ist das von Otto Strasser berichtete Szenario:

»/.../ Hitler befahl ihr sich auszuziehen, während er sich auf den Boden legte. Dann mußte sie sich über sein Gesicht kauern, wo er sie aus geringer Entfernung untersuchen konnte und dies erregte ihn sehr. Als die Erregung ihren Höhepunkt erreichte, verlangte er von ihr, daß sie auf ihn urinierte und dies bereitete ihm große Lust.«(28)

Entscheidend ist hier die ausgesprochene Passivität von Hitlers Rolle in diesem Szenario als der phantasmatische Halt, der ihn in seine frenetisch destruktive, öffentlich-politische Tätigkeit stürzte – es ist darum nicht verwunderlich, daß Geli über diese Rituale verzweifelte und von ihnen angeekelt war. Darin besteht die korrekte Einsicht von *Matrix*: in seiner Juxtaposition der zwei Aspekte von Perversion. Einerseits erhält man die Reduktion der Realität auf einen virtuellen Bereich, der durch arbiträre Gesetze geregelt wird, die suspendiert werden können; und andererseits die verborgene Wahrheit dieser Freiheit, die Reduktion des Subjekts auf eine ausgesprochen instrumentalisierte Passivität. Anders gesagt, *Matrix* formuliert das Richtige, aber in der falschen (verkehrten) Weise: d.h. man braucht nur die Begriffe umzudrehen, um an dem wahren Stand der Dinge anzugelangen. Was der Film als die Szene unseres Erwachens zu unserer wahren Situation darstellt, ist tatsächlich das genaue Gegenteil: das fundamentale Phantasma, das unser Sein hält. Wir träumen nicht in der VR, daß wir freie Agenten in unseren normalen Alltagsrealität sind, während wir in der Tat passive Gefangene in der pränatalen Flüssigkeit sind, die von

der Matrix ausgebeutet wird; vielmehr IST unsere Realität die von freien Agenten in der uns bekannten Sozialwelt, aber um diese Situation aufrecht zu erhalten, müssen wir sie um das verleugnete, schreckliche, drohende Phantasma ergänzen, daß wir Gefangene in der von der Matrix ausgebeuteten, pränatalen Flüssigkeit sind. Das Mysterium der *conditio humana* ist natürlich, *warum das Subjekt diesen obszönen phantasmatischen Halt für seine Existenz benötigt.* [74]

ANMERKUNGEN

1 Siehe Shel Silverstein, *The Missing Piece* (New York: Harper Collins 1975) und *Missing Piece trifft Big O* (Paderborn: Junfermann Verlag, 1995)

2 Dominique Druhen, Aufzeichnungen zu den Siegfried Jerusalem / Elena Bashkirova Aufnahmen von *Dichterliebe und Liederkreis*, (Erato: 1992), 8-9.

3 Während der öffentlichen Diskussion auf der von NYU organisierten *Hitchcock Centenary Conference* von Oktober 12-17,1999.

4 Siehe Sigmund Freud, »Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität«, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe, Band VII* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1969).

5 Für eine detailliertere Interpretation dieses Hitchcockschen Sinthomes siehe Slavoj Žižek (Hg.), *Ein Triumph des Blickes über das Auge* (Wien: Turia&Kant, 1992)

6 Svetlana Alliluyeva, *Twenty Letters To a Friend*. (New York: Simon and Schuster, 1967), 183.

7 *Post-Theory*, hg. v. David Bordwell und Noel Carroll. (Madison: University of Wisconsin Press, 1996)

8 Jacques Lacan, *Seminar I, Freuds technische Schriften*. (Olten, 1978), 272. Ich beziehe mich hier auf Miran Bozovic, »Der Mann hinter seiner eigenen Netzhaut«, in: Žižek, *Der Triumph des Blicks über das Auge*, 153-170.

9 Siehe den faszinierenden Bericht in Thomas Schatz, *The Genius of the System*. (New York: Hold and Co., 1996), 393-403.

10 Siehe Stephen Jay Gould, *Wonderful Life*, New York:

Norton 1989.

11 Siehe *Virtual History*, hg. v. Niall Ferguson. (London: MacMillan, 1997)

12 Die größte Errungenschaft von van Sants Neuverfilmung ist die Szene des Nachspans, die auf die Einstellung folgt, welche Hitchcocks Film beendet und Minuten lang andauert: eine ununterbrochene Aufnahme von einem Kran aus, die zeigt, was um das Auto herum vor sich geht, das aus dem Sumpf gezogen wird, die gelangweilten Polizisten, die um den Abschleppwagen herum stehen: all dies wird von einer sanften Gitarre begleitet, die in verbesserter Weise das Hauptmotiv von Hermanns Partitur wiederholt – dieses Merkmal ergänzt den Film um den einzigartigen Touch der neunziger Jahre.

13 Hitchcocks Obsession mit Reinlichkeit ist allgemein bekannt: In einem Interview prahlte er darüber, daß er immer die Toilette so sauber hinterläßt, daß niemand nach Inspektion vermutet haben würde, daß er sich dort zuvor aufhielt....

Diese Obsession erklärt auch die offensichtliche Lustin-Unlust, die Hitchcock an den kleinen, schmutzigen Details findet, die die kubanische Mission in Harlem (in *Topas*) charakterisieren: etwas das offizielle diplomatische Dokument mit einem Schmierfleck von einem Sandwich.

14 Besteht nicht eine Ähnlichkeit zwischen dieser plötzlichen Erscheinung und Wagners *Tristan*? Gegen dem Ende der Oper zu – nach Tristans Tod, Isoldes Ankunft und ihrem Sturz in Todestrance – erfolgt der Bruch durch die Ankunft eines weiteren, zweiten Schiffs, wenn das langsame Fortschreiten plötzlich in beinahe komischer Weise beschleunigt wird: in fünf Minuten ereignet sich mehr als in der ganzen restlichen Oper (Kampf, Melot und Kurwenal sterben...) – darin Verdis *Il Trovatore* gleich, wo in den letzten zwei Minuten sich eine ganze Menge von Dingen ereignet. Solche unerwarteten Störungen gerade vor dem Ende sind entscheidend für die

Lektüre der zugrundeliegenden Spannungen eines Narrativs.

15 Wenn Lesely Brill behauptet, daß es eine Art Kreatur aus der Unterwelt ist, die in *Under Capricorn* Ingrid Bergman in die Hölle zurück zu ziehen versucht, ist man zu der Behauptung versucht, daß die Nonne, die am Ende von *Vertigo* erscheint, zur selben, bösen Unterwelt gehört – das Paradox besteht hier natürlich darin, daß es eine Nonne, ein Frau Gottes, ist, die die Macht des Bösen verkörpert, welche das Subjekt hinunterzieht und ihre Erlösung verhindert.

16 Francois Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* (München: Wilhelm Heyne Verlag, 1973), 251.

17 Ähnlich verhält es sich mit dem Speichel: Obwohl wir, wie wir alle wissen, unseren eigenen Speichel ohne Problem schlucken können, finden wir es äußerst abstoßend, unseren Speichel wieder zu schlucken, der aus unserem Körper herausgespuckt wurde – wiederum ein Fall einer Verletzung der Grenze Innen/Außen.

18 Wie schon einmal festgestellt: er prahlte gerne darüber, daß, nachdem er die Toilette wieder verließ, niemand, auch nicht nach Inspektion, erraten würde, daß jemand sie benützt hatte.

19 Ich verdanke diese Beobachtung Boris Groys.

20 Wenn man das Originaldrehbuch (das im Internet erhältlich ist) mit dem Film selbst vergleicht, kann man ersehen, daß die Regisseure (die Brüder Wachowski, die auch das Drehbuch verfaßten) intelligent genug waren, zu direkte pseudointellektuelle Bezugnahmen zu streichen – etwa den folgenden Wortwechsel: »Schau' sie an. Automaten. Denk' nicht nach, was sie tun oder warum. Der Computer sagt ihnen, was sie tun sollen und sie tun es.«

»Die Banalität des Bösen.« Diese großspurige Bezugnahme auf Arendt verfehlt den wesentlichen Punkt: Die in die VR der Matrix eingelassenen Menschen befinden sich im Vergleich zu

den Henkern des Holocaust in einer völlig anderen, beinahe entgegengesetzten Position. Ein ähnlicher weiser Schachzug war es, die allzu offensichtlichen Bezugnahmen auf die östlichen Techniken, den Geist leer zu machen, als die Art und Weise, der Kontrolle der Matrix zu entkommen, fallen zu lassen: »Du mußt lernen, deine Ärger fahren zu lassen. Du mußt alles fahren lassen. Du mußt dich leer machen, um deinen Geist zu befreien.«

21 Entscheidend ist hier: was dem Helden der *Truman Show* erlaubt, die manipulierte Welt zu durchschauen und sie zu verlassen, ist das unvorhergesehene Eingreifen seines *Vaters* – es gibt *zwei* Vaterfiguren im Film, den tatsächlichen, symbolischbiologischen Vater und den paranoischen, »realen« Vater: der Regisseur des Fernsehspiels, der, gespielt von Ed Harris, sein Leben völlig manipuliert und ihn in der abgeschlossenen Umwelt beschützt.

22 Auf die ich mich hier ausgiebig stütze: siehe Jodi Dean, *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace* (Ithaca und London: Cornell University Press, 1998)

23 Claude Lévi-Strauss, »Gibt es dualistische Organisationen?«, in: *Strukturelle Anthropologie*. Aus dem Französischen von Hans Neumann. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967), 148-180; die Zeichnungen befinden sich auf Seite 150.

24 Siehe Rastko Mocnik, »Das ›Subjekt, dem unterstellt wird zu glauben‹ und die Nation als eine Null-Institution,« in: *Denk-Prozesse nach Althusser*, hg. v. H. Boke. (Hamburg: Argument Verlag, 1994)

25 Die letzte Szene von *The Graduate* mit Ben und Elaine, der Tochter von Mrs. Robinson, die die Heiratszeremonie stören und gemeinsam durchgehen, ist darum weit davon entfernt, hinsichtlich der üblichen bourgeoisen Moralität transgressiv zu

sein: sie repräsentiert vielmehr die Bildung des normalen, heterosexuellen Paares, während die wahre transgressive, sexuelle Verbindung die zwischen Ben und Mrs. Robinson ist.

26 Eine weitere einschlägige Unstimmigkeit betrifft auch den Status der Intersubjektivität im von der Matrix kontrollierten Universum: teilen alle Individuen die SELBE virtuelle Realität? WARUM? Warum nicht jedem seine/ihre eigene, bevorzugte?

27 James Elkins, *The Object Stares Back*. (New York: Harvest, 1996), 20.

28 Zitiert aus Ron Rosenbaum, *Explaining Hitler*. (New York: Harper, 1999) 134