

Das Lachen der Bilder

Athetesen des 'Weiblichen' im
kinematographischen Erzählraum

Von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften der
Universität Hannover

zur Erlangung des Grades einer
Doktorin der Philosophie
- Dr. phil. –

genehmigte Dissertation
von

Sabine Fries

geboren am 2.1.1957 in Haan/Rhld.

Referent: Herr Prof. Dr. Reinhold Görling, Universität Hannover
Korreferentin: Frau Prof. Dr. Marianne Schuller, Universität Hamburg

Tag der Promotion: 19.3.1999

Abstract

Die Selbstverständlichkeit, mit der wir (nicht nur filmische) Bilder produzieren wie rezipieren geht einher mit der Etablierung eines Kanons von sprachlich hervorgebrachten signifizierenden Subjekt-Objekt-Konstruktionen innerhalb kulturell reproduzierter Wahrnehmungsmodi. Das Bild – es gerät zur Possession unseres Blickes. Der Film in seiner ökonomisierten Gebrauchsform befördert eine bestimmte und bestimmende Art und Weise der Produktion wie Perzeption von Bildern des ‚Weiblichen‘ innerhalb soziokultureller Kontexte. Männlich dominierte kinematographische Imagines und Inszenierungen des ‚Weiblichen‘ transportieren und verfestigen vorgestanzte Seh- und Denkweisen einer verobjektivierten Erscheinung. Protagonistinnen wie Zuschauerinnen bleiben Effekte des Diskurses über sie. Während des Zentenniums der Kinematographie existieren demgegenüber experimentelle Umgangsweisen von Filmautorinnen mit dem Anderen – dem Weiblichen -, die die Subjekt-Objekt-Ökonomien in filmischer Narration investigativ, intrasubjektiv und introspektiv befragen.

Diese Studie befaßt sich vornehmlich mit Repräsentations- und Darstellungsweisen von Weiblichkeit im Prozeß filmischen Erzählens und kinematographischen Bildschaffens sowohl auf Produktions- wie auf Perzeptionsebene. Dem Phänomen des Lachens – selbst Ausdruck physischer wie psychischer Heterogenität – als kultureller Praktik alternierender Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen des Anderen kommt hierbei insofern eine besondere Bedeutung zu, als es sich keinem Beschreibungsmodell unterordnen läßt. Lachen wird hier verstanden als eine Weise filmischen Erzählens außerhalb des Konstruktives einer subjektiven Reaktion infolge der Einwirkung durch ein Objekt – als dekonstruktives Element literarischen Erzählens innerhalb von Texten und Bildern, in denen keine tradierte Erzählperspektive mehr identifiziert werden kann. Die vorliegende Untersuchung spürt einer Text- und Bildpraxis nach, die die Geschlechterpositionen in der symbolischen Ordnung und deren Repräsentationen infrage stellt. Lachen wird zur unkontrollierbaren, polysemischen Selbstartikulation, die im Sinne einer Selbstreflexion nicht mehr subjektorientiert ist, sondern sich als Bewegung in die Bildertexte und Textbilder einschreibt. Lachen als Symptom der Sinn- und Erkenntnis Krise der Moderne und Postmoderne: die Bedrohung, der Schrecken angesichts der Unmöglichkeit der Kontrolle über die Zeichen.

Die vorliegende Dissertation besteht aus drei Teilen: In den *Eingängen* wird Chantal Akermans Film *Toute une nuit* (Frankreich 1982) betrachtet und danach gefragt, ob das Phänomen des Lächelns oder Lachens eine Art visueller Schreibweise sein kann, die sich jeglicher Zweckdienlichkeit verweigert, entledigt und somit andere Vorstellungen von Raum, Zeit und Dauer entwickelt. Es wird die Frage aufgeworfen, ob es eine Weise innerfilmischen Lachens oder Lächelns geben kann, die sich nicht einbinden läßt in etwa behaviouristische oder andere soziokulturelle Codes. Stattdessen eröffnen sich im kinematographischen Geschehen Räume von Intertextualität und Intermedialität zwischen Bildern und Publikum.

In den *Durchgängen* geht es in der Lektüre von Maya Derens *Meshes of the Afternoon* (USA 1943) – unter Hinweis auf psychoanalytische Theorieansätze etwa von Julia Kristeva – darum zu überprüfen, ob sich eine geschlechtsspezifische Bilderschrift entwickeln läßt, die sich dennoch den kategorialen Bezeichnungen eines ‚weiblichen Schreibens‘ zu entziehen weiß. Wie entwirft Maya Deren Bilder von Weiblichkeit, ohne dabei Gefahr zu laufen, sie erneut ins Definitionskorsett von Repräsentanzen einzuschnüren? Ein zweites Kapitel der *Durchgänge* beschäftigt sich eingedenk der Allgegenwart des Anderen mit dem Themenkomplex Bild, Lachen, Frau und Tod. Hierin entfalten sich unidentifizierbare, unspezifizierbare und alternierende poetische wie poetologische Erzählperspektiven und Zwischenräume des Narrativen.

In der Lektüre von Maya Derens Film *At Land* (USA 1944) wird in den *Ausgängen* zur Diskussion gestellt, inwieweit im Lachen – als Bilderschrift des Anderen – das Fremde, das innerhalb tradierter Repräsentationsgefüge ‚Schmutzige‘ in die Avantgarde kultureller Hervorbringungen wieder eingeht. Hier eröffnet sich insbesondere die Frage nach dem Wissensdiskurs: Welche anderen Bilder und Erzählformen des Wissens lassen entdecken? Sieht und lacht nicht mehr ein Publikum, sondern: sehen und lachen die Bilder selbst? Lachen wird in dieser Untersuchung als in der Bilder-Schrift auffindbare Textbewegung verstanden, die sich den Versuchen kulturell reproduzierter Unterwerfung des ‚Weiblichen‘ unter disziplinierende wie ideologisierende Raster entgegenstellt und somit den Entzug aus Geschlechterkonventionen ermöglicht.

Schlagwörter:

Feminität

Intermedialität

Repräsentation

Abstract

The matter of course by which we produce and receive (not only cinematic) pictures is accompanied by installing a canon of speech generated, signifying subject/object-constructions within culturally reproduced modes of perception. The picture – it becomes the possession of our glance. In its economized practice, the film promotes a determined and determining mode of production and perception of pictures of the 'feminine' within socio-cultural frames of reference. Male dominated cinematographic images and staging of the 'feminine' convey and petrify pre-given modes of viewing and thinking an objectivized 'appearance'. Women protagonists and viewers remain effects of the discourse on them. Throughout the centennium of cinematography, there exist, in turn, experimental ways by women film authors of treating the other – the feminine. These interrogate the subject-object-economy in cinematic narratives intrasubjectively and introspectively.

This study is mainly concerned with the modes of representation of 'femininity' in the process of cinematic narration and cinematographic production concerning both the level of production and reception. The phenomenon of laughter – in itself an expression of physis and psychic heterogeneity – as a cultural practice of alternating modes of perceiving and representing the other is significant in so far as it cannot be subordinated to any model of description. Laughter here is understood as a way of cinematic narration outside the construct of a subjective response due to an effect by an object – as the deconstructive element of literary narration within texts and pictures in which there cannot be identified any inferred narrative perspective. This study traces a practice of texts and pictures which questions the gender positions within the symbolic order and their representations. Laughter becomes the ungovernable, polysemic self-articulation, which is no longer attributed to the subject in the sense of self-reflection, but writes itself into in the text-pictures and the picture-texts as motion. Laughter as a symptom of modernity's and post-modernity's epistemological crisis: the threat, the horror in face of the impossibility of a mastery of signs.

The present dissertation is made up of three parts: "Eingänge" investigates Chantal Akerman's film *Tout une nuit* (France 1982) with regard to the question if the phenomenon of smiling or laughter can be a manner of a visual writing that refuses and renounces all purposeful determinacy and, thus, develops other ideas of time, space and duration. The question arises if there can be a way of laughter or smiling interior to the film, which cannot be adapted by behavioral or other socio-cultural codification. Instead, spaces of intertextuality and intermediality between pictures and the spectator open up within the cinematographic event.

"Durchgänge" provides a reading of Maya Deren's *Meshes of the Afternoon* (USA 1943) verifying – with regard to psychoanalytic theories as e.g. by Julia Kristeva – if there a gender specific pictographic writing can be thought, which nevertheless manages to withdraw from categories of feminine writing. How does Maya Deren construct pictures of femininity without running the risk of weaving them into a net of representative categories? A second chapter of "Durchgänge" treats, under the auspices of the omnipresence of the other, the thematic complex of picture, women, and death. In this complex, the unidentifiable, undeterminable and alternating poetic and poetologic narrative perspectives and in-between-spaces unfold.

"Ausgänge" seeks, through a reading of Maya Deren's film *At Land* (USA 1944), an inquiry into the extend that in laughter – as pictographic writing of the other –, the foreign, the unclear within representational categories, comes to be reclaimed by the avant-garde of cultural production. Hence, the question of the discourse of knowledge discloses itself: What other pictures and narrative forms of knowledge can be detected? Does the audience cease to view and laugh; do the pictures, rather, view and laugh themselves? In this study, laughter is understood as a textual motion to be discovered within pictographic writing. This motion resists all attempts of a culturally reproduced subjugation of the 'feminine' under disciplining and ideologizing patterns and, thus, provides means to withdraw from gender conventions.

*Oh Fluch, oh Schrecken, so allein zu sein!
Welch grausames Entsetzen lädt so viele
Seelen zum Lachen in die meine ein!*

(Florbela Espanca)

Als Vorbemerkung

„Der Blick, der Blick - darauf kommt es nicht an. Man kann den betrachten, der betrachtet, und den, der betrachtet wird.“

(Jean-Luc Godard)¹

Ein Dreivierteljahr nach der ersten öffentlichen Vorführung durch die Gebrüder Lumière (*La sortie des usines*, 1895) erscheint die Frau erstmalig prägnant im Titel auf der Leinwand. Sie ist zu sehen und wird dem Auge doch wieder entzogen. Im Oktober 1896 dreht der Theaterregisseur Georges Méliès einen kurzen Streifen mit dem bezeichnenden Titel: *Escamotage d'une Dame chez Robert Houdin*. Ein kurzer Auftritt. Ganz im Zeichen männlicher Magie wird Weiblichkeit herbei- und fortgezaubert, verschwindet via Hokusfokus von der Bildfläche, wird ausgelöscht und im Bedarfsfall sicher wieder hervorgezaubert. Erinnerung bleibt ein kurzes Aufflackern in der Umnachtung des Vorführraums. Mehr als bloßer Zufall? Soweit die traditionelle Filmgeschichtsschreibung. Neuere Forschungen bestreiten allerdings die Datierung der Geburtsstunde des Films. Hiernach hätte Alice Guy-Blaché bereits etliche Monate vor der 'ersten' öffentlichen Aufführung einen etwa einminütigen Streifen mit Spielfilmcharakter geschaffen: *La Fée aux Choux*. Mithin wäre die Kohlfée, die sich aus den Gemüesfeldern einen Kohlkopf auswählt, der metamorphotisch zum Baby wird, die erste Hauptdarstellerin des Kinos - als arbeitende Frau und werdende Mutter. Darüberhinaus: mit Alice Guy-Blaché wäre 'der' erste Filmautor: eine Frau².

Etwa sieben Jahrzehnte nach Erfindung der Kinematographie fragt ein gutbetuchter und äußerst wohlhabender Titelheld - seine Dienerschaft ist endlich mit allem Etepetete aus der quietschenden Tür - nach dem Verbleib der ('seiner') verschwundenen Geliebten. Er entnimmt, allen Pompes überdrüssig und aller Distinguiertheit müde, seinem von Zierrat überladenen Secrétaire das Konterfei einer abwesenden, uneinholbar fernen Frau: *Où est-elle maintenant?* Ja - nach wohin mag sie entschwinden sein, wo sich gegenwärtig aufhalten? Der Mann wird bald das Luxusverlies seines Chateau verlassen und von Sehnsucht getrieben einen Zirkuswagen bewohnen und darin über Land tingeln - auf der Suche nach dem einfachen und doch so zaubervollen Leben, dem 'schmutzigen' Umherstreifen auf der Suche nach der (nicht nur im Film) verlorengegangenen Frau. Er erlernt das Lachen wieder.³

In der Literatur- und Filmwissenschaft ist dem Phänomen des Lachens - bis auf wenige Ausnahmen⁴ - relativ wenig Beachtung zuteil geworden. Abgesehen davon,

¹ Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, übers. v. Frieda Grafe und Enno Patalas, Frankfurt/Main 1984, S. 131

² vgl.: Annette Förster: *Alice Guy in der Filmgeschichtsschreibung*, in: *Frauen und Film*, Heft 60, Oktober 1997, S. 185f

³ *YoYo*, Frankreich 1964, Regie: Pierre Etaix

⁴ siehe hier etwa die Ausgabe von *Frauen und Film*, Heft 53, Frankfurt/Main, Dezember 1992 titels *What's so funny about us?* Neuere Veröffentlichungen: Stefanie Hüttinger: *Die Kunst des Lachens - das*

daß zum Themenkomplex 'Lachen und Film' in nur begrenztem Umfang filmästhetisch reflektiertes Material zur Verfügung steht, will die vorliegende Untersuchung ganz bewußt und zugleich spekulativ über die Vorstellung vom Lachen als rein äußerlichem Vorgang, der im Subjekt durch die Wahrnehmung eines etwa komischen Objektes, einer witzigen Szene, hervorgerufen wird, hinausgehen.

Können filmische Bilder lachen? Falls ja, sind sie somit Symptom der Wahrnehmungs- und Erkenntniskrise der Moderne und ihrer narratologischen Hervorbringungen? Inwiefern müßte in Zusammenhang mit dieser Frage von einem anderen Blickverhältnis die Rede sein? Bereits in den 20er Jahren stellt die französische Regisseurin Germaine Dulac die Blickordnung innerhalb des kinematographischen Ereignisses zur Disposition, wenn sie schreibt: „*Der Film ist ein weit auf das Leben geöffnetes Auge, ein Auge, das mächtiger ist als das unsere und das sieht, was wir nicht sehen.*“⁵

Dem Thema gemäß unterliegt die vorliegende Arbeit keiner festgefügt chronologischen Abfolge von Einzelschritten. Ein Phänomen wie das Lachen läßt sich nicht systematisieren, nicht beschreiben und schon gar nicht beweisen. Der Gegenstand der Untersuchung wird ein flüchtiger, ein vorüberziehender bleiben. Stattdessen sollte es dem Leser möglich sein, die folgenden Texte als eine Art Prisma oder Vexierbild zu sehen, durch das hindurch verschiedene Räume eines besonderen Phänomens lesbar werden könnten. Ich werde jene Räume nicht endgültig einrichten, sie nur durchstreifen.

Lachen der Kunst. Ein Stottern des Körpers. Frankfurt/Main 1996, sowie: Margarete Galler: 'Lachen und Lächeln' in poetischen Texten, Frankfurt/Main 1997.

⁵ Germaine Dulac: *Das Wesen des Films: die visuelle Idee*, erschienen in: *Frauen und Film*, Heft 37, 1984, S. 54. Erstveröffentlichung: *L'essence du cinéma: l'idée visuelle*, in: *Les cahiers du mois*, Paris 1925

Inhalt

Vorbemerkung 3

An der Schwelle 7

Eingänge 27

Rendez-vous mit einem Film:

Lieben und Lächeln in Chantal Akermans

Toute une nuit (1982)

Das Begehren des Bildes als Begierde, gesehen zu werden 27

Die andere Zeit des Liebens gibt dem Anderen Zeit 30

Das Aufscheinen des Zwischenbildes 34

Lächelnde Bilder 44

Die Leinwand - ein Ort der Supplemente 52

Die andere *jouissance* 59

Lieben als „*uncommon ground*“ 65

Das Niemandsland des Liebens im Zeichen der Zeit 65

Durchgänge 68

Entzugerscheinungen: Maya Derens

Meshes of the Afternoon (1943)

Ein fliehender Spiegel verweigert das Bild - Der Hiatus in der Leinwand 68

Lachen als Textpraxis 78

Eine andere Weise des Sehens 83

Gesprochener Tanz-getanzte Sprache 88

Wort Los Bild Haft 89

Anmut und Melancholie des Scheiterns 91

Bedeutung-ein Auslaufmodell? 101

Lieben. Lachen. Der Schock der temporären Sprachlosigkeit. 104

Die Blüte - Initiation für einen lachenden Film 105

Ein Eingriff in das Bild 109

Über die Traurigkeit des komischen Bildes 110

Über die Lust am Sinn der Zerstörung 112

Das Wider-Filmen der Liebe-Lachen 120

Ubique daemon:
Zur Intermedialität von Schrift, Bild und Bewegung

| | |
|--|-----|
| Von der Körperschrift zum Bildkörper | 121 |
| Versuch über die kinematographische Bewegung in der Schrift des Bildes - E. A. Poes <i>Das ovale Portrait</i> | 123 |
| Das Bild - ein „locus suspectus“ | 133 |
| „der sich zählende Mund“ oder „das dritte Auge“ | 135 |
| Sensation | 137 |
| Analoge Sprache | 138 |
| Lachfalten? | 141 |
| Das Abebben von Bedeutungsfluten | 142 |

Ausgänge 146

Daemon Nomade: dem Bild entkommen?
Maya Derens At Land (1944)

| | |
|---|-----|
| Verfolgen | 146 |
| Entkommen: Lyotards <i>Acinema</i> | 152 |
| Kine-skopien: der Überfluß von Bewegung | 154 |
| Schmutzlache | 159 |
| Das Weg-Lauf-Bild | 165 |
| Kafkas Schuld | 171 |
| Wissen, Nicht(s)-Wissen-Können und Ökonomie der (Schmutz-)Lache | 175 |
| Das Lachbild. Echolalien der Narration | 179 |

Literaturverzeichnis 187

Filmregister 195

An der Schwelle

„Das Tiefste, das ist die Haut.“

(Paul Valéry)⁶

Der Schein trügt. Ich werde keine erschöpfende Erklärung eines Phänomens abliefern, welches sich bekanntermaßen nur in Einzeldosen zuträgt und ertragen läßt. Ebensovienig bin ich geneigt, eine abschließende Beweisführung anzutreten über eine Form menschlicher Artikulation, die so flüchtig, vielgestaltig und undurchschaubar ist wie diejenigen Individuen, die sie von sich geben. Noch weniger trachte ich danach, etwas zu zeigen, das weniger dem Mahnen eines Zeigefingers gehorcht als vielmehr den Unergründlichkeiten der menschlichen Seele und den Unberechenbarkeiten des sie einhüllenden Körpers entschlüpft.

Stattdessen möchte ich dem Leser einige Betrachtungsweisen anbieten, die mich manchmal beim Sehen (Lesen) eines Filmes oder eines Textgebildes in Beunruhigung zurückließen.

Von welcher Art sind diese Beunruhigungen? Gewiß steht jede Beunruhigung auch in einem Verhältnis zur Sprache. Die Bezeichnung eines aktuellen Gefühls, einer Intuition, einer Bedrohung etwa, gar einer emotionalen Krise und ihrer damit einhergehenden psychischen Verfaßtheit bis hin zur Beschreibung eines körperlichen Ausnahmezustandes ist an sich schon ein Akt der Beunruhigung, der ihr eher Vorschub leistet als daß er sie mindert. Es dürfte niemals gelingen, sie einem Wort oder einem Satz unterzuordnen. Eine Beunruhigung in Worte kleiden zu wollen, ist bereits das Eingeständnis des Scheiterns am Phänomen selbst. Durch den Versuch einer sprachlichen Einfassung kann sie nur verfehlt und zugleich vertieft werden. Je mehr Wörter ich ihr anheften würde, desto tiefer geriete ich in sie hinein und umso weiter entfernte sie sich selbst. Die Beunruhigung scheint mithin etwas zu sein, das der Sprache eher entweicht als daß es sich von ihr festnehmen und einkleiden ließe.

Zum zweiten hat die Beunruhigung keinen lokalisierbaren Ort, keinen fixierbaren Ursprung. Irgendwo in der Magengegend oder mit einem Kloß im Hals macht sie sich zwar bemerkbar. Sie scheint aber in ihrer Tiefe grundlos. Zugleich zeigt sie sich an der Oberfläche - etwa als blutarme Gänsehaut mit kleinen, im Einzelfall ekelerregenden weißlichgelben Aufstülpungen.⁷

⁶ gefunden bei Gilles Deleuze: *Die Logik des Sinns*, aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann, Frankfurt/Main 1993, S. 26

⁷ bei der Gänsehaut handelt es sich um eine Abwehrmaßnahme der Epidermis gegen äußere Bedrohung wie Kälte oder Feinde. Die Haut gewinnt an Oberflächigkeit, wird dicker und damit gefühlloser. Das Blut zieht sich aus der Peripherie zurück und sammelt sich in den lebenswichtigen Organen: ein Signal aus dem Gehirn, körperlich zu reagieren, sich für die bedrohliche Situation zu wappnen, sich zu entziehen,

Und drittens: die Beunruhigung *kennt* keine geeichte Zeit. Sie ist ein plötzlich auftretendes oder sich heranschleichendes ungeheuerliches Wesen in mir selbst, das alle Uhren zum Stillstand, alles Zeigerwerk zum Durchdrehen bringen, den Zeit-Fluß trockenlegen kann: nur noch gegenwärtig. Zumal: Während der Nachtstunden und des Aufenthaltes im Kinosaal dürfte selbst die Ganggenauigkeit der Sonnenuhr beeinträchtigt sein.

Waren Sie schon jemals tief beunruhigt und hatten währenddessen eine Vorstellung von linearer Zeit - gar *Ihrer* Dauerhaftigkeit? Eine Beunruhigung setzt doch alle 'normalen' Zeittakte und -rechnungen außer Kraft und zieht Sie in den Strudel Ihrer eigenen Zeit, die so keinen Fluß mehr hat, sondern 'zeitlose' Momente. Die Beunruhigung nimmt Ihnen gleichermaßen Atem wie Zeit weg und gibt Ihnen die Gewißheit eigenen, verschwimmenden Zeitempfindens.

Ein Beispiel: Sie verbringen einige Stunden Ihrer Tages- oder Nachtzeit im Kino und betrachten einen Film. Das Schauspiel entläßt Sie mitsamt seinen Bildern aus dem Dunkel des Vorführsaales nach dem Abschalten des Bildwerfers. Draußen gehen Sie einige Wege und die Bilder wollen Sie nicht loslassen, ebensowenig wie sie selbst sich von den Bildern trennen mögen. Die Bilder wollen sie nicht nach Hause entlassen. Für einige Stunden, Minuten, Sekunden der gerasterten, koordinierten Zeit, wichtiger jedoch: für Augenblicke machen Sie die Erfahrung von Heimatlosigkeit. Maya Deren schreibt einmal: „*Ein Mensch kommt (ins Kino) herein, erlebt etwas und geht verändert fort.*“⁸ Sie wissen nicht recht wohin und doch sind Sie sich selbst sehr nahe in den an Ihnen vorübergezogenen und innerpsychisch weiterziehenden Bildern. Sie übernehmen für Augenblicke - und sei es auf dem Heimweg - Ihr eigentliches Zuhause, während jenes numerierte Haus, das Sie irgendwo bewohnen, sich mit jedem Schritt weiter von Ihnen entfernen kann. Eine gewisse Schwerelosigkeit kann sich einstellen, ein Gefühl von Leichtigkeit, von Heiterkeit; aber auch einer großen Gelassenheit inmitten tiefster Beunruhigung: wohin gehen Sie? Haben die Bilder eines Films Ihre Seele heimgesucht?: Filmbilder errichten irgendwo in mir, Dir, uns oder Ihnen ein anderes Haus, ein Haus des Vorübergehens, des Durchganges, mit manchen bisher ungekannten, unbewohnten, vielleicht sogar unbewohnbaren Räumen. Für Augenblicke können die Bilder des Kinos unsere Seelen bewohnen und selbst wiederum den Wohnraum unserer Seele erweitern und erheitern.

In der Symbolik der Oneiromantie wie auch in der tiefenpsychologisch-hermeneutischen Traumdeutung wird das im Traum vorkommende Haus als Abbild des menschlichen Körpers verstanden. Wir dürfen unsere physische Manifestation als ein von der Architektur lebensgeschichtlicher Dramaturgie errichtetes Gebäude verstehen, worin unsere Seele in verschiedenst beschaffenen und eingerichteten Räumen Aufenthalt finden kann und *muß*. In diesem Sinne bilden unsere Augen Seelenfenster - vielmehr als andere Körperöffnungen mit ihren Schlacken, Verdauungssubstraten und Ausdünstungen, ihren (Aus- oder Tot-)Geburten, aber auch Durchfällen oder Verstopfungen, (Ladehemmungen und Rohrkrepierrern): Hinterausgänge - irgendwo dort, gescheite Denker⁹ sagen so, soll Gott wohnen: in

sich aus der Bedrohung zu retten. (Zum Beispiel wärmer anziehen.) Oder die kleinen Härchen richten sich auf, um durch die Vergrößerung des Körperäußeren den Gegner zu bluffen. Die Gänsehaut ist eine Antwort der Haut auf einen Reiz. Eine Art Gefühlspanzer.

⁸ Maya Deren: *Vorlesung*, im Kapitel: *Beiträge zur Filmtheorie*, in: Gottfried Schlemmer (Hrsg.): *Avantgardistischer Film 1951-1971*. München 1973, S. 39

⁹ Julia Kristeva widmet sich in Betracht der Erzählung „*Meine Mutter*“ von Georges Bataille der unbedingten Nähe des Divinen zum Obszönen. Bataille selbst stellt in seinem *Obszönen Werk* die Affinität der Gottesvorstellungen zum Ausscheidensprozess vielfältig her. Kristeva schreibt: „*Die höfische oder romantische Metapher tritt ... zurück (zum) wesentlichen Pol der Liebe: der Meditation*

den Exkrementen. Augenfenster hingegen sind Seelenöffnungen mehr als alle verriegelbaren Türen des Verschweigens und Verbergens oder auch Dachluken als Ideenfluchtwege und Größen(-Wahn)vorstellungen.

Die Leinwand bildet - in mondloser Nacht - das Augenpaar eines *Anderen*. Sie ist mehrdimensional, auch sie ist Rumpf, Leib, Korpus - sie ist Haus. Im Kino findet intensivster, intimster Blickkontakt zweier Wesenheiten statt. Das Haus Kino - aus filmischer Dramaturgie erbaut - und ich blicken einander *vis-à-vis* an. Kaum etwas dürfte transparenter sein als zwei Fenster, die einander frontal fixieren.

„*Blicken zwei Spiegel einander an, so spielt der Satan seinen liebsten Trick und öffnet hier auf seine Weise (wie sein Partner in den Blicken der Liebenden tut) die Perspektive ins Unendliche. Sei es nun göttlich, sei es satanisch: (...)*“¹⁰

Die Frage nach Subjekt und Objekt wird im Kino aufgeworfen - und nie letztgültig beantwortet. Nominierungen werden gesprengt, Bezeichnungsgrenzen niedergerissen und Diversifikationen verweicht. Der Film und ich: Die Frage nach wessen Lebendigkeit und wessen Funktionsmaterie verflüchtigt sich. Meine Widerständigkeit zerbricht (nie ganz), ich ergebe mich dem Film (oder auch nicht). Eben soweit wie ich mich in das hinter dem Schaufenster der Leinwand liegende, häusliche Leben des Filmes hineinzuschleichen vermag, werde ich von ihm durchstreift. Manchmal durchdringen wir einander: meine Sinne reisen bereitwillig durch die filmischen Räumlichkeiten - Zimmer, Mi(e)nenschächte, Paläste, Himmelszelte, Parzellen, Absteigen, Verschlüge und Drecklöcher.

Der Film und ich: *Tête à tête* befehlen wir einander, ein blinkendes Klingenkreuzen, ein visueller Schlagabtausch - wir schließen Kompromisse, werden vorübergehend friedfertig, stimmen und sehen überein und werden schließlich zu eigenmächtig verschwisterten Einzelschicksalen - ein jeder ganz *allein beieinander*. Unser beider Verborgenheiten, Hintergründigkeiten führen nun die Regie über das Geschehen, unsere Phantasien - aufwiegend und kupplerisch. Niemand wird uns je vollständig entzweien können - mich und den Film. Wir haben einander verwirrt und verstört. Nichts ist mehr wie zuvor. Zwei unheilbare Schaulustige gehen getrennter Wege - bis demnächst in unserem Theater. Auf dem 'Heimweg' noch Gegenspiegelungen und Interdependenzen; Momente größter Lebendigkeit. Die Alltagshäuser erscheinen mir als steingewordene Menschengräber. Das Haus des Filmes ist *anders*. Jeder einzelne Film ist zwar auf Zelluloid gebannt, hat aber etwas von plasmatischer Natur, einem kaum merklich fließenden Gletscher durchsichtiger Eismassen. Bei jedem neuen Eintritt in die 'unwirklichen' Lichte seiner Spalten haben sich seine Räumlichkeiten unterdessen etwas verändert.

Was ist das für ein sonderbares Haus, das wir für die Kürze eines Augenblicks bewohnen und das für die Dauer eines Heimweges *mich* bewohnen kann, das in meine Seelenräume eingezogen ist wie ein unbekannter Gast, der mit der Dauer seines Verweilens willkommener wird? Was ist das für eine merkwürdige Heiterkeit und Gelassenheit? Könnte es jenes in mich eingezogene stumme und zugleich lauter werdende Bilder- und Stimmengewirr der vorübergezogenen Bilder und Töne sein, das mir ebenso vorübergehenden Aufenthalt gewährt? - Ein inverses Echo im Sinne der Reaktualisierung, der Retransformation vergessener, unbewußt *gewordener*

über Gott. Sie ist allerdings tatsächlich paradox, denn das Erhabene, das mitsamt seinem obszönen, aggressiven, destruktiven, tödlichen oder bloß schmerzlichen und verworfenen Sockel enthüllt wird, ist ein degradiertes, schwindelerregendes und lachhaftes Erhabenes: 'worüber hienieden lachen, wenn nicht über Gott!'“: *Die Sonne Bataille oder Der schuldige Text*, in: Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, aus dem Französischen von Dieter Hornig und Wolfram Bayer, Frankfurt/Main 1989, S. 353

¹⁰ Walter Benjamin: *Aufzeichnungen und Materialien*, in: *Das Passagen-Werk (R 1,6)*, in: *GS*, Bd. V-2, Frankfurt/Main 1991, S. 667

Regungen und Selbstwahrnehmungen? Das nicht haltbare und niemals einholbare Empfinden, für ein Blinzeln lang erschüttert und damit lebendig zu sein, obwohl ich doch nur eine Filmlänge äußerlich reglos dasaß, während die hungrigen, gefräßigen Augen nichts als Licht(-Bilder) einverleibten? Das Licht der Kinotraumbilder als Oase in der Realitätswüste. Ich finde mich wieder in ruheloser Heiterkeit, in einem geheimen, stummen und verschwiegenen Lachen, das die Lichtbilder mir hergeben. Diese Heiterkeit, dieses ins Innerste verkehrte Lachen, das in der Verschwiegenheit einiger Bilder versteckt bleibt, versetzt mich in Beunruhigung und bietet mir, *gibt* mir zugleich einen Schutzraum - *en passant*. Es steckt mich an, es hüllt mich ein, es heftet sich mir an die Fersen, wohin auch immer ich gerade gehen mag.

Dies ist also der Versuch, mich einigen absonderlichen und abwegigen Vorstellungen über das Lachen hinzugeben, das sich in völliger Lautlosigkeit und Verschwiegenheit ereignet. Verschwiegen scheint mir dieses Lachen deshalb zu sein, weil es sich nirgendwo und zu keiner Zeit offenbart. Ganz hartnäckig verharret es in seinem Versteck: in mir. Dennoch ist es ein Ereignis, das zwar nicht äußerlich bemerkbar stattfindet, jedoch alles in mir verändern kann.

Dieses Ereignis hat gerade in seiner offenkundigen Sprachlosigkeit seine ganz eigene spezifische Schrift. Was sind das für Bilder, die mich mit ihrem Lachen anstecken können? Wie sehen sie aus? Lassen sie sich beschreiben? Was für eine sonderbare Bildersprache und -schrift schreibt sich da ein - einerseits in die Leere der Leinwand und andererseits in die grundlose Tiefe meiner Beunruhigung?

Werfen wir - in Betracht der Grenzverwischung von Subjekt und Objekt - die Frage auf, ob filmische Bilder lachen können: 1895. Geburtsjahr des apparativ erzeugten Films. Nahezu gleichzeitig wurde es in Frankreich, Deutschland und den USA möglich, bewegliche Bilder wiederzugeben, die alsbald Furore machten. Kurz nachdem die Gebrüder Lumière am 28.12. im *Salon indienne des Grand Café* in Paris '*La Sortie des Usines Lumière à Lyon-Montplaisir*' zur Aufführung gebracht hatten, nachdem im November 1895 Max und Emil Skladanowsky im Variété *Wintergarten* in Berlin einer kleinen Gruppe von frappten Zuschauern Jahrmarktsattraktionen und Straßenszenen vor Augen geführt hatten und in New York Edisons Kinematograph seinen ersten Einsatz hatte, liefen plakatbehängte Werber und Ausrufer durch die Metropolen und priesen 'lebende' Bilder an. Gegen Bezahlung wurde Eintritt gewährt. Und kaum ein Zuschauer bestritt deren verblüffende - gar entsetzliche - Lebendigkeit¹¹. Was lebt, gar Schrecken verbreiten kann - das sollte auch lachen können?

Zurück zum belebten Haus: Lachten Sie je einmal, bis sich die Balken - wohl nicht nur unterhalb der Dielen - bogen? Falls ja, werden Sie bemerkt haben, daß gleichermaßen die Elastizitätsgrenze Ihres Körpers erreicht war. Welche Balken

¹¹ Während der ersten öffentlichen Aufführungen der Gebrüder Lumière raste eine Lokomotive unter Volldampf den zurückschreckenden Zuschauern entgegen. Teile des Publikums verließen empört den Raum. Kino ist auch Angriffslust auf das Auge: *L' Arrivée d'une train en gare de La Ciotat*, F., 1895. Als Hommage auf das Zentennium des Films zitiert Francis F. Coppola diese Szene in *Bram Stoker's Dracula* (USA 1992) unter Referenz auf die Bilderfrequenz von 16 Aufn/sec. Auch im dramaturgischen Umfeld benützt er die damalige Aufnahme- und Wiedergabetechnik. Bezeichnenderweise fragt *Wilhelmina Murray* inmitten des Halbweltmilieus, während der Transsylvanische Prinz *Vlad* vom 'Wunder des Kinematographen' und der 'Grenzenlosigkeit menschlicher Wissenschaft' schwelgt: „Nennen Sie dies etwa *Wissenschaft*?“ - Ganz im Sinne des nahezu konkurrenzlos naturwissenschaftlichen Weltverständnisses ihrer bürgerlichen Bildung. „Glauben Sie etwa, *Madame Curie* läßt zu derartigen Vergleichen ein?“ Ohne sich dessen wohl ganz bewußt zu sein, eignet *Mina* dem Film hierdurch eine Wirkung außerhalb des 'rein' wissenschaftlichen Diskurses zu.

biegen sich da? Die Stützen des eigenen Körpers, die Knochen, das Gerippe? Die Träger des Hauses, in dem Sie sich während des Lachereignisses gerade befanden? Die Balken der Buchstaben derjenigen Wörter, Sätze oder Witze, über die Sie lachten?

Nehmen wir einmal die Vorstellung der Architektur eines Hauses. Kann es ein Lachen geben, welches ein derartiges Potential von Zerstörung in sich birgt, daß es die Stützen eines ganzen Systems von Zimmern, Räumen, Fenstern, Türen, Dächern, Treppen - und deren Synonymität hinsichtlich des *menschlichen Gebäudes* - in Bewegung versetzt, ins Wanken bringt? Wenn sich Balken eines Hauses biegen, gerät es selbst und geraten mit ihm dessen Bewohner in Gefahr. Die gesamte Statik büßt ihre Tragfähigkeit ein, innere wie äussere Funktionszusammenhänge werden in Mitleidenschaft gezogen, Festigkeit geht verloren. Das Haus - mein Selbst - könnte bis in die Grundfesten einstürzen und in sich zusammenfallen. Es blieben Keller, Gewölbe, Katakomben. Lachen bedeutet stets auch Einsturzgefahr.

Das Haus - auch im übertragenen Sinn der menschlichen Physis - kann Schutzraum bieten, Zuflucht vor äußeren Einflüssen, seien dies Unwetter oder auch andere Menschen. Oftmals und viel zu oft bietet das Haus jedoch keine schützende Sphäre. Es beherbergt mit den Bewohnern - und seien hiermit Persönlichkeitssegmente gemeint - auch deren Privat- und Intimsphären, gibt ihnen ein Dach über dem Kopf und eine Überdachung ihrer schamhaften, nackten Körper. Das Haus kann Hort sein und Geborgenheit. Ebenso kann es aber Ort des Grauens und des Schreckens sein. Häuser sind Geburtshäuser genauso wie Todeshäuser, Stätten von Verletzung und Lebensauslöschung - Leichenhallen. Das Haus als Gefäß menschlicher Existenz, Anzug und Rüstung, Visitenkarte und Exponat des Zivilisierten und Verhüllten gleichermaßen - es kann voll und leer sein, geöffnet und zugleich verschlossen. Das Haus beherbergt so viele Universen wie Menschen es bewohnen.

Darüberhinaus ist es Topos der Kleinfamilie und somit Streitbahn, Ort der familialen Schlachtfelder. Das Haus ist Kampfplatz und Arena. Es ist Herberge und zugleich Spiegel der kulturellen, gesellschaftlichen und jeweiligen politischen Ordnungen und Grenzen. Meist liegt es innerhalb eines Hofes, einer Umzäunung oder jenseits einer Mauer, die es gegen unerwünschte und vermeindlich feindselige Eindringlinge schützen soll. Glocken läuten, Klingeln schrillen Alarm oder der Hund schlägt an - bellt er oder lacht er?

Andersherum könnte nun - wie oben dargelegt - das Lachen selbst wiederum, infolgedessen sich Leiber wie Balken biegen, vorübergehend ein 'Zuhause' bieten, worin es die verschiedensten Räume aufzuspüren gäbe: Räume des Lachens. Die Sprache kann als ein dem Haus vergleichbares Gebilde verstanden werden, das von Menschen bewohnt wird wie umgekehrt die Sprache in den Menschen lebt. Maurice Merleau-Ponty bemerkt, „*Daß die Sprache uns hat und nicht wir die Sprache haben. Daß das Sein in uns spricht und nicht wir vom Sein sprechen.*“¹² Immerhin gehen wir gemeinhin davon aus, daß die so genannte 'Muttersprache' uns ein Zuhause gewährt, worin wir uns artikulieren können in einer allen Bewohnern eines Sprachraumes angemessenen, allgemein verbindlichen und verständlichen Weise. Daß sich dies nicht immer so verhält, erweist sich insbesondere in der Literatur. In ihren Hervorbringungen werden Sprachräume des Anderen und andere Räume der Sprache aufgebaut und immer auch niedergedrückt. Ganz ähnlich ergeht es der

¹² Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Hrsgg. und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Claude Lefort, aus dem Französischen von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 1994, S. 249.

Sprache des Philosophierens, die - will sie nicht gänzlich aussterben - in einem unaufhörlichen Spiel das Denken in Bewegung zu halten hat. Manfred Geier schreibt: „Denken heißt, ins Labyrinth der Sprache einzutreten, in der Hoffnung, an ihrem Leitfaden zugleich einen Ausweg zum Licht der Erkenntnis zu finden. Sprache als Irrgarten und als Öffnung in der Wand, zugleich verführerisches Netz des Scheins und führender Faden zur Erkenntnis: Mit dieser paradoxen Doppeldeutigkeit der Sprache wird seither jede philosophische Diskussion eröffnet. Unübersehbar ist hier die obskure Antinomie, die uns verwirrt: Sobald das menschliche Subjekt am Leitfaden der Sprache zu denken versucht, erfährt es sich in seiner Sprachlichkeit als unvollkommen.“¹³ Von der Literatur - wie von der Philosophie - läßt sich als ‘offenem Haus’ sprechen, in dem Streunende und rastlos Umherwandernde ein- und ausgehen, ohne sich jemals ganz dort niederlassen zu können. Der Schreibende (oder der Lesende) - er bleibt stets ein Fremder, eine vorübergehende Erscheinung im Haus der Sprache: „Weder die wissenschaftliche Forschung noch die linguistische Systematisierung können in dieser Situation weiterhelfen. Nur der Weg einer reflexiven Erläuterung kann hier Erfolg versprechen. Erläutert wird, was uns staunen läßt, was uns verwirrt und uns das sokratische Eingeständnis entlockt: Ich kenne mich nicht aus. (...) Wir sind in der Endlichkeit unseres Sprachvermögens gefangen, die durch keine mystische Namenssprache, kein reines Denken, keine kalkülisierte Idealität aufgehoben werden kann. Die Sprache, die unsere Heimat ist, ist keine Idealsprache.“¹⁴ Das ‘offene Haus’ der Sprache wäre demnach ein Gebäude ohne verschließbare Türen und Fenster - ein paar Wände, ein Dach, ansonsten alles geöffnet und durchlässig. Die Literatur ist am ehesten mit einer Wandelhalle vergleichbar, mit einem Atrium, einer Veranda, mit einem Wintergarten oder auch mit der Kathedralik eines Wipfels - offen wie das ‘System’ Mensch: Durchzug von Gerüchen, Durchzug von Geräuschen, von Stimmen, Durchzug auch von Wahrnehmungen von einem Raum in die nächsten. Einer dieser anderen Räume in der Sprache kann das Lachen sein. Wollte man sich dem vergeblichen Versuch unterziehen, das Lachen in Tabellarien zu bringen, in Koordinatensysteme, es vektoriell oder skalar darzustellen oder eine Arithmetik des Lachens zu formulieren - dies käme dem witzlosen Unterfangen gleich, eine Algebra der Liebe zu erdenken: Verstümmelung und Einzwängung grenzenloser Phänomene.

Lachen: Kein topographischer Ort, eher eine grenzfreie, anschwellende, ausdehnungsfähige Sphäre, in der wir nur kurzfristig verweilen, die wir nur flüchtig durchqueren oder streifen - eine Zwischenstation, ein Bahnhof, oder eine Karawanserei. Der Wandernde hält sich in ihr auf, rastet, um alsbald weiter zu ziehen. Ähnlich dem Nomaden, der auf seinem Weg für sich und die Kamele Unterkunft für eine Nacht oder ein wenig Schutz vor dem herannahenden Samum und seinem Schmirgeln sucht bis zu dessen Abflauen. Die Sprechenden, die Schreibenden, die Lesenden sowie die Bilderschaffenden - sie sind Nomaden in der Sprachwüste. Die Beunruhigung und mit ihr jenes innerste Lachen wären eine Karawanserei.

In *The Sheltering Sky* (GB 1990, R.: Bernardo Bertolucci) wird uns der fremde Himmel über der Wüste als Schutzraum geboten - allerdings nur bergend für die Hauptdarstellerin, die Schriftstellerin Kit, die sich gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Musiker Port und dessen Freund in die Unermeßlichkeiten der Sand- und Felswüsten Nordafrikas begibt, um den im urbanen Treiben des metropolischen Lebens verschlissenen Grundlagen und Werten (insbesondere ihrer Beziehung zum

¹³ Manfred Geier: *Das Sprachspiel der Philosophen. Von Parmenides bis Wittgenstein*, Reinbek 1989, S. 21

¹⁴ ebd., S. 25

Mann) angesichts der unbewohnten Weiten wieder auf die Spur zu kommen. Während die männlichen Reisebegleiter dieser Trias in kolonialistisch-conquistadorischer Manier frozelnd und witzelnd (!) deren Gewaltigkeit und sinnliche Überwältigung *absprechen*, verspürt die Frau eine fast xenophobische Ehrfurcht, eine Scheu vor dem fremden Kontinent. Sie ist sichtlich *imponiert*. Ihr Gatte - ganz Eroberer - läßt sich am Körper einer Einheimischen in deren Zelt auf das Exotische ein und erlebt das Fremde in der Territorialisierung des weiblichen Leibes: für ihn nicht viel mehr als eine beliebige sexuelle Eskapade zwecks Aufplusterung seiner maskulinen Vita. Allerdings: Phyrussieg eines zahlungskräftigen Touristen, den seine 'günstige Gelegenheit' infizieren wird; er wird sie mit dem Leben bezahlen und in entlegenster Oase qualvoll verenden. Er spricht nicht mehr, er erbricht in Fieberschüben, *versagt* in jeder Hinsicht. Sein Kumpan befindet sich derweil auf 'Extratour'. *Kit* bleibt von Ahnungen der Mächtigkeit der *Anderswelt* durchdrungen und nach dem Tode ihres Mannes ganz auf sich allein gestellt - inmitten fremdzüngiger Gestalten, deren Artikulation ihr gegenüber fast einzig im Lächeln der Augenpaare aus den Verschleierungen hervor besteht.

Die Frau - bar jeder verbalen Verständigungsfähigkeit - bleibt an die Oase gefesselt, eine verschwommene Zeit lang. Bis eine Karawane den Sterbeort durchzieht. Ihr *muß* sie sich anschließen, sie selbst wird hierbei zur Verschleierte, zur Nomadin. Die Karawane wird zu ihrer Nabelschnur, zum Ariadnefaden heim in die muttersprachliche Welt. Dieser langwierige Zug unter der grandiosen Offenheit der Himmel - untermalt von den Peitschenhieben der Treiber und dem monotonen Gemurmel der Nomaden - vergrößert noch ihre Ehrfurcht und die Faszination des Unbekannten der grenzenlosen Sprachwüste. Ihre Horizonte erweitern sich - durch die lächelnden Augen ebenso wie durch die flimmernde Szenerie der Wanderdünen. Und wenn der Troß in größter Hitze (auch die Frau fiebert: seelisch) haltmacht, dann bleiben ihr die Augenpaare und das unergründliche Lächeln/Lachen darin. Dies von innen kommende Lachen ist ihr mehr Sprache - Verbindung - als tausend Worte oder Bücher, ist ihr: Oase des Blicks. Mit dem Weiterziehen der Karawane erstreckt es sich über alle Wüstenwelten und reicht bis ins Firmament der Sternennächte, es durchstrahlt alle Inkorporationen und Inkarnationen. Es lacht *in* den Bildern, gleichviel, ob Gesichter gezeigt werden, die Grandiosität der Landschaft oder die dahinwankende Reisezeit. Alle Örtlichkeiten werden unter die Hufe genommen und verlassen, das Lachen in den Bildern jedoch - es bleibt und wird ihr Wegweiser. Sie wird - noch immer von Respekt und Skepsis beseelt - unbeschadet zurückgebracht: zurückgelacht.

Unterwegs hat sie ihre Reisenotizen Blatt für Blatt als Girlande in den Luftzug gehängt - ersatzlos hinter sich gelassen. Kein Wort hätte ihr den Weg aus der Wüstenei gewiesen, kein geschriebenes Wort ihr eine Landkarte gezeichnet. Nur das Lachen bahnte die Route: Lachen als *rite de passage*¹⁵ vom Ort des Todes zurück ins Leben.

In den *Eingängen* jener Karawanserei des Lachens werde ich Chantal Akermans Episoden-Film *Toute une nuit* aus dem Jahr 1982 betrachten. Hier frage ich danach, ob das Phänomen des menschlichen Lächelns eine besondere Art von visueller/filmischer Schreibweise sein kann, die sich jeglicher Zweckdienlichkeit

¹⁵ *Rites de passage* werden exemplifiziert in Betracht von Übergangsräumen wie etwa im Schamanismus, im Ritus von Beschneidung, Hochzeit, Geburt und Tod.

verweigert und entledigt. Ein Lächeln muß nicht, *kann* aber Domestikation¹⁶ des Unbezwingbaren des Lachens sein. Zur Physiognomie (für sich betrachtet eher eine Totenmaske) gesellt sich der mimische Ausdruck des Moments, umkleidet von den Spuren dauerhafter Befindlichkeit: Lebenslinien in Lebendigkeit. Wenn Mundwinkel in einer Gesichtslandschaft emporkommen, so bezeichnen wir diesen Vorgang als Lächeln. Bleiben Mundwinkel für eine Weile in dieser Aufwärtsstellung, so sind wir geneigt, auf nachhaltiges Wohlbefinden zu schließen. Bis das Lächeln einfriert - spätestens nun mißtrauen wir unserer Lesart. Hochdotierte Gesichtschirurgen manipulieren nötigenfalls mit geübter Hand und flinkem Skalpell an hängenden Gesichtspartien herum - wunschgemäß lächelwärts. Wenn alle Verschminkung versagt, schnitzen wir uns mit scharfer Klinge das normierte, maskenhafte Dauerlächeln unserer Welt. Wir müssen lächeln - und lassen uns dies einiges kosten: tägliches Grimassentraining vor dem Spiegel oder via idealtypischen Vorturnereien beim Anschauen grinsender Fernsehserien. Zwar dürfte unser Gesicht kaum je gänzlich unter der Knute des Zeitgeistes kontrollierbar werden - im Sinne des Verschweigens seelischer Regungen und Expulsionen scheint das Lächeln uns diesem Bändigungsziel allerdings ein gutes Stück näher gebracht zu haben. Nicht zuletzt der Film bietet hier über Hauptdarstellerin und Komparsin Anschauungsunterricht und Nachhilfe.

Aus soziologischem Blickwinkel gilt das Lächeln als Beschwichtigungsgebärde. Und es scheint, als bedürfe der moderne (Massen-)Mensch mehr denn je dieser

¹⁶ Renate Jurzik, die eine Philosophiegeschichte des Lachens von der Antike bis in die Gegenwart hinein zusammengetragen hat, weist darauf hin, daß das Lachen seit jeher „*alle Sublimierungsunternehmen in Frage*“ stellt: „*Dort, wo diese das Chaos der Wirklichkeit und die in ihm wirksamen Triebkräfte nicht befriedigen, sondern lediglich zu ordnen vermögen, besteht immer die Gefahr, daß sich das Chaos unsublimiert Recht verschafft, mithin plötzlich und unangebracht ausbricht. Mit dem Lachen wird das hinter allen Ordnungsvorstellungen lauende Chaos sichtbar und findet Ausdruck. Die Erschütterungen des Lachens verraten die Partizipation am chaotischen Triebgrund, genauso wie sie den Konflikt mit den Ordnungsinstanzen signalisieren. (...) Lachen signalisiert, daß der in Moral-, Gedanken- und Sozialordnungen verdrängte und gemaßregelte Triebgrund stets anwesend ist. Es signalisiert zudem, daß es ihn immer neu zu bewältigen gilt, daß er eine alle Zivilisationsprozesse begleitende Bedrohung bleibt.*“ dies.: „*Der Stoff des Lachens. Studien über Komik.* Frankfurt/Main - New York 1985, S. 14f. So war beispielsweise in der antiken Polis das Lachen verboten: „*Weder also, wenn uns jemand Menschen, die der Rede wert sind, vom Gelächter überwältigt darstellt, dürfen wir uns das gefallen lassen, noch viel weniger aber, wenn Götter (...). Also wollen wir dem Homeros auch das nicht durchgehen lassen von den Göttern.*“ (Platon, *Politeia*, 388 E, zitiert von Jurzik S. 15) Auch Aristoteles versuchte das Lachen in seiner Bedrohlichkeit zu entschärfen, indem er es den *Harmlosigkeiten* der menschlichen Schwächen zuordnet: „*Die Komödie ist, wie wir gesagt haben, die Nachahmung von Gemeinerem, aber nicht in Bezug auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur des Lächerlichen, das ein Teil des Häßlichen ist. Das Lächerliche ist nämlich ein Fehler und eine Schande, aber eine solche, die nicht schmerzt und nicht verletzt, so wie etwa eine Lächerliche Maske häßlich ist und verzerrt, aber ohne Schmerz.*“ (Aristoteles, *Poetik*, 5, S. 29, zitiert von Jurzik S. 15/16) Auch Kant will das Lachen domestizieren, wenn er es etwa aus dem gesamten Bereich des Denkens ausschließt: „*Es muß in allem, was ein lebhaftes erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts*“, wo „*am Ende nichts gedacht wird.*“ (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: Werke, Bd. 10, S. 272f, zitiert von Jurzik S. 16/17) Wie bei Kant ist auch bei Hegel die körperliche Bewegung des Lachens der Geistesbewegung untergeordnet, es wird sogar abqualifiziert: einem „*Manne von Reflexion*“ steht es nicht an, zu lachen: „*Das viele Lachen hält man mit Recht für einen Beweis der Fادheit, eines törichten Sinnes, welcher für alle großen, wahrhaft substanzialen Interessen stumpf ist und dieselben als ihm äußerliche und fremde betrachtet.*“ (Hegel, Werke Bd. 10, S. 114, zitiert von Jurzik S. 20) Hegel schließt in seinen Betrachtungen des Phänomens sogar die gesamte Unterleibssphäre des Körpers aus.

Beschwichtigung. Die zunehmende Undurchdringlichkeit einer stetig komplexer werdenden Kommunikation - trans- wie binnenkulturell - benötigt offenbar gewisse Gebärden und Mienen zur Vereinfachung. Kaum etwas ist vereinfachender als ein simples Lächeln. Wenn wir auch von der Komplexität des damit einhergehenden Muskelspiels wissen - ein knappes Lächeln zwecks Simplifizierung und Schlichtung aufkommender Affekte ist leicht zu leisten.

Sofern angemessen dosiertes (Film-)Lächeln überhaupt noch als Artikulation seelischer Befindlichkeiten verstanden oder gedeutet werden kann, so allenfalls symptomatisch - zugleich Ausdruck *und* Leugnung: als in Freundlichkeit umgeschmuggeltes Zähnefletschen. In den höchst konkurrenten Gefilden des Arbeitslebens¹⁷ und dessen Schleifspuren in (konsumptiver) Freizeit und Privatsphäre lauern unverhohlenen Aggressionen von beträchtlichem Pegelstand. Hier bietet das domestizierte Allerweltslächeln als genormtes mimisches Ritual einige Gewähr, in allfälligen Begegnungen nicht etwa die Zugehörigkeit zur Lächlergemeinschaft einzubüßen. Wo auch immer - ob in der Kassenschlange oder vor der Leinwand: wir wandeln im *Land des Lächelns*.

Keine mediale Einflußnahme auf das zeitgenössische Individuum hat das Lächeln weltweit nachhaltiger eingebürgert als die 'schöne' Frau im Film. Von Amerika ausgehend transportierte das Zelluloid über Dezennien das Lächeln global. Indiens Filmschaffen beispielsweise fabriziert sein spezielles Lächeln, der Ferne Osten lächelt noch immer und auf der Leinwand immer mehr. Eurasien ist weitestgehend von der seichten Epidemie des kalifornischen Virus infiziert¹⁸. Die bleckenden Zahnreihen vor dem makellosen Biß, dem letzten, tötenden Zubiß an die Kehle des Seelentieres? Das vielseitig verwendbare Lächeln der Frau im Film bleibt mittelmäßig und jeder Urwüchsigkeit beraubt: der Spielraum der Darstellerin wird eng - etwa in der 'Mitte' zwischen tragisch-ernster Mimik und aufrichtiger Freude (Ausgelassenheit) werden Regungen nivelliert. Freundliche ebenso wie feindselige Affekte werden simultan coupiert. Das Resultat ist Mediocrität.

¹⁷ in der hochindustrialisierten *high-tech*-Welt, der die Handarbeit auszugehen scheint zugunsten eines sich aufblähenden Administrations- und Dienstleistungsapparates, der dem König Kunden (doch eher Beute) geradezu verräterisch entgegenlächelt, sei es auf Werbeplakaten, sei es im Verlaufe der Schalterstunden.

¹⁸ zum Problem des jeweils binnenkulturellen Lächelns und Lachens sowie zur Frage nach der sozialen Konfliktämpfung und Domestikation des Lachens durch ein Lächeln siehe Beatrix Pfeleiderer: „*Anlächeln und Auslachen: Die Funktion des Lachens im kulturellen Kontext*“, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.): *Lachen - Gelächter - Lächeln. Reflexionen in drei Spielgeln*, Frankfurt/Main 1986, S. 338f. Pfeleiderer weist darauf hin, daß Lächeln und Lachen keineswegs - wie oftmals angenommen - eine universelle, die Kulturen übergreifende Artikulationsform oder Handlung ist. Vielmehr scheint es binnenkulturell differenzierte Lach-Codes zu geben, deren Ethnographie aber noch nicht geschrieben ist. Aus kulturvergleichender Perspektive erläutert Pfeleiderer am Beispiel des ritualisierten Lächelns in Indien dessen kulturspezifisches Moment, und zwar im Zusammenhang der Achtung bzw. der Überschreitung sozialer Grenzen. Zum Aspekt der sozialen Konfliktämpfung durch das Lächeln siehe auch: Volker Rittner: *Das Lächeln als mimischer Stoßdämpfer*. ebd., S. 322f. In demselben Band beschäftigt sich Christoph Wulf mit dem infantilen Lächeln: *Das Lächeln des Kindes*, S. 313f. Auch in seinem Beitrag wird der Aspekt der Domestikation des Lachens durch ein Lächeln angedeutet: „*Wer lächelt, lacht nicht, erliegt nicht der ihn erschütternden Macht des Körpers, die ihn erfahren läßt, wie begrenzt menschliches Handeln ist. Lachen an der Grenze von Natur und Kultur; Lachen am Rande der Katastrophe. Es relativiert bestehende Normen und Ordnungen und löst Standpunkte auf. Als Verlachen festigt es bestehende Hierarchien und stößt die Verlachten in die Leere sozialer Entwertung. Lachen verbindet Menschen, schließt aber auch einzelne aus; es bringt das Andere der Vernunft zum Ausdruck, ohne sich diesem zu unterwerfen.*“

Als Abbild der hochmobilen, schnellebigen Gesellschaft verlangt der Film seinen Heroinnen eine Fülle von Fremdkontakten ab. Aus den Kammerspielen der tradierten Theaterszenen begab sich die Kamera in die pulsierende Öffentlichkeit. Wie anders als durch die normierte Lächlerin sollten all die Unwägbarkeiten und drohenden Mißverständnisse eingeebnet und dramaturgisch bewältigt werden, wie sie fortlaufende Fremdbegegnungen und Gespräche unweigerlich mit sich bringen. Hollywoods Studios lehren uns Situations-, Bedarfs- und Dauerlächeln zwecks andauernder Konfliktdämpfung. Gleichsam 'unter den Händen' der Regieanweisungen reproduziert sich die Domestikation - Kunstprodukt der Maskenbildnerieen.

In Chantal Akermans *Toute une nuit* hält sich demgegenüber ein gänzlich anderes Lächeln verborgen; ein geheimnisumwittertes, ein eher befremdliches als versöhnliches Lächeln - vielmehr aufrührerisch und nachdenkenswert als anbiedernd. Ein Lächeln, das sich kaum in Mimik abspielt, eines jedoch, das den Film belebt und welches sich, kaum daß es erscheint, bereits wieder entzieht. Möglicherweise - und dies wird meine Nachbetrachtung von Akermans Bildern begleiten -, handelt es sich um eine Weise innerfilmischen Lächelns, die sich nicht einbinden läßt in etwa behavioristische, utilitaristische oder andere soziokulturelle Codes.

In „*Die unvergleichliche Tänzerin*“ schreibt Hugo von Hofmannsthal anlässlich seiner Bekanntschaft mit der Tänzerin Ruth St. Denis über ein derartig ungreifbares enigmatisches Ereignis: „*In ihren regungslosen Augen ist stets das gleiche geheimnisvolle Lächeln: das Lächeln der Buddhastatue. Ein Lächeln, das nicht von dieser Welt ist. Ein absolut nicht weibliches Lächeln. Ein Lächeln, das irgendwie dem undurchdringlichen Lächeln auf den Bildern des Lionardo verwandt ist. Ein Lächeln, dem die Seele seltener Menschen zufliegt, und das ihr vom ersten Augenblick an und bleibend die Herzen der Frauen und die sinnliche Neugierde sehr vieler Männer entfremdet.*“¹⁹

Oder auch: Die Sonne lacht²⁰. Ohne jeden Einspruch wäre dies ein Satz, der jedem von uns ohne Zögern über die Lippen kommen könnte. Wenn es nun ihr Licht ist, das uns zu einem derartigen Ausspruch verleitet, dann könnte es ebensogut ein flimmerndes Bild sein, das uns von der Kinoleinwand herunter einleuchtet und entgegenlacht. Oder auch ein geschriebener Text. Er kann eine *Visage*²¹ haben und uns durch seine Ausstrahlung anblinzeln. Jeder Text kann sein ganz eigentümliches

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal: *GW* 1978, A I, S. 499. Diese Anregung entnehme ich Gabriele Brandstetters Untersuchung über den modernen Tanz, in der sie anhand charakteristischer Exempel dem wechselseitigen Bezug von Literatur und Tanz innerhalb der Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Sinnkrise des beginnenden 20. Jahrhunderts nachgeht. Sie wirft hier die Frage auf, „*welche neuen ästhetischen (poetologischen und choreographischen) Lösungen aus dem krisenbedingten Selbst- und Wechselbezug der symbolischen Systeme von Schrift und Tanz(bewegung) hervorgehen.*“ G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt/Main 1995, S. 19

²⁰ In der literarischen Verkehrung eines dem Menschen (oder den Göttern) angedichteten Phänomens lacht bei Octavio Paz die Sonne: „*Die Sonne liegt immer noch träg im Zimmer. Wie spät ist es? Eine Stunde früher oder später - sie beschleunigt oder verzögert die Stunde meines endgültigen Vergehens. Ich habe mich in der unendlichen Zeit verloren, die keinen Anfang und kein Ende kennt. Die Sonne lebt in einer anderen Zeit, in einer endlichen und unsterblichen Zeit. Endlich heißt: sie endet, sie verbraucht sich. Unsterblich heißt: sie wird geboren und wiedergeboren, mit dem kindlichen Lachen und dem Strom des Blutes. Ermordete, geschundene Sonne, Sonne aus Fleisch und Blut, junge und alte Sonne, Sonne, die das Geheimnis des wahrhaftigen Lachens kennt: das des Köpfchens vom dritten Regal.*“ in: Octavio Paz: *Die Rückseite des Lachens*, in: ders.: *Essays*, 1. Band, Frankfurt/Main 1979, S. 63

²¹ *Visage* hier aus dem Wortstamm des *Vis-uellen*. Der Film und ich: *vis-à-vis*. lat.: *video: ich sehe*. Sicht zu Sicht.

Gesicht haben und jedes Gesicht einen unverwechselbaren Text abbilden. Jedes individuelle Gesicht schreibt mit der Zeit seinen unverfaßten Lebensroman. Das Gesicht, wenn aus ihm ein Lachen herausbricht, schreibt weniger als daß es *schreit*. Es signalisiert außersprachlich. Und es spinnt und zerrt an den Fäden eines ganz sonderbaren Textgewebes. Mein Interesse am Phänomen des Lachens gilt mithin den Exaltationen eines Textgesichtes resp. denen eines Text-oder Bildkörpers.

Denn es gerät ja während eines Lachens nicht nur das Gesicht in Bewegung; es entgleisen nicht nur Züge. Im exzessiven Lachen durchströmen ganze Körperwelten Räume - meteorisch werden Konstellationen verändert. Denken wir nur an *Marianne* und den Maler *Frenhofer* (phonetisch: *phrene-ouvert*) in Jacques Rivettes *La Belle Noiseuse* (F. 1991)²², wie beide beinahe unvermittelt in schallendes, *phrenetisches* Lachen verfallen, durchs Atelier purzeln, sich kringeln und kugeln - gerade aus dem Zustand höchster Anspannung, größter Seriösität, im Feilschen um Daumenbreiten bei der Anpeilung der 'optimalen' Fixierung des abzubildenden Modells. Leiber und Grimassen vollziehen Linien, Spuren, Bewegungsfragmente, lachen *stakkati* - im Moment fernab jeglichen 'ernsthafte' Kunstschaffens: Lachen als Bewegung in Text und Bild, als Bewegung von Text und Bild selbst.

Der und die Lachende - beider körperliche Schemata befinden sich in Auflösung - entwerfen ohne jegliches Wissen hierüber eine Graphie im Raum, die sofort wieder verschwindet. Es läßt sich von einer *Choreo-graphie* sprechen; die Lachenden überwinden die Grenze ihrer *organisierten, einheitlichen* Körper als Behältnis. Er/sie tanzen lachend um und mit sich selbst. Ins Trudeln geratene, taumelnde Gravitationen eines *Chorals* in Parforcejagd durch sämtliche Tonlagen - dabei Zeit verträdelnd. Es ist eine Art wilden Tanzes: Arme schnellen blitzartig in die Höhe, Hände schlagen auf Schenkel, Handflächen trommeln auf sonst Erreichbares oder ineinander; Köpfe fliegen in Nacken, Kehlen liegen offen, Abschlünde reißen auf, Knie gehen in dieselben, Füße trampeln und stampfen, Zwerchfelle und Bäuche (bis ins Unsichtbare der Peristaltik hinein), werden vom Anfall erschüttert. Eine lustige Gymnastik für die Muskulatur, nicht ganz ohne Anstrengung, manchmal heftigen Muskelkater nach sich ziehend. Eher selten, aber schön so etwas.

Oder umgekehrt vom Distalen ins Dorsale: die Hand schnell, von einem Reflex geleitet, vor den Mund, das Lachen zu verstecken. Dies allerdings ist bereits eine kulturell präformierte und determinierte Bewegung, das Lachen eher zu kontrollieren als ihm freien Lauf zu lassen. Das Lachen hinter vorgehaltener Hand ist kulturell verabredete Geste des Verbergens von sexuellen und auch aggressiven Affekten. Hierdurch kann *die Lachende* ihrer Welt zeigen, daß sie das 'Gesetz des Vaters' gelernt hat und artig befolgt. Eine gemachte Hausaufgabe ist zum bedingten Reflex geworden: nur nicht die Zähne zeigen, das Gebiß nicht bloßlegen! Die „*vagina dentata*“²³ hinter vorgehaltener Hand verhindert zumindest für den Moment die Offenbarung von Bedrohung, Angriffslust und: das Zubeißen.

²² deutscher Verleihittel: *Die schöne Querulant*

²³ In ihrer Lektüre von E.A. Poes Arabeske *Berenice* spricht Marianne Schuller die schon tote und zähnefleischende *Berenice* und die „*Zahnfantasien*“ des Autors an: „*Die Zähne! - Die Zähne! - sie waren hier und da und überall, und waren schau- und tastbar vor mir: lang, und eng gestellt, und von extremer Weißheit, und blasse Lippenfäden krümmten sich um sie herum, genau wie im Moment ihrer ersten schrecklichen Bloßlegung.*“

Schullers Kommentar: „*Es bedarf wohl kaum großer Anstrengung, diese monomanische Phantasie als das zu erkennen, was sie ist: der Mund der Frau verwandelt sich in die angstproduzierte und Angst produzierende Vorstellung der vagina dentata. Und die Angst, von der die Rede ist, muß als*

Eine jahrhundertalte, anerzogene, 'notfalls' anbefohlene, und schließlich zum Reflex geronnene Geste sorgt im Fall der selbstkontrolliert lachenden Frau auch derzeit noch für die Aufrechterhaltung der äußeren Ordnung, die von der Unberechenbarkeit eines Frauen-Lachens infrage gestellt werden kann²⁴. Zu dick aufgetragen?: Im *Vormärz* kam es wiederholt zu Unruhen und Volksaufläufen, die von der königlichen Obrigkeit scharf beantwortet und als *Exzesse des Pöbels* verunglimpft wurden. Hungersnöte brachten besorgte Mütter in *Weibercrawl*en demonstrativ auf die Straße. „Zu (den) Erfolgen (der Staatsanwaltschaft) zählt die Verurteilung einer gewissen Frau Thiele. Sie hatte sich der dreifachen Aufforderung eines Unteroffiziers, die Belagerung eines Bäckerladens aufzugeben, mit einem dreifachen höhnischen Lachen widersetzt. Dafür erhielt sie acht Monate Zuchthaus. 'Wenn Weiber zu Furien werden, ist höchste Gefahr im Verzuge'.“²⁵

Strengster Strafvollzug schien probat gegen das Gewehr weiblichen Lachens. Exemplarisch wird hier deutlich, wie Frauen notgedrungen das Verbergen ihres Lachens förmlich internalisieren mußten. Hierdurch bleibt es regel(ge)recht einverleibt. Es darf nicht vor-kommen, nicht wirklich herauskommen. Herrschaft würde untergraben. Auch und gerade die Tausch-Ökonomie samt sexueller Rollenverteilung würde dispositioniert. Dies verletzte nicht zuletzt auch jede sprachliche (*Herrschafts-*)Ordnung.

Die Auflösung von Ordnungen in Betracht zweier autobiographischer Momentaufnahmen: Ich erinnere mich gut an das Lachen jener Jahre des Frau-Werdens, das Lachen der Adoleszenz. Ein anfänglich gutturales²⁶ Lachen zu zweit - auch hier Ansteckungsgefahr - , ein gemeinsames, erst kaum vernehmliches Kieksen, leises Gurgeln oder Grunzen; dann ein crescendoendes und schließlich lauthals herausbrechendes Gelächter mit der Freundin, ein Ausbrechen auch aus der bis zur Peinlichkeit in folgsamem Schweigen erstarrten Chemiestunde. Es geschah während einer jener langweiligen Experimente des Chemielehrers, dessen Aussprache so beschaffen war, daß er bei jedem Zischlaut in die eigene Versuchsanordnung spuckte. Die Schulstunde und mit ihr der Versuch waren gelaufen: der Reiz, der Impuls, sich aus der Stunde herauszulachen, waren zu mächtig. Wir lachten die Stunde kaputt, lachten uns aus den Fängen der Zeit hinaus. Wir stahlen uns aus der *einen* Zeit und gaben uns unsere eigene. Der Zeittakt war außer Kraft gesetzt. Dies war *unsere* Stunde. So lachten wir für Momente der 'Unendlichkeit'. Ein transzendentes Lachen: zwei Komplizinnen auf immer und ewig.

Oder das Mädchenlachen mit der Schwester um ein einziges 'blödes' Wort herum: Gebrösel, Gekrümel von soeben gemeinsam verzehrten Schokoladenkeksen, die

Kastrationsangst verstanden werden.“ Marianne Schuller: *Literarische Szenerien und ihre Schatten. Orte des Weiblichen` in literarischen Produktionen.* In: dies.: *Im Unterschied*, Frankfurt/Main 1990, S. 55

²⁴ so gibt es eine Vielzahl von Mythen und Kulturen, in denen das Lachen durch Entblößung der weiblichen Genitalien hervorgerufen wird. Baubo beispielsweise entlockte der in Folge des Raubes ihrer Tochter in tiefe Depression verfallenen Demeter ein Lachen durch das Hochheben ihrer Röcke. Vgl. hierzu Gerburg Treusch-Dieter: *Das Gelächter der Frauen*, in: Kamper/Wulf: *Lachen - Gelächter - Lächeln*, S. 115f. Treusch-Dieter vermutet das Lachen der Frauen *im Schoß* oder *unter der Hand* versteckt. Siehe auch: G. Devereux: *Die mythische Vulva*, Frankfurt/Main 1981.

²⁵ Ute Scheu: *Acht Monate Zuchthaus für ein Lachen*, in: *die tageszeitung*, 18. März 1998

²⁶ im engeren Sinn aus der Kehle lachen. Übertragen: von ganz innen her (auch seelisch). Ein unkontrolliertes Kieksen, währenddessen sich erst langsam die Spucke im Mund sammelt, bis schließlich der Speichel aus den Mundwinkeln läuft; ein schmutziges Lachen.

überall herumlagen. Ein Wort für das sich Auflösende, für den *Rest*, für die Verschmutzung der elterlichen Wohnung während deren Abwesenheit. Die ganze bipolare Vater-und-Mutter-Weltenordnung - aufgelöst und zerkrümelt. Ein anarchisches Kinderlachen, ein beinahe prä-ödipales, noch nicht auf einzelne Objekte partialisiertes oder auf Objektgruppen aufgeteiltes Lachen, in dem alles Sexualität ist. Ein Lachk(r)ampf mit Tränen und Spucke, tiefenden Mundwinkeln, mit buchstäblich pathogenen Kurzzeitfolgen: Atemnot und Heiserkeit.

Jeder kennt ihn, den Lach- und Magenkrampf bis in die Eingeweide hinein. Demgegenüber ist die Welt voller Bilder, die dafür sorgen, daß die Ordnung wiederhergestellt wird. Die Hure etwa, sie hatte immer schon zu lachen, die Heilige niemals: beides Figurinen männlicher Phantasien, Ein-Bildungen und Einbindungen von 'Weiblichkeit' und ihrer Sexualität zum Zwecke ihrer Kontrollierbarkeit durch Vorbilder und damit Einrahmungen. Texte und Bilder, d.h. kulturelle Ausformungen gesellschaftlicher Kontrolle über die verwirrende Vitalität der Welt transportieren derartige Verhaltenscodes. Besonders deutlich, weil neben dem Tanz und seinen flüchtigen Bildern körperlicher Bewegung nächststehend, wird dies auf der großen Leinwand, im Kino.

Die (vermeintlich) beweglichen Bilder eines Filmes könnten - so meine anfängliche Überlegung - ein adäquates Mittel sein, den verschiedensten Ausdrucksformen eines etwa 'weiblichen' Lachens einmal zu folgen. So war mein Interesse zunächst auf eine Untersuchung der Darstellung lachender Frauen im Film gerichtet - was sich allerdings sehr schnell als witzlos erwies, handelt es sich doch in den Kinofrauenbildern eben zumeist um Zelluloid-Ikonen, die dem Drehbuch, der Erzählung und damit den zumeist rein männlichen Phantasie- und Repräsentationswelten dienend lachen *müssen*.

Schauspielerinnen *müssen Lachen spielen*, womit ich die theatralische Leistung nicht geschmälert wissen will. Sicherlich ist dies eine der größten Herausforderungen in einer Schauspielerinnenkarriere. Renate Helker weiß dazu folgendes zu bemerken: „Eine Schauspielerin hatte eine Szene zu synchronisieren, in der sie lachen sollte. Diese Vorstellung machte ihr angst. Weinen konnte sie, zu lachen war ihr nicht möglich. Nachdem sie sich vollständig abgeschminkt hatte, konnte sie den gewünschten Ausdruck herstellen. Das Bild der Erscheinung wirkt auf die Ausdruckstechnik der Schauspielerin. Diese nimmt das Bild in sich auf und damit die Distanz, die es setzt. Das Make-up verfestigt den Körper. Er zeichnet ein Bild, das die Physis von den Emotionen trennt. Nicht nur an der sichtbaren, auch an der verborgenen, der nach innen gewandten Seite, ist das Gesicht verschlossen. Hier werden Gefühle zurückgewiesen, weit ins Innere der Schauspielerin. Gleichzeitig entsteht etwas anderes, an der Außenseite, am Körper. Hier vermittelt sich die Vorstellung von einer Tiefe. Als läge hinter dem verfestigten Äußeren ein unendlicher Raum, angefüllt mit Bedeutungen, die nie zur Geltung gelangen.“²⁷ Helker zufolge ist dies tragisch.

Der durch äußere Verfestigungen (Kostümierungen, genrespezifische Uniformierungen, Korsette, Haartrachten, Ondulierungen, Make-up) künstlich hergestellte Frauenkörper ist ein durch und durch tragischer. Die Schauspielerinnen *leben* tatsächlich nur als Betrachtungsgegenstand, als zuvor bereits an der Oberfläche überschminkte, bandagierte, letztlich mumifizierte Konserve einer

²⁷ Renate Helker: *Einige Notizen zur Ausdruckstechnik des Lachens und zur Darstellungsform des Komischen bei den Schauspielerinnen Marlene Dietrich und Greta Garbo*. In: *Frauen und Film*, Heft 53, Dez. 1992, S. 95

Anderen. Je mehr Oberflächigkeit, umso skulptureller der artifizielle Körper. Am Beispiel Greta Garbos lässt sich das Gefangensein der lebendigen Schauspielerin im bereits fertigen Bild verdeutlichen. Dies Bild erlaubt es den Zuschauenden kaum noch, etwa am Schicksal der Protagonistin ein emotionales Interesse zu entwickeln. Vielmehr dient der durch das Aufgemachte des *Make-up* und der Kleidung nach innen wie nach außen gleichermaßen hermetisch abgeriegelte Körper der Formung eines Bildes, auf das sich das Begehren des Zuschauers richten soll: „*Der dekorierte Körper der Garbo, das Maskenhafte ihres weißen Gesichts, ihre langen Blicke verströmen einen Exotismus, der in uns eine eigene, fremd gewordene Erfahrung freigibt. Den zurückgestauten Wunsch nach der gigantischen, unvergleichbaren und absoluten Form unseres Lebens.*“²⁸

Das Mehrdeutige, das Heterogene, die Freigiebigkeit und Freizügigkeit lebendiger Erfahrungen und so auch das Lachen, das aus dem Leben des fühlenden und wünschenden Körpers herausbrechen kann, bleiben so im Spiegel, im Abbild der eigenen Fremdheiten eingeschlossen. Das Fremde ist in uns, demnach sind wir alle Fremde, wenn wir Fremde sind, gibt es keine Fremden mehr²⁹: „*Greta Garbo konnte in Ninotschka nicht lachen. Sie versucht den Ausdruck von außen zu entwickeln. Sie nimmt Haltungen ein. Wirft den Kopf in den Nacken, reißt den Mund auf, schlägt mit den Handflächen auf den Tisch. Der Ausdruck erreicht nicht die Gelenke, nicht die Muskeln, noch entsteigt er der Kehle. Das Lachen erstirbt auf der Zunge. Die Aktionen des Körpers sind intentional. Sie suchen nur zu zeigen, was die Stimme nicht ausdrücken kann. Die optische und akustische Expression bleiben den Empfindungen der Figur äußerlich. Das sind nur die Posen eines Menschen, der lacht, nicht die Eigenheiten eines Körpers während des Lachens. Im Lachen entblößt sich die Physis, sie wird in ihrer Zeitlichkeit sichtbar. Der Körper zeigt, was sich in ihm festgesetzt hat. Er zeigt das, was vor dem Lachen liegt und ihm Bedeutungen verleiht, wovon die Schauspielerin selbst nichts weiß.*“³⁰

Zu recht stellt Helker fest, daß das Lachen einer Schauspielerin jenseits der Versteifungen und Übertünchungen der Physis im Bild nur möglich sein könnte, wäre sie in der Lage, dieses „*Bild vom Körper zu überwinden*“³¹.

Erst nachdem die oben erwähnte Synchron-Sprecherin sich der Maskerade und Überschichtung ihres eigenen Gesichts entledigt hatte, konnte sie den Ausdruck derjenigen Rolle akustisch und avisuell wiederherstellen, den die Schauspielerin visuell über genau diese Verfestigung als Bild veräußern muss.

Die Grundidee der Frage nach dem Lachen der Frauen im Film und der mit ihr einhergehende kleine Abweg führte mich schließlich zu meiner eigentlichen Frage: *Müssen* Frauenbilder und Bilderfrauen nicht nur, sondern *können* sie auch tatsächlich lachen? Und zwar ohne den Deckel der davorgehaltenen Hand; offen und bloß?

Wenn es nun nicht mehr die Zelluloid-Ikone, die cinematographische Figurine ist, die lacht, sondern *ihr* Bild, (vielleicht sogar das Bild, das sie sich selbst von sich gemacht hat), dann wirft sich die folgende Frage auf: wo gibt es Lücken, Löcher, Falten, Gruben, Grübchen und Gullis in den Bilderschichten des vergangenen Kinoh Jahrhunderts aufzuspüren, in denen nicht mehr das abgespaltene Bild einer Frau lacht, sondern die Frau selbst und das Bild ihrer selbst? Kann Lachen im Sinne eines

²⁸ Renate Helker zitiert Gisela von Wysocki: „*Ein Gesicht aus der Fremde, Greta Garbo*“ in: *Die Fröste der Freiheit*, Frankfurt am Main 1980, S. 96

²⁹ siehe Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, übers. v. Xenia Rajewski, Frankfurt/Main 1990, S. 209

³⁰ Helker, a.a.O., S. 101

³¹ ebd. S. 101

artesischen Brunnens hervorquellen wie Wasser, das unterschichtig über lange Zeiträume sickerte?

Auf der Suche nach solchen Bruchzonen stieß ich zunächst auf Filme von Frauen aus der Stummfilmzeit³². Ich schaute mir z.B. Filme von Alice Guy (USA 10er Jahre), von Germaine Dulac (Frankreich 20er Jahre), von Olga Preobrazenskaya (UdSSR 30er Jahre), und von Lois Weber (USA 20er Jahre) an. Stets haben Frauen im Kino ihre eigene Bildersprache entwickelt. Nicht nur das. Sie traten - wie etwa Alice Guy mit ihrer eigenen Filmgesellschaft - sehr früh auch schon als Produzentinnen in Erscheinung³³. Allerdings bleiben sie in der traditionellen Filmgeschichtsschreibung weitgehend ausgeblendet und in ihrem Werkschaffen unterschlagen.

Schließlich blieb ich in den *Netzen* ('*Meshes*') der amerikanischen Film-Avantgarde hängen. Maya Deren³⁴, die als die „*Mutter des Experimentalfilms*“ gilt, hat in ihren ungewöhnlich poetischen Bilderwelten ein eindringliches und eigenwilliges Filmsprachwerk geschaffen, ein Meilenstein, der bisher im deutschsprachigen Raum jedoch kaum wahrgenommen und gewürdigt wird. Maya Derens Werk, das während der 40er Jahre in den USA entstand, gilt als historischer Beitrag zur Entwicklung neuer filmsprachlicher Kodes. Während ihres kurzen Lebens (sie starb im Alter von nur 44 Jahren) ist es Deren gelungen, einige wenige, aber unübersehbare Spuren in den filmischen Wegenetzen zu hinterlassen. Sie ist eine singuläre Erscheinung.

Anhand von zwei Werken ihrer (insgesamt zehn) kurzen und zum Teil unvollendeten experimentellen Filme³⁵ will ich versuchen, der zuvor skizzierten Beunruhigung und den damit in Verbindung gebrachten Heiterkeiten sowie demjenigen innewohnenden Lachen zu folgen, das man weder hören noch sehen kann. Ebenso will ich während des Lesens ihrer Filme überprüfen, ob sich aus ihnen möglicherweise eine geschlechtsspezifische Bildersprache oder Bilderschrift umschreiben ließe, die sich dennoch den kategorialen Bezeichnungen etwa eines 'weiblichen Schreibens' zu entziehen weiß. Ich versuche beim Betrachten der Bilder Derens *meinen* Blick durch ein Kaleidoskop anzubieten. Möglicherweise handelt es sich auch um den Versuch, Ausblendungen wiedereinzufangen, Verborgenes zu entdecken oder um ein

³² z.B. Alice Guy *A House Divided* (USA 1913), Germaine Dulac *La souriante Madame Beudet* (F., 1923), Olga Preobrazenskaya *Die Frauen von Ryasan* (UdSSR 1927), Lois Weber *The Blot* (USA 1921) u.a. Jene Frauen wandten sich gegen ein Kino, welches bereits existierende Erzählstrukturen kritiklos übernimmt und Tradiertes reproduziert. Catherine Silberschmidt schreibt: „*Die kommerziellen Filme basierten damals meist auf literarischen oder dramatischen Vorlagen und waren vollgestopft mit Zwischentiteln und erklärenden Kommentaren. Die Bilder dienten lediglich zur Illustration einer schon bestehenden Geschichte. In ihren experimentellen Filmen ersetzt Dulac die verbale Sprache durch eine rein visuelle. Sie begnügt sich jedoch nicht mit der Abbildung der sichtbaren Realität. Die äußere Handlung ergänzt sie durch die Visualisierung 'innerer Zustände'. Das 'tiefe Innere der Seele' (Dulac) will Germaine Dulac in ihren Filmen darstellen. (...) Germaine Dulac hat nicht nur (...) Inhalte und Formen der traditionellen Kultur in Frage gestellt. Als Theoretikerin hat sie verbotenes Land betreten und sich ins Zentrum patriarchaler Dominanz vorgewagt: zur Ästhetik. Ihr Mut wurde mit Ignoranz quittiert.*“ vgl.: Catherine Silberschmidt: 'Kino das ist Bewegung, Rhythmus, Leben.' *Germaine Dulac - Filmpionierin der 20er Jahre*, in: Inge Stephan u. Sigrid Weigel (Hrsg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*, Hamburg 1987, S. 67-86

³³ siehe hierzu: Annette Förster: *Alice Guy in der Filmgeschichtsschreibung*. in: *Frauen und Film*, Oktober 1997, a.a.O., S. 185f

³⁴ geb. am 29.4.1917 als Eleonora Derenovskij in Kiev (Ukraine) als Tochter eines jüdischen Psychiaters. Anfang der 20er Jahre emigriert die Familie in die USA, wo der Familienname auf Deren gekürzt wird.

³⁵ Sämtliche Filme Maya Derens sind auffindbar im Anthology Film Archive in New York, 32th Sec Ave, New York, NYC 10003.

Herausgreifen von Eindrücken zu einem ausdrücklich physischen Phänomen eines Bildes. Mein Interesse an den Bildern Maya Derens ist so auch kein programmatisches. Stattdessen zeichne ich *meine* eher beschreibend-analyisierende Lektüre ihrer Filme nach, in deren Mittelpunkt dann auch immer wieder die Körperlichkeit des Bildes 'Frau' steht, das Maya Deren wie kaum eine andere zu hintertreiben versteht: der Bilder lachende und Lachen bildende Körper einer Frau: „Dieser Blick, der nichts ernst nimmt außer dem Witz, muß an die Substanz der Schreibenden gehen.“ Der in den männlichen Kino-Klischees nomadisierende Bilderversuch einer Frau, der Versuch „eines großen Gelächters über die Welt als die wirkungsvollste Kampfansage.“²⁶

Dabei beschreibe ich - aus verschiedenen Perspektiven und Räumen des Lachens Eindrücke aufnehmend - verschiedene andere Gefilde, die sich in diesem sonderbaren Haus, in jener Karawanserei verborgen halten. All die Räume, in denen ich mich umsehe, sind Räume einer Körperlichkeit, die in engem Zusammenhang zu Fragen der Sinnggebung und der Bedeutungsproduktion im Haus der Sprache stehen. Einer Körperlichkeit aber auch, die sich aus den sinnlichen Wahrnehmungen einer Frau konstituiert und nicht aus dem Kerker des Begehrens nach Repräsentation und damit Kontrolle über eben jene sinnlichen Wahrnehmungen. Wie bricht Maya Deren in ihren Bildern aus dem Gefängnis, aus den Ketten der Repräsentation aus?

Dies ist schließlich eine Frage, die sich aus den Umgangsweisen der Autorin mit dem Anderen herausschält, das die Frau im Bild und das Frauenbild ja immer auch mitträgt. In Maya Derens Filmen wird es auf gleichermaßen verborgene und anschauliche Weise gezeigt und versteckt. Die Frau ist in der geltenden Symbolik immer Anderes, kaum je Eigenes. Sie fällt aus ihr heraus und ab, sie ist Abfall, „*doch immer nur Auswurf seines Körpers, seiner Sprache.*“³⁷ Die biblische Rippe? Wohin damit?

In den (männlichen) Frauenbildern des Kinojahrhunderts wird sie zur phallischen Präsenz stilisiert - ein kleinerer Ableger des maskulinen 'Stammbaumes'. Dort mutiert sie zum Zeichen, verkümmert zur Bedeutungsträgerin *innerhalb* des männlichen Blicks. Bei allen Bemühungen, bei allem 'Erfolg' der Einverleibung bleibt aber immer ein uneinnehmbarer, unvereinnahmter Rest. Zudem: Jedes Erschaffen einer Ordnung, erzeugt zugleich (Un)Mengen von Aussonderungen, von Schmutz. Ordnungsraster sind Selektion. Es ergibt sich ein Rest, der schließlich immer auch ein Restrisiko in sich birgt, Subversivität und Bedrohlichkeit: eine undurchschaubare Vielfalt, ein enormes Potential historisch unterschlagener Körperlichkeiten und Leiblichkeiten.

Wie wird Maya Deren nun mit diesem Anderen, das sie selbst ist und auch darstellt (sie verkörpert und spielt sich selbst in ihren Filmen), in ihrer Bildersprache fertig, ohne erneut in die Fallen der Repräsentation und der Setzung von Bedeutungen zu tappen? Wie entwirft sie Bilder von 'Weiblichkeit', ohne diese Bilder wieder ins Definitionskorsett zurückzuschnüren?

Die Räume des Anderen sind stets präsent und bleiben doch invisibel. Räumlichkeiten des Lachens beinhalten immer auch Räume des ontogenetisch und phylogenetisch *Fremdgewordenen* im Selbst, im Einen. 'Schmutzige', 'unreine' Räume. Obgleich in Derens Filmen kein Schmutz im landläufigen Sinn abgebildet ist, so ist er doch allgegenwärtig. Das Unpässliche ist in ihren Filmen jene vitale Frau, die

³⁶ so Gisela von Wysocki in einem Artikel über eine Neuübersetzung von Sylvia Plath's „Glaslocke“. DIE ZEIT Nr. 15, 4. April 1997, S. 53

³⁷ so Rosa Rigendinger in ihrem Text zu Marguerite Duras' *Der Mann im Flur*, in: dies.: *Aufruhr im Selben. Unbeschriebene Genealogien in drei späten Texten von Marguerite Duras*. Wien 1993, S. 89

selbständig sehen, tasten, hören, riechen und schmecken kann und sich somit ein eigenes Bild von der Welt und von sich selbst macht.

In den folgenden Studien will ich versuchen, diesem Experiment *einer* Frau zu folgen. In den *Durchgängen* wird es darum gehen, die Präsentation der verschiedenen anderen Bilder und Räume des Lachens visuell zu ertasten. Maya Deren gibt mir Bilder des Todes, des Schmutzes, Bilder vom Lieben, vom Wünschen und Träumen, Bilder von der Bewegung in Raum und Zeit. Sie gibt mir aber vor allem Bilder, die lachen und sich hierdurch jeglicher Einordnung entziehen. Hierzu lese ich Derens ersten Film *Meshes of the Afternoon*, den sie 1943 unter Kameraassistentz von Alexander Hammid³⁸ drehte. Wie verhält es sich etwa mit der Allegorie, worin die lebendige Frau innerhalb der literarischen Gestaltungsweisen immer wieder zu verschwinden und zu erstarren droht? Ließe sich im lachenden Bild möglicherweise das Potential eines Widerstandes ablesen, der nicht zwangsläufig in Aporien enden muß? Denn „*wenn wir lernen, die weibliche Gestalt mit ihren eigenen Augen und das Individuum im Sinnbild zu sehen, klärt sich schließlich unsere Sicht, und unsere Ohren sind nicht mehr mit Wachs versiegelt. Sie haben angefangen, von innen heraus zu sprechen, die vielen Phantasiegestalten, Pandora und Eva und Tuscia, die Freiheit und Athene und all die anderen Jungfrauen, Justitia und Temperamentia und Frau Weisheit und die nackte Wahrheit. Ihre Stimmen sind rauh, denn sie haben sie lange nicht gebraucht, aber der Klang ihrer Stimmen wird voller, sie werden lauter und nachdrücklicher, auch wenn sie von weither zu uns kommen. Ihr Weg führte sie durch mehr als zweitausend Jahre, und sie brauchen Zeit, bis sie sich in dem Rhythmus bewegen, der in ihrem Innern aufklingt, denn sie waren lange gefesselt. Und sie sagen, hört zu.*“³⁹

In einer zweiten Passage der *Durchgänge*, die ich eingedenk der Allgegenwärtigkeit des 'Teuflischen', Anderen mit *Ubique Daemon* betitele, beschäftige ich mich mit dem Themenkomplex Bild, Lachen, Frau und Tod. Hierzu beziehe ich E.A. Poes *Das ovale Portrait* in die Überlegungen ein, zeigen sich hier doch merkwürdige intermediale Grenzüberschreitungen innerhalb der literarischen Gestaltung eines Bildes über die Frau auf der Leinwand (eines Gemäldes). Was geschieht hier eigentlich (mit) dem Tod als stets nur illusionärem Fix-Punkt innerhalb einer Erzählung, wenn ich das im Bild 'gelassene' Lächeln der Portraitierten mitlese? Und was geschieht darüber hinaus (mit) der Sprache? Im Moment ihres Todes erstarrt die Frau zur Allegorie. Genau an dieser Stelle, wo sie zum Zeichen aufgerichtet wird, zur Ikone, versiegt auch der Sprachfluß der Erzählung radikal. Jede weitere Äußerung muß an genau dieser Zeichensetzung, die stets den Tod beinhaltet, zerschellen. So ist der reale Tod der Frau Voraussetzung für das Erschöpfen eines Kunstwerkes in zwei- und mehrfachem Wortsinn. Ist die Frau vielleicht mehr als zweifach deutbar in dieser Erzählung? Deutet die Frau ihrerseits nicht auch auf eine Art „*Ununterscheidbarkeitszone*“ (Deleuze) zwischen zwei oder mehreren Geschichten hin, so auf den Bereich zwischen Leben und Tod? Es entfalten sich mithin auch unidentifizierbare, unspezifizierbare andere Erzählperspektiven, sowie Erzählhaltungen des Anderen im Selbst: vielstimmig ineinander übergehende oder einander überlagernde Zwischenräume.

³⁸ ihr damaliger Ehemann.

³⁹ Marina Warner: *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, übers. v. Claudia Preuschhof, Hamburg 1989, S. 449

Anschließend hieran setze ich mich in den *Ausgängen* mit dem Zusammenhang von Lachen und Schmutz auseinander. Ich befrage in assoziativer Bild- und Textarbeit Maya Derens zweiten Film *At Land*, den sie 1944 realisierte. In ihm nimmt sie verschiedene Motive, Räume und Bewegungen ihres ersten Films wieder auf. Auch hier werden wieder die Strukturen zum Inhalt: Wieder-Holungen, Skandierungen bestimmter Bewegungsabläufe des weiblichen Körpers und seines Ambientes, Rück-Holungen und Spiegelungen von Blicken. Es sind zumeist Rand-Räume, die sich selbst in Bewegung versetzen: Sand, Wasser, Dünen, ein Haus voller Schwellen und: Wege voller verschiedener stummgebliebener und doch visualisierter Sprachzwischenräume. In *At Land* nimmt Maya Deren in eigenwilligen Kamerapositionen und in auffälliger Weise den Körper der Frau immer wieder neu auf. Hier ist die Rede davon, wie denn nun das lachende Bild in der Wiederaufnahme des Abjekten den Körper schreiben und umgekehrt: wie der schreibende Körper das Bild lachen machen kann. Handelt es sich bei dieser Wiederaufnahme des 'Unrates' ins Bild hinein etwa um die Reversion eines Reinigungsritus, um einen Besudelungsvorgang?

Wie sieht ein lachendes Bild eigentlich aus? Ist es etwa dreckige Lache? Gibt es vor dem Hintergrund, daß freies Lachen in jedem Falle gegen das 'Reinheitsgebot' von Sitte und Konvention verstößt, nach so langer Lachhemmung im Zivilisationsprozess so etwas wie Flechten auf der Bildfläche, Patina: einen *Schmutzfilm*? Könnte man diese Idee nicht weitertreiben und von einer Entropie des Schmutzes im lachenden Bild sprechen? Oder anders: ist die Lache eines Bildes oder das Bild als Lache ein Vakuum, eine vermeintlich leere, besser leergefegte Seite im Bild? Eine Lachfalte in dessen Gesicht? Oder auch: bleibt Kehrrecht zurück?

Könnte das nicht repräsentierbare Lachen so etwas wie eine souveräne Schreibweise sein, eine *Schrift der Souveränität*, wie sie beispielsweise Bataille entwirft? In den *Ausgängen*, insbesondere im Kapitel *Daemon Nomade*, richte ich mein Interesse vorrangig auf die Frage nach dieser Schrift, deren Ökonomie einzig im Zeichen der Verschwendung der Zeichen steht und damit außerhalb jeglicher Tauschverhältnisse. Im Verlaufe der Überlegungen ergibt sich ein weitreichender Fragenkomplex: Welche Spannungen entstehen aus dem Verhältnis von Lachen und Wissen⁴⁰, wenn es das Bild selbst ist, das da lacht? In diesem Zusammenhang

⁴⁰ so räumt zum Beispiel Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* dem Lachen eine erkenntnisübergreifende Dimension ein. Er stellt in seiner voluntaristischen Philosophie, einer Vorläuferin der Trieblehre der heutigen Tiefenpsychologie, die Vernunft selbst zur Disposition, wenn er sie eine „strenge, unermüdliche, überlästige Hofmeisterin“ nennt. Im Kapitel *Die Philosophie des Lachens* verweist Renate Jurzik auf Schopenhauers, sich von Kant und Hegel abgrenzende Überlegungen zum Lachen als Bruch in der Geschichte des Wissens selbst: „*Allemaal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem (...) Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen. Je größer und unerwarteter, in der Auffassung des Lachenden, diese Inkongruenz ist, desto heftiger wird sein Lachen ausfallen.*“ (Schopenhauer, Werke, Bd. III, S. 109). Schopenhauer, so Jurzik, überführe die *lästige Hofmeisterin Vernunft* „endlich der Unzulänglichkeit“ (Jurzik S. 20), eine Rede des Hohngelächters über das Wissen, in die auch Nietzsche einstimme, wenn er das Wissen selbst und mit ihm dessen Statthalter der Lächerlichkeit preisgibt: „*Über sich selber lachen, wie man lachen müßte, um aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen, dazu hatten bisher die Besten nicht genug Wahrheitssinn und die Begabtesten viel zu wenig Genie!*“ (Jurzik zitiert Nietzsche: Werke, Bd. 2, S. 34) Und damit nicht genug. Nietzsche erstellt sogar eine Rangordnung der Philosophen, die sich jeweils nach dem Potential ihres Lachen richtet. Hier wendet er sich gegen Hobbes: „*Das olympische Laster - Jenem Philosophen zum Trotz, der als echter Engländer dem Lachen bei allen denkenden Köpfen eine üble Nachrede zu schaffen suchte - 'das Lachen ist ein arg Gebreche der*

beschäftigt mich die Frage, aufgrund welcher Dynamik das eine (das Reine) und das andere (das Unreine, der Unrat) innerhalb eines Wissensdiskurses sich gegenseitig bedingen (oder einander aufheben) können. Welche anderen Bilder und Erzählformen des Wissens ließen sich entwickeln? Kann es womöglich eine Erzählung unterhalb der Erzählung geben - sublim? Eine Erzählung womöglich, die eine Demontage des Wissens selbst vorantreibt, und zwar zugunsten der Herstellung eines Bezuges zum Nicht(s)wissen-Können, zur verborgenen Tiefe?

Bei alledem stellt sich immer wieder eine grundlegende Frage: wie läßt sich in filmischen Bildern ein Lachen aufspüren und finden, das sich der visuellen Repräsentation entzieht? Gibt es im Kino - oder in ausgewählten Beispielen aus der Literatur, die ich den Filmbildern zur Seite stellen will - ein Lachen etwa jenseits psychischer Entlastung, ein Lachen jenseits kathartischer Anstrengung? Existiert womöglich irgendwo im Verborgenen filmischer Bildtexte eine Art und Weise von Artikulation, die den Bewegungen und körperlichen Ausdrucksformen des Lachens verwandt ist? Vollzieht sich so etwas wie ein Sichausschütten, ein Sichkrümmen, ein Sichtotlachen des Bildes selbst?

Das mag zunächst absurd klingen. Schau ich allerdings genauer hin, erweist sich (nicht nur) das filmische Bild als eines Lächelns und Lachens mächtig, das mit den traditionellen Erzählmodellen des 19. Jahrhunderts etwa und den in sie hinein verwobenen sowie darin transportierten Macht- und Gewaltverhältnissen bricht. Dies wäre eine Schreibweise, in der nicht mehr die - wie auch immer be- und geschriebenen - Geschlechterpositionen reproduziert würden. Es wäre eine Weise des Schreibens, die die Prozesse der Repräsentation ausdrücklich außerhalb sprachlicher Referenzen während des Schreibens selbst sichtbar macht.

Wenn ich nun im Folgenden zunächst für eine Weile in den *Eingängen* jener Karawanserei herum'lungern' werde, so werde ich - wohl oder übel - über eine Vielzahl von Fragen stolpern: Akermans *Toute une nuit* erzählt über das Lieben, ohne ein einziges richtendes Wort über die Liebe zu verlieren. Woher kommt das? Welche andere Wahrnehmungs- und Darstellungsweise des Phänomens des Liebens stellt sich hier dar? Was geschieht (mit) der Liebe und den Liebenden, wenn Bilder lächeln? Was stößt der Zeit und dem Raum zu, und was der Dauer kinematographischer Ereignisse und ihres Erlebens? Wie verhält es sich mit dem Genießen filmischer Bilder? Welch anderes Begehren drängelt sich zwischen die Bilder und die Betrachterin? Und weiter: was *passiert* der (oder *die*) Leinwand? Bleibt sie reine Oberfläche, oder erleidet sie in ihrer zweidimensionalen Phänomenalität als unschuldig visuelle Kupplerin zwischen Bild und Betrachterin eine Verunsicherung? Und schließlich: was ist das Schicksal des filmischen Bildes, *wenn es denn tatsächlich lachen sollte?*

menschlichen Natur, welches jeder denkende Kopf zu überwinden bestrebt sein wird' (Hobbes) - würde ich mir sogar eine Rangordnung der Philosophen erlauben, je nach dem Range ihres Lachens - bis hinaus zu denen, die des goldenen Gelächters fähig sind. Und gesetzt, daß auch die Götter philosophieren, wozu mich mancher Schluß schon gedrängt hat - , so zweifle ich nicht, daß sie dabei auf eine übermenschliche und neue Weise zu lachen wissen - und auf Unkosten aller ernstesten Dinge! Götter sind spöttlustig: es scheint, sie können selbst bei heiligen Handlungen das Lachen nicht lassen.“
(Nietzsche, Werke Bd. 3, S. 753 f., zitiert von Jurzik, S. 21)

In den sich anschließenden Beobachtungen und Nachbetrachtungen will ich also einer besonderen Qualität 'unordentlicher' und 'unschicklicher' Bilder folgen, in denen das gezierte und zierende Lächeln und Lachen der Frauenstereotypen zersetzt wird - in Lachen...

Eingänge

„Was heißt lieben für eine Frau, dasselbe wie schreiben. Lachen. Unmöglich.“

(Julia Kristeva)

*Rendez-vous mit einem Film:
Lieben und Lächeln in Chantal Akermans
Toute une nuit (1982)*

Das Begehren des Bildes als Begierde, gesehen zu werden

Seit nunmehr einem Jahrhundert erzählen die beweglichen Bilder des Kinos in unendlichen Variationen, Kombinationen, Wiederholungen und Erinnerungen Geschichten von Menschen und deren Versuchen zu lieben. Sie erzählen von ihren Versuchungen, sich der Ungeheuerlichkeit des Liebens hinzugeben oder aber ihr zu widerstehen. Ein endloser Bilderfilm über das Lieben, der sich über die Abbilder von der Liebe legt. Filmbilder über die Liebe wenden sich - sofern sie zur Vorführung gelangen - an ein Publikum. Die Zuschauenden, das Auditorium besteht aus Menschen, die ihrerseits ebenfalls Liebeserfahrungen machten und machen: und - wohl zumeist vergeblich - nach Beschreibung und Darstellung, Veräußerung und Mitteilung hiervon suchten. Insoweit „*Sind wir alle Subjekte der Metapher.*“⁴¹ Wie die Bilder, wenn sie von der Liebe erzählen, sind wir, wenn wir lieben, egal wo und wann, der Metapher unterworfen. Insoweit die Liebe uns während ihres Pulsierens, ihrer Verunsicherung keinen sprachlichen Text aus sich heraus liefern kann, sich nicht sagen läßt, sind wir genötigt, eine Rede über *sie* zu halten, Überlegungen anzustellen, selbst dann noch, wenn diese Rede Schweigen ist.

Toute une Nuit ist ein Bilderreigen über die Liebe, der sich weitgehend in Schweigen hüllt; ein Bilderreigen zwischen vollkommener Sprachlosigkeit angesichts des Sujets einerseits und dem Wunsch des Sich-Annäherns an mögliche Bilder andererseits; hin- und herpendelnd wie die in diesem Film auf- und abgehenden oder umhertanzenden Menschen, denen weniger eine Spielhandlung aufgepfropft wurde, als daß sie selbst *sind*.

Im traditionellen Spielfilm vollzieht sich zumeist eine Liebesgeschichte zwischen zwei oder auch mehreren Menschen, die den Gesetzen des dramatischen Erzählens folgt. Diese *Love-Story* will auf mich eine bestimmte Faszination ausüben, sie will mich auf sich einschwören. Sie will mich neugierig machen auf den - räumlich ebenso

⁴¹ Julia Kristeva, *Geschichten von der Liebe*, darin: *Liebesleid: Das Feld der Metapher*, Frankfurt am Main 1989, S. 268

wie zeitlich - sukzessiven Ablauf der Geschehnisse. Personen, ausstattende Objekte, Licht, Chromatik und akustische Untermalungen, von der Kamera eingerahmt zu unmittelbar aufeinanderfolgenden Bildern, wirken auf meine okulären und horchenden Sinne ein, durchkreuzen und durchwirken meine eigenen inwendigen Bilder. Dabei stellen die Einzelelemente des Films Bedeutungen her, die danach trachten, meine vermeintliche Realität zu durchmengen. Dies wäre das Begehren eines sein Publikum konsumierenden filmischen Bildes: Lockmittel, Köder. Ich soll in das Bild aufgesogen werden, mich dem Film anheim geben. Ein Begehren des filmischen Bildes könnte darin bestehen, mich so in es hineinzuzerren, mich in es einzuzwängen und darin einzusperren; eine je nach Geschick und Überlistungskunst mehr oder minder bemäntelte Zwangsverschleppung. Der Film will mir die Sinne rauben. Er will mich, *sein Anderes*, sich selbst einverleiben, mich so auf ihn selbst reduzieren. Als Partikel des Publikums wäre ich der Mangel, das Defizit und die Ware: die Beute des filmischen Bildes. Hier denke ich an das durch die Produktions- und Perzeptionsbedingungen des *Mainstream*-Kinos diktierte Bestreben, durch beispielsweise hektisch schnelle Schnitte sowie kalkuliert hingekübelte Unmengen von *Aperçus*, *Highlights* und appellativer Spektakel möglichst ebenso schnell und hektisch hohe Spannung in mir zu erzeugen, mich durch dramaturgische 'Stromschläge' um jeden Preis zu elektrisieren. Ich denke an die Trommelfeuer des Visiblen und des Akustischen, die jedes Schauen zerhacken: ein Reizbombardement für das Auge, dessen Sehfähigkeit durch eine Lichtorgie geblendet wird. Ich *soll* eingeheimst werden, in Trance versetzt, hypnotisiert. Damit stillte der Film an mir lediglich seine Begierde, von mir angesehen zu werden. Der Film als Exhibitionist. Leer von mir selbst, zugleich überfüllt und gemästet von Eindrücken, wird meine Befindlichkeit zusehends ferngesteuert. Ich soll - plump - *Verführte* sein oder gar Opfer einer sensuellen *Vergewaltigung*. Dies wäre eine Art besitzergreifendes Begehren, das in dessen Zielgerichtetheit sein Publikum zu verschlingen *beab-sichtigt*.

So wäre die 'Liebesgeschichte', die ich zu verfolgen meine, die jedoch mich verfolgt und gestellt hat, lediglich das Vehikel des Films, auf dem er sowohl sich selbst als auch sein Publikum fortbewegt. Das unergründliche, jeder Absicht, jedem Regelwerk von Dramaturgie hohnlachende Geschehnis der Liebe selbst, das Spiel von Nähe und Distanz zwischen den Liebenden aber, wäre in der Beziehung zwischen Film und Publikum ausgelöscht⁴².

⁴² siehe hierzu: Mary Ann Doane, die die Frage danach aufwirft, inwiefern der Liebesdiskurs - obwohl beispielsweise im Hollywood-Kino zentraler Topos -, innerhalb der Filmgeschichte selbst aber ein feminisierter und darum marginalisierter bleibt: „*The 'love-story' is, paradoxically, both central to and a marginal discourse within the classical Hollywood cinema. It is central insofar as the couple is a constant figure of Hollywood's rhetoric and some form of heterosexual pact constitutes its privileged mode of closure. Its marginality, on the other hand, is associated with its status as a feminine discourse - the 'love-story' purportedly 'speaks to' a female spectator. While the horror film, as Linda Williams points out, prompts the little girl (or grown woman) to cover her eyes, the sign of masculinity in the little boy, when confronted with the 'love-story', is the fact that he looks away. The cinema loses its captivating effect, its function as a lure. This exclusion of the male gaze would appear to be fatal in the context of an institutionalized discourse which foregrounds the inscription of masculine subjectivity. And indeed it is, at least as far as critical reception is concerned. The filmic narrative whose proairetic and hermeneutic codification are exhausted in the delineation of a love motif is frequently consigned to the ghetto of film history.*“ Mary Ann Doane: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Indiana University Press, Bloomington 1987, S. 96

In *Toute une Nuit* hingegen gelingt es der Belgierin Chantal Akerman⁴³, Liebesgeschichten zwischen beweglichen Bildern und ihrem Publikum in großer Dezenz und behutsam zu erzählen. Ihr Werk läßt mir meinen eigenen, selbst ausgestaltbaren Bereich. Es bietet an - jubelt mir aber keine definierte Bedeutung der Liebe unter. Geben in diesem Film die Bilder und deren Publikum demnach das Schwingen zwischen Distanz und Nähe nie ganz auf, nicht einmal in gegenseitig vermeintlicher Nähe? Von welcher Art sind jene Bilder, die sich mir nicht aufdrängen? Was macht sie so ganz und gar nicht marktschreierisch? Weshalb entbehren sie einer Impertinenz, mit der mir die *Love-story* zuleibe rückt? Gibt es ein anderes Begehren der Bilder? Gibt es ein anderes Begehren der Betrachterin? Gibt es einen Liebesdiskurs zwischen dem filmischen Bild und mir, der einerseits zwar Unruhe stiftet, mich andererseits in meiner Würde und meinem Entscheidungsspielraum unbehelligt läßt, zugleich in Ruhe läßt?

Wie verhält sich die Dauer der filmischen Erzählzeit zu meiner Zeit des Schauens? Inwiefern wird die Bewegung im filmischen Bild selbst zum Austragungsort eines Liebesdiskurses, der sich jenseits aller vorgestanzten sprachlichen Repräsentanzen und Referenzen vollzieht? Wie kann ich an ihm teilhaben? Welche anderen Räume entwirft ein Film, der von der Liebe erzählt und währenddessen nicht meine Räume auf seine eigenen reduziert? Was geschieht einer Leinwand, wenn sie 'Liebesgeschichten' nicht mehr nur abbildet, sondern sie zwischen Bildern und Publikum erst suchen geht? Julia Kristeva zum Beispiel schreibt: „*Die unmögliche, unangemessene, unmittelbar anspielende und sich jeder gewollten Direktheit entziehende Sprache der Liebe setzt Metaphern frei: Sie ist Literatur.*“⁴⁴

⁴³ Akermans „Initialfilm“ für ihre eigene Filmarbeit war Jean-Luc Godards *Pierrot le fou*, den sie fünfzehnjährig im Kino sah: „*Das war der erste Film, der mehr als ein Jahrmarkts-Vergnügen für mich war. Er drückte etwas aus, was ich selber fühlte. Von diesem Tag an wollte ich Filme machen.*“ aus: „*Kino muß nicht immer dumm sein.*“ Interview mit Chantal Akerman, in: *Filmdienst*, Nr. 9/April 1992, S. 11 ff. Einige Jahre später drehte sie ihren ersten Kurzfilm, und zwar beinahe ohne Geld und mit geborgten Geräten. „*Wenn ich auf irgendeine Unterstützung gewartet hätte, wären sicher noch 24 Jahre vergangen, bis ich etwas erreicht hätte. Ich habe Piratenfilme gemacht*“ (ebd.), so ihre Selbsteinschätzung. Mit *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* gewann Akerman 1975 in Cannes internationale Anerkennung. Es folgten weitere Spielfilme wie *Les rendez-vous d'Anna* (1978), *Toute une nuit* (1982), *Histoires d'Amérique* (1989), und *Nuit et Jour* (1992). Chantal Akerman ist eine Filmautorin, die trotz aller Widerstände außerhalb des kommerziellen Kinos ihre Ideen zu verwirklichen weiß und die insofern mit ihren Filmen eine Sonderstellung innerhalb des europäischen Kinos einnimmt. Im o.g. Interview nimmt sie selbst Stellung zur Lage des europäischen Films, insbesondere zum europäischen Autorenfilm, den das Publikum nicht annehme, was ihrer Einschätzung nach mit der gesellschaftlichen Bewegungslosigkeit zusammenhängt. Das Leben verlaufe in einer relativ langweiligen Zeit. Diese Zeit sei keine Epoche der Visionen oder sogar Erneuerungen bzw. eines etwaigen Aufbruchs. In einigen Jahren sieht sie wieder Veränderungsmöglichkeiten, wenn die Jungen wieder aufbegehren wie 1968. Dann gebe es auch künstlerisch wieder mehr Möglichkeiten, sich gegen die Omnipotenz des US-Kinos zu stellen. Vielleicht - so hofft Akerman - gebe es dann auch eine eindeutige Reaktion gegen die immer stärker werdende extreme Rechte in Europa. Zu ihrer persönlichen Situation als Filmemacherin stellt sie fest, daß die Risiken beim Filmemachen ständig zunehmen. So dauern die Finanzierungsprozesse immer länger, während die Produktionszeiten stets kürzer werden. Akerman plädiert dennoch und ausdrücklich für die Filme, die sich nicht am Markt orientieren und an kommerziellen Erfolgen. Ihre Filme „*sind mein Blick auf die Welt und auf die Gefühle.*“ (ebd.) Zur Person der Regisseurin in aller Kürze: Sie entstammt einer polnisch-jüdischen Familie, die Ende der 30er Jahre nach Brüssel kam. Ihre Großeltern starben in einem deutschen Konzentrationslager.

⁴⁴ Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt/Main 1989, S.9

„Es gibt Filme, die bleiben, es gibt Filme, die sich in den Stunden, nachdem man sie gesehen hat, verflüchtigen. So weiß ich, ob ich im Kino war oder nicht: Was am nächsten Morgen aus dem Film vom Abend vorher geworden ist, sein Zustand nach der Nacht, das ist dann der Film, den ich gesehen habe.“

(Marguerite Duras)⁴⁵

Die andere Zeit des Liebens gibt dem Anderen Zeit

Lieben ist immer auch eine Rückschau, eine Retrospektive und Erinnerung der Körper an ein Gefühl, das es ohne die Suchbewegungen der Sprache nicht gegeben hätte. Wir haben vorsprachliche Ereignisse und Traumata durchlebt, die wir *nachträglich* vermittelt der Sprache und ihren Umschreibungsversuchen verbal abtasten, absuchen. Sprache als (Lebenslügen-)Detektor? Wenn die Liebenden der Metapher unterworfen sind, dann besteht die unausweichliche Gefahr, daß die Sprache über sie mit der eigentlichen Liebe verwechselt wird. Die Sprache kann nur ein Nachträgliches des Liebens sein: die Übersetzung und Wiederherstellung von etwas, das es so nie gegeben hat; eine Verdichtung, eine Zuweisung, ein Bildnis des Liebens. Zu lieben heißt also auch zu sprechen. Zwischen Lieben und Sprechen existiert demnach stets eine zeitliche Verzögerung, eine Nachträglichkeit, eine Schleppe, eine Dauer. Wenn ich liebe, bin ich also der Liebe gegenüber sprachlich nachtragend. Die Liebe bleibt mir immer etwas schuldig - und das trage ich ihr nach.

Das Lieben bleibt selbst für Linguisten ein verbales und semantisches⁴⁶ Streufeld. Sie dürften am Phänomen des Liebens scheitern. Sprechen wird zum Zeretzungsprozeß des Liebens und umgekehrt.

Das filmische Bild hat nun - beispielsweise der Photographie gegenüber - den unübertrefflichen Vorteil, dieses Nachtragende selbst wiederzugeben, das heißt annähernd triftig artikulieren zu können.⁴⁷

Die oben erwähnte, nie ganz aufgehobene Distanz zwischen filmischen Bildern und Betrachterin in *Toute une nuit* liegt darin begründet, daß mir dieser Film vom Nachtragen der Nachträglichkeit und von der Nachträglichkeit des Nachtragens in der Liebe erzählt. Durch die bildliche Wiedergabe und damit Artikulation der zeitlichen Verschiebung, die dem Sprechen über die Liebe oder dem Sagen⁴⁸ der Liebe

⁴⁵ Marguerite Duras: *Die grünen Augen. Texte zum Kino*. Übers. v. Sigrid Vagt, darin: *Filme über Nacht*, München/Wien 1987, S. 47

⁴⁶ Kein Semem als kleinstes Bedeutungsmerkmal noch das Morphem als kleinste bedeutungstragende Gestaltungseinheit (auch Monem) der Sprache noch das Lexem als kleinste lexikalische Einheit dürfte dem *Lieben* als Phänomen nahekommen, es eher durchträufeln, pulverisieren, atomisieren.

⁴⁷ vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, ins Deutsche übertragen von Dietrich Laube, Frankfurt/Main 1989, S. 99: „Phänomenologisch gesehen, hat in der Photographie das Bestätigungsvermögen den Vorrang vor der Fähigkeit zur Wiedergabe.“

⁴⁸ siehe hierzu: Lévinas' Begriffsbildung von der „*kerygmatischen Sprache*“ Er differenziert zwischen dem „*Meinen, das den Sinn verkündet und zugleich selbstherrlich vertagt ...*“, (das) *weder durch eine zeitliche Antizipation noch durch ein logisches Früher konstituiert (wird), sondern durch eine Indifferenz*

innewohnt, werden sowohl ich wie auch die im Film auftretenden Menschen einander vertraut und zugleich fremd wie Liebende in Annäherung und Entfernung. Akermans Film erschöpft sich nicht in der *Wieder-Holung*, in der Repräsentation von Liebesphantasien. Ihr Film ist ein Nebeneinander, ein Gerangel von Bildern jenseits der Repräsentanz. Es gibt in *Toute une nuit* eigentlich kein (fertiges) Bild. Stattdessen gibt mir dieser Film Zeit; Zeit zu sehen, daß es kein (finales) Bild gibt. Auf die Frage „Was ist für Sie ein Bild?“, antwortete Godard einmal: „Ein Bild, das ist einfach: Ein Bild existiert nicht. (...) Denken Sie an das Bild Ihres Tagesablaufs. Das wirkliche Bild, das nicht existiert, ist irgendwo in den Gedanken, im Herzen, es ist irgendetwas zwischen dem Morgen und dem Abend. Das Bild ist immer zwischen etwas, zwischen zwei Bildern. (...) Ich ziehe es vor zu sagen, daß das Bild nicht existiert. Das Foto von mir, das ich heute dem Grenzbeamten gezeigt habe, ist nicht mein Bild. Das wissen Sie ebensogut wie ich.“⁴⁹ Und zuvor bemerkte er: „Filmen heißt, von einem Tag zu erzählen, von sich oder von anderen.“

Toute une nuit erzählt getreu dem Titel nicht von einem Tag, sondern von *einer ganzen Nacht*. Und das Bild - wie sich zeigen lassen wird - gibt es auch nicht. Aber zunächst zurück zu dem, was sichtbar ist: da gibt es zuerst einen Ort, einen Lichtspielplatz: *Bruxelles*. Einen Platz, Straßenfluchten, Häuserzeilen, Hausflure, Treppenhäuser, Türen. Wir sehen (in) Wohnungen, Zimmer, Fenster, sowie Betten, Laken und Kissen. Vermeintlich äußere Topographien erweisen sich - während der Dauer der Bewegung der Bilder durch den Film hindurch und im Verlauf der Filmzeit selbst - als innere Befindlichkeitsbezirke von Menschen. Zuerst erscheint auf der Leinwand ein verlassener Ort. Erst danach nähern sich Menschen von irgendwoher, von außerhalb des Bildrandes und treten auf diesem Spielplatz in Erscheinung und damit in den Film ein. Diese Menschen tauchen an der Oberfläche der Leinwand auf. Selten erscheinen sie gemeinsam mit den filmischen Räumlichkeiten. Sie bleiben dem Raum, in den sie hineingeraten sind, immer ein wenig fremdlich. Der Raum bleibt den Menschen seinerseits befremdend. Nach Gilles Deleuzes Bergson-Kommentar im *Bewegungsbild* - „geht die Bewegung mit dem Raum, den sie durchläuft, keine Verbindung ein. Der durchlaufene Raum ist vergangen, die Bewegung ist gegenwärtig, sie ist der Akt des Durchlaufens. Der durchlaufene Raum ist teilbar, sogar unendlich teilbar, wohingegen die Bewegung unteilbar ist oder sich nicht teilen läßt, ohne sich bei der Teilung in ihrer Beschaffenheit zu ändern. Was bereits eine komplexere Idee voraussetzt: die durchlaufenen Räume gehören alle zu dem einen homogenen Raum, während die Bewegungen heterogen sind und nicht aufeinander zurückgeführt werden können.“⁵⁰ Das Problem von Fremdheit der sich im Raum bewegenden Menschen in Akermans Film entsteht dadurch, daß hier die Homogenität des *einen* Raumes zugunsten seiner Fragmentierung aufgehoben ist. Der Film

gegenüber der Erfahrung dergestalt, daß (es) auch nicht auf eine subtilere Erfahrung hinausläuft“ und dem Sagen: „Die Aussage des Sinnes - hinter der jede Erfahrung zurückbleibt, mag sie auch zu ihrer Wiederholung einladen - muß zuerst die Seienden nennen. (...) In den Rahmen dieser Aussage stellt sich alle Erfahrung und jede spätere Bejahung. Die Apriorität des Apriori ist ein Kerygma, weder eine Form der Einbildung noch eine Form der Wahrnehmung.“ Emmanuel Lévinas: *Die Spur des Anderen*, Freiburg (Breisgau) 1987; darin: *Sprache und Nähe*, S. 265f. Das Kerygma bewahrt den religiösen Ursprung des idealen Sinns, den Verkündigungsgehalt des Wortes.

⁴⁹ Jean-Luc Godard in Frankfurt während eines anlässlich der Verleihung des Theodor-W.-Adorno-Preises 1995 im Kommunalen Kino Frankfurt geführten Gesprächs, in dem der Regisseur sich Fragen des Publikums stellt. Abgedruckt in epd Film 11/95, S 2 ff

⁵⁰ Gilles Deleuze: *Das Bewegung-Bild. Kino 1*, übersetzt von Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann, Frankfurt/Main 1989, S. 13. Im Folgenden: Deleuze, *Das Bewegungsbild*

erfindet auf seiner Suche nach einem Liebesdiskurs andere Räume, die sich ebenso einer sprachlichen Fassung entziehen wie das Thema selbst. So suggeriert *Toute une nuit* weniger einen Raum als vielmehr vielfältigste innere Befindlichkeits- und Bewegungsräume, die nicht mehr nur von den Körpern durchlaufen werden, sondern die selbst wiederum diese Körper zu durchlaufen scheinen.

Der Film suggeriert eine Art von Dissoziation des Raumes, so, als würde er selbst sich bewegen, auseinandertreiben, während die Menschen, genauer ihre Verkörperungen darum bemüht sind, sich in ihm zurechtzufinden. Menschen durchqueren in verschiedenen Bewegungsmodi (gehend oder tanzend) den (Bild-)Raum in verschiedene Richtungen, verlassen ihn, das Bild und damit auch den Film zunächst wieder - ziellos schlendernd oder eilend. Sie verschwinden aus der Projektionsfläche⁵¹ und tauchen aus dem Areal des Abgebildeten in unsere Erinnerung ein. Der Raum, dem sie durch ihr Erscheinen Leben gaben, bleibt noch eine Weile im Bild, inzwischen verging meine Zeit. Die Erfahrung der Dissoziation des Raumes durch die ihn durchlaufene und danach verschwundene Bewegung - die Darsteller haben ihn zerteilt in ein Vorher und Danach, haben ihn individuell durch Bewegung zersetzt, segmentiert und fragmentiert - macht den Zusammenhang von Bewegung und Dauer sichtbar, den Deleuze in seinem Bergson-Kommentar ausführt: „*Einerseits mag man noch so sehr zwei Punkte in Raum oder Zeit bis gegen unendlich einander annähern: die Bewegung wird sich immer in dem Intervall zwischen ihnen ergeben, also hinter unserem Rücken. Andererseits kann man die Zeit so lange teilen, wie man will; die Bewegung wird stets in einer konkreten Dauer stattfinden, jede Bewegung wird also ihre eigene qualitative Dauer haben.*“⁵² Durch die Dissoziation des Raumes erlangen in *Toute une nuit* sowohl die äußerlich wahrnehmbaren wie auch die im Inneren verborgenen Bewegungen ihre eigene qualitative Dauer. Was hier zur Disposition steht, ist nicht nur die Dauer einer äußeren Bewegung, sondern darüberhinaus auch die Dauer innerer Bewegungen, die durchaus äußerer Stillstand sein können: dasjenige, was offensichtlich unbeweglich bleibt, erfährt und *erlebt* durch die Betrachterin seine eigene Dauer. So wie Menschen im Raum erscheinen, so erscheinen Räume in Menschen. Auf diese Weise gewinnen der Raum und mit ihm wir unsere Dauer zurück, deren wesentliches Spezifikum *Veränderung* ist: „*Daß die Dauer Veränderung ist, gehört eben zu ihrer Definition: sie ändert sich, und sie ändert sich unaufhörlich.*“⁵³

Dadurch daß der Raum bei Akerman seine eigene Dauer zurückgewinnt, daß das Spiel von Erscheinen und Verschwinden der den Raum durchquerenden Körper die eigentliche Bewegung des Films ausmacht, büßt der Raum seine Kontinuität und auch seine Maße ein. Der Raum wird zu „*beliebigem Raum*“⁵⁴.

Die Körper als Schicksalsträger fabulieren durch ihr Erscheinen und Verschwinden den Raum. Ihren und den meinen. Außerdem stellen die Körper durch ihr derartiges

⁵¹ auf das Phänomen der Leinwand werde ich an anderer Stelle eingehen

⁵² Gilles Deleuzes: *Das Bewegungs-Bild*, S. 13

⁵³ ebd., S. 22

⁵⁴ vgl. ebd., S. 152 ff. „*Der Raum selbst hat seine Koordinaten und ebenso seine Maßverhältnisse verloren. Er ist jetzt taktiler Raum. (...) Der Raum ist nicht mehr dieser oder jener bestimmte Raum, er ist (...) beliebiger Raum geworden. (...) Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Er ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Er ist ein Raum virtueller Verbindung, der als ein bloßer Raum des Möglichen gefaßt wird. Was sich tatsächlich in der Instabilität, Heterogenität und Bindungslosigkeit eines derartigen Raumes bekundet, ist eine Vielfalt an Potentialitäten oder Singularitäten, die gleichsam die Vorbedingungen jedweder Aktualisierung oder Determinierung sind.*“

Bewegungs-Spiel einen Raum der Zeit, einen Zeit-Raum her, der *gegenwärtig* vergehende Zeit ist: vergegenwärtigte Zeit. Dieses *Präsent* der Dauer vergehender Zeit stellt sich *Eine ganze Nacht* lang aus. Ausgestellte Dauer vergehender Zeit und ausgestellte Dauer vergehenden Raumes reichen so hinein in die Gegenwärtigkeiten der Zuschauenden, die sich ihrerseits wiederum ihren eigenen Vergänglichkeiten ausgesetzt sehen. *Die Bilder des Kinos sehen ihrem Publikum beim Sterben zu*⁵⁵.

Im hier nachbetrachteten Film handelt es sich um vergehende Zeiten und Räume der Dunkelheit und des künstlichen Lichts der nächtlichen Stadt. Es scheint die Zeit sommerlicher Hitze zu sein und ein Gewitter steht zu erwarten. Und es sind die Zeiten und Räume der ungeträumten Träume, die in den Bewegungen der Menschen, die in dieser Nacht schlaflos wandeln, zirkulieren. Als sänke der Raum in Halbschlaf und würde wie im *pavor nocturnus* jäh aufgeschreckt im Zusammentreffen mit der Bewegung, als sei er schließlich eingeschlafen und würde aufgerüttelt durch den Alp der Oneirodyniker. Erst nachträglich wird sich erweisen, daß nichts so ist, wie es scheint.

⁵⁵ Bei W.G. Sebald heißt es, „daß man im äußersten, aber im Kino oft sich wiederholenden Fall sich selber sterben sieht.“ in: ders.: *Kafka im Kino*. Über Hans Zischlers Buch: *Kafka geht ins Kino*, Reinbek 1996, in: *Frankfurter Rundschau*, 18. Januar 1997, S. ZB 3

Das Aufscheinen des Zwischen-Bildes

„Es gibt keine Stories. Es hat
niemals Stories gegeben. Es
gibt nur Situationen ... ohne
Anfang, Mitte und Ende“

(Jean Epstein)⁵⁶

In dieser *ganzen Nacht* wird kaum gesprochen - kurze Wortwechsel. Die menschlichen Bewegungen treten mit ihren sparsamen Gebärden anstelle von Wörterfindungen auf, was sie aber keineswegs sprachlos macht. Vielmehr gewinnt so die Bewegung selbst eine ihr eigene Intensität in der Aussage. Eine dem Leben selbst abgerungene filmische Bewegung: Kommen, (Ver-)Bleiben und Fortgehen ist ihre Sprache. Stillstand ist eine dieser Bewegungen: Das - immer auch zögernd anmutende und deshalb unaufdringlich diskrete - Verharren der Kamera auf Menschen, die jeweils von den Objekten und Subjekten ihres und meines Begehrens umgeben sind⁵⁷. Was zu sehen bleibt, ist nichts Äußerliches mehr, sondern sind Einsichten, inwendige Befindlichkeitsräume von Frauen, Kindern und Männern; innere Regungen, die Beweggrund und Anlaß ihrer Aktionen werden. Das Stillstehen der Kamera ist die erste Bewegung in *Toute une nuit*. Erst daraufhin erfolgt das eigentliche *Movens* der Akteure. Neben dem Stillstand bringt der Film verschiedene andere unterschiedliche Bewegungen zu *Gesicht*: verharrende wie das Stehenbleiben, das Sitzen und das Liegen - und aufbrechende wie das Gehen und das Laufen. Zwei Bewegungsarten aber werden im Unterschied zu allen anderen deutlich differenzierter dar- und auch ausgestellt: Das (Nebeneinander-)Gehen und das Tanzen. Das Kommen und das Fortgehen, denen jeweils eine den Zuschauenden überlassene

⁵⁶ eine Einschätzung Jean Epsteins aus dem Jahr 1927, gefunden bei Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1964, S. 241. Kracauer zitiert Jean Epstein aus: *Le sens I bis*, in: L'Herbier, ed., *Intelligence du cinématographe*, S. 259. Hinsichtlich der Frage nach der Spielfilmhandlung und der dem Medium Film eigenen Ästhetik weist Kracauer auf Germaine Dulac hin, die sich zu Lumières Erstling *Arrivée d'un train* (F., 1895) äußerte: Man habe die Lektion seines 'unerzählbaren' Films nicht gewürdigt, sie nicht verstanden. Die der Lumière-Kamera eigene Ästhetik sei verkannt worden und man habe sie der bereits existierenden Ästhetik untergeordnet: „Man schickte sich an, belebte Photographien um eine äußere Handlung zu gruppieren ... statt die Idee von Bewegung in ihrer brutalen und mechanischen sichtbaren Kontinuität um ihrer selbst willen zu studieren ..., glich man das Kino dem Theater an.“ (Dulac: *La cinégraphie intégrale*, in: Lapiere, ed., *Anthologie du cinéma*, S. 159f)

⁵⁷ In einem Interview zu ihrem beinahe vierstündigen Film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080*, der eine minutiöse Schilderung des Alltags einer 40jährigen Hausfrau ist, die keine Perspektive mehr in ihrem Leben sieht und zur Mörderin wird, gibt Chantal Akerman Auskunft über ihren Umgang mit der Kamera: „I didn't go in too close, but I was not very far away. I let her be in her space. It's not uncontrolled. But the camera was not voyeuristic in the commercial way because you always knew where I was(...), to look carefully and to be respectful. The framing was meant to respect the space, her, and her gestures within it.“ „Chantal Akerman on *Jeanne Dielman*“, in: *Camera Obscura*, no. 2 (1977):118-19, hier zitiert nach: Diane Carson, Linda Dittmar, and Janice R. Welsch (ed.): *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994, S. 159/160. Auch in *Toute une nuit* gibt es diese hier beschriebene distanzierte Nähe der Kamera zu den Menschen des Films.

imaginative Herkunfts- oder Zielgerade voraus- oder nacheilt (- wir wissen nie, von woher die Leute in den Film kommen und nach wohin sie ihn wieder verlassen werden -) und der Tanz: die zirkulierende Bewegung, die sich um sich selbst dreht und in deren Reichweite die Tänzer einander touchieren - dem Anschein nach beinahe beiläufig, zufällig. In diesen Berührungen vollzieht sich der Tanz in *Toute une nuit*, nicht in codierten und einstudierten Bewegungsabfolgen. So gibt es in Chantal Akermans Film Menschen zu sehen, deren Namen oder Daten wir nicht erfahren, die sich aber - im Gegensatz zu unserer äußerlich vermeintlichen Bewegungslosigkeit während des Schauens - *ständig* und fortlaufend ihren Bewegungsdrängungen hingeben. Diese Bewegungen versetzen das Kinoerlebnis selbst in Bewegung - andere Bewegungen des Kinos. Sie dienen keiner Handlung, sie werden nicht effekthascherisch eingesetzt, um den Plot voranzutreiben. Sie werden einfach nur gefilmt - uns angeboten. Die Menschen bewegen sich um der Bewegung selbst willen: stilisierte Bewegungen und Posituren.

Zu vorgerückter Stunde gehen Passanten Trottoirs entlang - irgendwohin. Sie steigen Treppen hinauf oder hinab, fallen einander sprachlos in die Arme oder: eine Frau und ein Mann in irgendeinem jener belgischen Cafés mit ihrer schlendernden, manchmal dösenden, immer auch vergeudenden Zeit. Sie sitzen nebeneinander, zwar an zwei verschiedenen Tischen, aber auf einer *langen Bank*. Uns, den Zuschauenden sitzen sie frontal gegenüber. Sie sehen einander nicht direkt an, nehmen einander nur aus den Augenwinkeln heraus wahr und dokumentieren mit nur angedeuteten, aber gewagten Seitenblicken ihre Neugier aufeinander - Wimpernschläge des Lesens. Beide sitzen so da und scheinen gespannt darauf zu warten, was der eine oder die andere tun werden. Dann leert der Mann sein Glas halb, sie ihres auch. Er zahlt. Sie beeilt sich, das gleiche zu tun. Er erhebt sich, um zu gehen, sie gleichfalls. Währenddessen bleibt die Kamera unbeweglich, beobachtet die beiden aus der Nähe, aber dennoch distanziert, weil offen und keineswegs voyeuristisch. Wir haben keinen Blickwinkel, den die Kamera uns diktiert, sondern 'nur' die völlige Offenheit der Bildfläche. Der Mann verschwindet für ein, zwei Sekunden aus dem rechten Bildrand; er muß wohl kurzentschlossen kehrt gemacht haben, erscheint dann plötzlich wieder mitten im Bild und steht dort der Frau gegenüber. Beide fallen einander, als würden sie eine lange Zeit der Trennungen, Abwesenheiten und Einsamkeiten, vor allem aber: Entbehrungen endlich hinter sich lassen können, in die Arme. Sie haben es nicht auf die lange Bank geschoben. Der Tanz beginnt.

Ganz anders zwei Menschen in einer kurzen Szene zuvor: eine andere Frau an einem anderen Ort. Sie trägt ein rotes Kleid - rosen- blut- feuerrot. Sie versucht, einen Mann zu erreichen. Zuerst per Telefon, später macht sie sich via Taxi auf den Weg durch die nächtliche Stadt. Sie vermag sich ihm weder räumlich noch zeitlich zu nähern. Sie scheitert und verschwindet zunächst unverrichteter Dinge aus dem Film; später wird sie in ihn zurückkehren. Die Örtlichkeiten und Räumlichkeiten dieser fragmentarisch zusammengefügte Ereignisse sind austauschbar geworden, *beliebig*. Aus 'Lokalen' werden Räume der Überwindung des Ortes, Räume des Liebens.

Die Menschen hingegen bleiben in diesen *beliebigen* Räumen einzigartig in ihren Momenten des 'Jetzt'. In ihren *beliebigen* Räumen tragen sie ihre Zeichen (Einkleidungen und Nacktheiten) als Signale mit sich herum. So zum Beispiel die Frau im roten Kleid. Ihre äußerliche Ausstattung ordnet ihr eine bestimmte Qualität zu: sie will gesehen werden und ist selbst auf der Suche nach etwas Sichtbarem. Wer ist sie? Nach wohin treibt es sie? Ist sie Blüte, Blut der Mitternacht, Wunde der Stadt? Niemand weiß es; dies wären unsere willkürlichen Zuordnungen.

Jeder und jede der Nachtschwärmer ist so ausgestattet mit einer Maske des Begehrens, die sich, auf der Haut getragen, im äußerlichen Erscheinungsbild dokumentiert. So wird in jeder Haltung, jeder Geste, jedem Kleid, in jedem Augenaufschlag, in jedem Senken der Lider das deutlich, was Françoise Dolto mit „*Ruf nach Beziehung*“⁵⁸ umschreibt. In Akermans *ganzer Nacht* macht dieser Ruf nicht viele Worte, er will fühlen und spüren.

Ganz im Unterschied zu der Frau in Rot, die ihren Ruf nach Beziehung auf der Haut trägt, sich aber dennoch in ihrem Wünschen nicht 'offen' bekennen, nicht demaskieren kann, legen die Tanzenden ihre Masken des Begehrens für einen Moment lang ab. In ihren Umarmungen und dem darauffolgenden Tanz geben sie einander ihren *Ruf nach Beziehung* deutlich zu verstehen. Der Tanz der beiden ist anfänglich innere Bewegung im Kreis, die rotierend nach außen drängt - Schwebezustand und Ausgewogenheit von Gravitations- und Fliehkräften. Ein wechselseitiges Eingeständnis von Anlehnung und Abstoßung. Während die rotgewandete Frau hierhin oder dort entlang geht, vergewissern *und* verweigern sich die Tanzenden für Augen-Blicke ihrer Ein-samkeit. Sie opfern sie dem Tanz. Jeder ist des anderen Heimatplanet und Trabant? Sie haben kein sichtbares Ziel vor Augen, die Umarmungen führen sie nach nirgendwohin - der Tanz ist Bewegung, „*die sich um sich selbst dreht*“⁵⁹ - zirkumpolares Magnetfeld.

Der entrückt 'verrückt' anmutende Tanz zweier Fremder wird in dieser Szene deutlich abgegrenzt von den Bewegungen dreier anderer Anwesender im Café. Obwohl sich beide Gruppierungen offensichtlich in demselben (Außen-)Raum befinden, zeigt die Kamera sie, als wären sie jeweils ganz woanders, als lägen zwischen ihnen vermeintlich unüberwindbare Fernen. Eine Frau und zwei Männer sitzen rings um einen Tisch, wobei die Konfiguration ihrer Sitzhaltungen darüber Auskunft gibt, wie sie zueinander stehen. Sie reden nicht miteinander, tauschen kaum einen Blick aus. Dennoch erzählt sich eine Geschichte über die Rivalität zweier Männer im Rangeln um die Gunst einer Frau, die ihrerseits von dieser stillen Fehde völlig unberührt scheint. Sie verleiht durch ihre den beiden Konkurrenten abgewandte Haltung ihrer Gleichgültigkeit und ihrer Langeweile deutlich Ausdruck. Nach einer ebenso langen Weile simultan vergehender Film-Zeit verlassen die drei das Café und gehen auf der Straße sternförmig auseinander, jeder in eine andere Richtung, ein jeder von ihnen: - allein. Brocken, Partikel eines nicht stattgefundenen 'Urknalls' von Emotionen.

Währenddessen - mit der Kamera zurück im Innern des Cafés - kreiselnde, ziellose Bewegungen des Tanzpaares, die sich in alle Richtungen in den Raum hineinschrauben; eine Bewegung stößt die andere an, formationslos, flüchtig, zufällig wie ein Flirt; und die Berührungen der Tanzenden lösen *andere* Berührungen aus - auch in der Betrachterin. Der Film läßt einen offenen Raum für Anrührungen mit ihm selbst.

Diese kleine Bewegungsstudie erinnert fortlaufend nicht nur an die räumliche, sondern auch an die zeitliche Struktur des Tanzes: sie erinnert ebenso an seinen visiblen Takt wie auch an sein akustisches Pulsieren - in den Temperamenten der Tanzenden ebenso wie in der Betrachterin. Raum-und-Zeitstrukturen werden durchmischt und aufgehoben. Die von einem Chanson untermalte Sequenz läßt allenfalls Bruchstücke von Zeit und Raum innerhalb vieler anderer Raum-Zeit-Fragmente in *Toute une nuit*. Hier ist der Tanz und dessen Rhythmik - das heißt die

⁵⁸ Françoise Dolto, *Über das Begehren*, Stuttgart 1988

⁵⁹ Xavière Gauthier, *Tanz, Begehren*, in: Ilma Rakusa (Hg.), Marguerite Duras, Frankfurt am Main 1988, S. 56

Bewegung selbst - der Text eines Films. Musik wird sichtbar und Bewegung wird hörbar⁶⁰.

Die Dynamiken des Tanzpaares schleudern mich so im Durch-Einander von Sinesindrücken in das nächste Filmfragment hinein. Der Film übernimmt diese sich gegenseitig anstoßenden Bewegungen und Berührungen des Tanzes zweier Menschen und schubst meinen Blick in die nächste Sequenz. Auf diese Weise bringt er nicht nur die Bilder selbst, sondern auch meine Augen zum Tanzen. Das kleine Café und mit ihm der Film verwandeln sich in eine Tanz-Schule für die Augen. Das, was die Körper im Spiel der Bewegungen ohne gesprochenen Dialog auszudrücken vermögen, erzählt, - und so ist das Tanzen ein Höhepunkt dieser Art und Weise des filmischen Erzählens. Gegenüber dem Gehen ist er die Bewegung, die „auch die Stimme und den Blick ins Spiel bringt. Der Tanz, der auch noch das körperliche Hören der Musik ins Spiel bringt. Der Tanz ist triebhafte, wenn auch vollkommen codierte Entfaltung des Körpers, während das Gehen nur Zweckunterwerfung unter diesen Code zu sein scheint.“⁶¹ Tanz ist hier rauschhaft, ist Auflösung der Körperschemata. Menschenleiber fahren, tanzen aus der Haut. Der in den soziokulturellen Ordnungsgefügen organisierte Körper⁶² quillt aus seiner Pelle heraus. Tiefer besehen ist das Für-Wahrnehmen von Organen immer schon Wahrnehmung eines auch pathologisierten Körpers. Wir können seine artifiziiell unterschiedenen Organe nur wirklich realisieren, indem wir den Körper aufschneiden (lassen müssen). Einzelne Organe spüren wir erst in ihrer Dysfunktionalität, im Zustand des Krankseins: im Schmerz oder - im Lachen -. So geben sich die Tänzer nicht nur irgendeinem Amusement hin, sondern auch ihrer Leidenschaft. Der Tanz tut weh. Er kommt zuende und aus der Musikbox ertönt „*que je suis seule au monde*.“⁶³

Der Film berührt also mein Blicken. So wie Liebende hin- und herwogen, einander berühren und zu immer neuen anderen Blicken anstoßen, so berührt der Film auch meinen Blick auf ihn. Er eröffnet ein „Zwischen“⁶⁴ dem Bild und meinem Blick. Auf

⁶⁰ Zur Schnitttechnik und Montage des Films gibt Chantal Akerman im Interview mit Alain Philippon folgendermaßen Auskunft: „*Pour l'ordre des séquences, j'ai donc travaillé de façon complètement empirique. Je crois que c'est comme ça qu'on fait de la musique; on a conçu le film très musicalement: on écoutait les images (sans les sons) aussi bien qu'on les regardait.*“ in: *Cahiers du cinéma* 341, Nov. 1982 p.19-26

⁶¹ Xavière Gauthier, a.a.O.

⁶² im Kapitel *Ubique Daemon* werde ich unter Hinweis auf Gilles Deleuzes Überlegungen auf den *organlosen Körper* näher eingehen.

⁶³ zu deutsch etwa: *ich bin allein in der Welt*

⁶⁴ dieses „Zwischen“ ist abzugrenzen von dem Zwischenbild, das Joachim Paech entwickelt: ders (Hg.): *Das Bild zwischen den Bildern*. in: *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart/Weimar 1994, S. 163-179: Paech weist darauf hin, daß der Film aus „den Zwischenräumen zwischen den Bildern fotografischer Momentaufnahmen“ besteht, „indem deren Distanz in der Wiederholung der Bilder die figurative Differenz produktiv macht, die aus der apparativen Bewegung in der Projektion eine dargestellte, figurative Bewegung werden läßt. (...) Das Bild des Films, wenn es projiziert wird, ist im Projektor momentan bewegungslos, die dargestellte Bewegung vollzieht sich unsichtbar zwischen den Bildern in ihrem Zwischenraum. Nur aus der figurativen Differenz zwischen den schnell aufeinander folgenden stehenden Bildern entsteht der Eindruck von Bewegung, die real im Projektor vorhanden ist, aber unsichtbar bleibt zwischen den Sichtbarkeiten der Bilder, in ihrem Zwischenraum. Die Bewegung im Film ist das virtuelle Zwischenbild von Bewegung als Differenz in der Wiederholung von bewegungslosen Phasenbildern. (...) Es ist das Vorrücken, die Passage zwischen zwei Bildern, die selbst unsichtbar, die gestaltlose Figuration von Bewegung (...) ist, die nicht in den einzelnen Bildern (oder nur als Differenz in ihrer Wiederholung) ist

diese Weise erwacht ein Begehren zwischen mir und dem Anderen, zwischen mir und den filmischen Bildern. Es vollzieht sich ein *Rendez-vous* zwischen mir und den Bildern, die der Begegnung der Tanzenden ähnelt. So wie sie durch das Spiel ihrer Blicke den Tanz erst vervollkommen, so evoziert der Film durch sein *vis-à-vis* zwischen mir und den Bildern das Verlangen, nach weiteren Bildern und Blicken zu suchen. Der Film betreibt Blickkontakte, Augenspielereien zwischen seinen Bildern und mir. Niemand - weder die Akteure noch die Betrachterin - weiß, wohin das führt. Ein gemeinsamer Augen-Blick allerdings hat ein *Verhältnis* zwischen mir und den Bildern eröffnet, wobei diese *Affaire* eben die Geschichte der Flüchtigkeit von Bewegungen und Blicken ist: innerhalb filmischer - meiner - Dauerhaftigkeit, Langsamkeit. Erst Akermans ruhige, geduldige, unaufdringliche Kameraperspektive macht die Flüchtigkeit der Bewegungen zu einem in der Dauer *Verbleibenden*.

Zwei Menschen, die einander vielleicht niemals zuvor begegneten, die in irgendeinem Café nebeneinandersitzen, fallen einander wortlos in die Arme. Sie stellen Nähe her ohne jeglichen Anspruch an oder Pfand auf die Zukunft: nur für diesen kurzlebigen Moment des Jetzt, also für genau diesen einen Augen-Blick ihres Lebens - im Nu. Sie offenbaren sich im Tanz und dessen Zirkeln in ihrem Begehren. Dadurch, daß diese Szene ein Fragment unter vielen anderen im Film bleibt und dadurch, daß sie eine wieder andere animiert, wird gerade das Ephemere, dem Nachwirkung leichtfertig abgesprochen wird, zu dem, was einzig in der Dauer bleibt. Ephemeres und Beständigkeit gehen eine vorübergehende *Liaison* ein.

Die Bilder in *Toute une nuit* stolpern übereinander wie die in dieser Nacht umherschweifenden und herumschlendernden Menschen. Die dargestellte Tanzepisode verschwindet ebenso beiläufig aus dem Film wie sie in ihn hineingekommen ist; sie wird zur Spur ihrer eigenen Dauer. Der Tanz als Bewegungsform eines Films hat eine Spur in seinen und meinen Bildern und Blicken hinterlassen. Diese Spur von Dauer eröffnet ein 'Zwischen' den Bildern und mir und wird vom Film einige Fragmente später wiederaufgenommen. Der Tanz erscheint hier als jene Bewegung, die ihre eigene qualitative Dauer im Zusammenhang mit der Aktualität des Films als Ganzem vorübergehend sichtbar macht: „Somit hat die Bewegung gewissermaßen zwei Gesichter. Zum einen ist sie das, was sich zwischen Objekten oder Teilen ereignet; zum anderen gibt sie die Dauer oder das Ganze wieder. Sie bewirkt, daß sich die Dauer in die Objekte teilt - wobei sie sich grundlegend verändert - und daß sich die Objekte in einer Vertiefung, im Verlust ihrer Konturen, in der Dauer vereinigen. (...) Die Bewegung bezieht die Objekte, zwischen denen sie sich herstellt, auf das sich wandelnde Ganze, das sie zum Ausdruck bringt,

und erst in der Projektion die Bewegung zu Bewegungsbildern verschmelzen läßt. (ebd. S. 168) Hier ist das unsichtbare zeitliche Intervall zwischen zwei Bildern das Zwischenbild: „Das operative Zwischenbild ist pure Bewegung ohne Bild, reine Differenz, die sich mit der figurativen Differenz der beiden angrenzenden Bilder anreichert. (...) Diese 'Figur ohne Grund' nimmt auf der Leinwand bewegte Gestalt an: Die Figuren des narrativen Kinos ordnen sich zu Tropen in diskursiven Formationen des Films, die innerhalb der drei raumzeitlichen Qualitäten von Bewegungsbildern, den Aktions-, Wahrnehmungs- oder Affektbildern (Deleuze: *L'image mouvement*) ihre kommunikativen (narrativen oder énonciativen) Strategien entwickeln.“ (Paech, 168) Dieser Vorgang konstituiert die *Illusion von Kontinuität*, wobei es Überblendungen innerhalb der Bilder selbst geben kann, die diese Kontinuität aufbrechen und zum Stillstand bringen können. Diese Zwischenbilder, die sich dem Zwischenstadium zwischen Hell und Dunkel verdanken, nennt Paech „topographische Zwischenbilder zwischen Innen und Außen“ (170). Paechs Beispiele: Ein Reisender, der im Auto oder Zug bei einbrechender Dunkelheit sein eigenes Spiegelbild in der Fensterscheibe sieht, „oder das eines anderen, wie es von der pfeilschnell vorbeirasenden Landschaft durchzogen wird.“ Diese Beispiele entnimmt Paech Paul Virilios *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986, S. 64-65

und umgekehrt. Durch die Bewegung teilt sich das Ganze in die Objekte, vereinigen sich die Objekte im Ganzen, und genau zwischen den beiden verändert sich „alles“, das heißt das Ganze.⁶⁵

Eine andere Szene, ein anderer Tanz in derselben *Nacht*; inzwischen verging meine Zeit. Auch wenn nun andere Menschen einen anderen Tanz vollführen: beider Bewegungen als vorübergehende Dauer bildet auch hier die erzählerische Struktur.

Die Tanzepisoden in *Toute une nuit* muten an wie ganz eigene Filme, die innerhalb des ganzen Films vorüberziehen - karnevalistische Bilderzüge durch die (hier urbane) Bilderlandschaft eines Films, der - tanzend - etwas vom Lieben erzählt und dem Film als 'Ganzem' gerade durch die Fragmentierung seiner selbst seine eigentliche Dauer verleiht:

Ein junges Mädchen, fast noch halbwüchsig, vielleicht sechzehn- oder siebzehnjährig, schlendert des nachts durch die Straßen von Bruxelles. Es tritt in ein Café. Die Kamera - und mit der Kamera auch ich - folgen ihm dorthinein. Im Café nimmt die Kamera eine feste Position ein, von der aus sie den so bestimmten Bildausschnitt einrahmt, um mir das Sichtbare zu präsentieren: frontal und unbewegt schaut die Kamera zu, so wie ich mich im Zuschauerraum in eine Beziehung zum beweglichen Bild setze. Das Bild sitzt mir gegenüber. Auf diese Weise bleibt es offen - kein Erzählmodus kleidet es aus, keine repräsentative Erzählperspektive verhüllt es oder lenkt von ihm ab. Die Bilder selbst gewinnen eine ihnen eigene Gesichtlichkeit, die ebenso nackt erscheint wie mein eigenes Gesicht, das vom Bild angestrahlt wird. Die Kamera gibt den Blick der Bilder aufeinander frei. Es gibt kein Bild als solches mehr, sondern stattdessen das Angesicht eines Bildes im doppelten Wortsinn. Dieses Phänomen multipliziert sich in der Tatsache, daß es ebensoviele Angesichter von Bildern im Kinosaal gibt wie Zuschauer. Und es gibt dadurch ebensoviele Eröffnungen von Zwischen-Bildern.

Damit zurück in die Szene: Das Mädchen nimmt auf einem Barhocker Platz. In spitzem Winkel ihr gegenüber steht ein jüngerer Mann. Er folgt der Musik⁶⁶, die den Binnenraum des Cafes füllt, dabei nippt er an seinem Getränk. Es scheint, als begegneten die beiden einander als Fremde und säßen einander erstmalig auf eben die gleiche Weise gegenüber, wie ich diesen Bildern begegne.

Eine Weile schaut das Mädchen den Mann an, ohne ihn anzusprechen oder etwas zu tun. Der Mann erwidert des Mädchens Blick. Dann fordert sie ihn auf und heraus: „*Ich will tanzen.*“ Er nimmt diese forsche und sicher unerwartete Aufforderung an, entfernt sich ein paar Schritte von der Bar weg und beginnt sich langsam zu bewegen, noch für sich allein mit der Musik. In einer *Canzone* verzeiht die Liebe alles⁶⁷. Der Mann kommt dem Wunsch des Mädchens entgegen und bietet - noch linkisch und ungelenkt - Bewegung zum Mitmachen an. Jetzt springt das Mädchen von ihrem Hocker und geht langsam auf den mit den Armen rudernden Tänzer zu. Seine Arme scheinen nach Berührung zu streben, wollen etwas greifen, etwas festhalten, allerdings kaum wissentlich. Sie wiederum deutet ihm nun an - und zwar allein durch ihre Körperhaltungen und Gesten -, daß sie sich die Begegnung anders vorstellt. Sie

⁶⁵ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 26. Das Ganze entzieht sich hier aber jeglicher Totalisierung. In seiner Bergson-Einführung weist Deleuze darauf hin, daß der Begriff des „Ganzen“ zwar ein „*sinnvoller Ausdruck*“ sei, „*aber nur unter der Voraussetzung, daß er nicht etwas Aktuelles bezeichnet.*“ Bergson weise immer wieder darauf hin, daß das Ganze nichts Gegebenes ist. „*Nicht die Idee des Ganzen ist sinnlos, aber sie zielt auf eine Virtualität; aktuelle Teile lassen sich nicht totalisieren.*“ Deleuze.: *Bergson zur Einführung*, herausgegeben und übersetzt von Martin Weinmann, Hamburg 1989, S. 156

⁶⁶ wir hören ausschließlich die Musik, die die Menschen innerhalb des Films selbst wahrnehmen können

⁶⁷ eine Liedpassage lautet: *L'amore perdonnera*

will nicht Distanz in diesem Moment, sondern sucht körperliche Nähe. So fordert sie ihn weiter heraus - unterdessen ist die Aufforderung zum Tanz selbst schon Bewegungsspiel der beiden geworden -, umschlungen mit ihr zu tanzen. Auch darauf geht der Mann ein, wenn auch zunächst etwas zögerlich. Nach einer Weile haben sich das Mädchen und der Mann mit dieser sichtlich verhaltenen Haltung arrangiert. Das Mädchen reicht dem Mann knapp bis zu dessen Brusthöhe, sie muß mit ihren Händen sehr weit hinauffangen, um sie - in beinahe anbetender Haltung - in seinem Nacken wieder zusammenführen zu können. So tanzen sie eine Weile miteinander. Dann aber befreit sich das Mädchen recht abrupt aus der von ihr selbst inszenierten Umarmung und verläßt wortlos das Café. Den Mann läßt sie verduzt und allein zurück.

Wieder einmal bin ich Zeugin eines Tanzes zweier zufälliger Partner geworden - scheinbar der einzigen Gäste, denn die Kamera gibt mir keine Auskunft über etwaig andere Anwesende im Café. Blitzartig schneidet Akerman in die nächste Sequenz, in der ein weiterer Mann vor einem (anderen) Café auf und ab geht. Der Film bietet hier keinen vermittelnden Übergang; es gibt keinen Schwenk, keine Kamerafahrt, keine Eingewöhnung in eine andere Schaubühne, sondern einen abrupten Ortswechsel - der nächtliche Raum bleibt *beliebig* - wie in allen Szenenwechseln. Während der Film mir viel Zeit gibt, die folgenden Bilder wahrzunehmen - die Kamera verweilt für einige Zeit auf der vor dem Café hin- und hergehenden Gestalt - wirken die bereits ins Gedächtnis eingepprägten vorausgegangenen Tanzbewegungen in mir weiter. Bilder gehen trotz abrupter Schnitttechnik fließend ineinander über. Sie werden übereinandergelagert und stellen eine Simultaneität von Zeit her, in der das ohnehin hauchdünne Gewebe zwischen Traum und Wirklichkeit noch fadenscheiniger wird. Man wird Teilhaber dieser Nacht. Man möchte in diesen Film hinein schlafwandeln, sich in Trance versetzen lassen.

Durch das Nebeneinander- bzw. Gegeneinanderstellen zweier verschiedener Bewegungsarten des zirkulierenden Tanzes und des linearen Gehens, kehrt Akerman die traditionelle 'Gesetz'-mäßigkeit der Zeit im Film um. Nicht mehr ein-Bild-folgt-unmittelbar-auf-das nächste-Bild-und-so-fort ist hier der erzielte Realitätseindruck⁶⁸, sondern: diese *eine Nacht* - als Zeitraum selbst ein Zwischenbild im Sinne Godards - zeigt die Gleichräumigkeit des Ungleichzeitigen verschiedenster Menschen und Räume, wobei es keine Priorität einer Zeit über eine andere Zeit und keine Vorrangigkeit eines Raumes über einen anderen gibt. Sämtliche Zeiten und Räume bleiben *beliebig* und ziellos nebeneinander bestehen: Ein Durcheinander. Es wird deutlich: In diesem Film werden Zeiten und Räume nicht ausgefüllt, mit Dramaturgie

⁶⁸ siehe Christian Metz, der den Realitätseindruck im Kino als ein lebendiges *Da-Sein* gegenüber einem *Da-gewesen-Sein* (Barthes) in der Photographie gegenüberstellt. Im Kino es die Bewegung, die den Realitätseindruck, das „Da-Sein“ bewirkt: „*Die Verbindung zwischen der Realität der Bewegung und der Erscheinung der Formen erzeugt das Gefühl konkreten Lebens und den Eindruck einer objektiven Realität. Die Formen geben der Bewegung das äußere Skelett, und die Bewegung verleiht ihnen Fleisch und Blut.*“ (Edgar Morin) Bewegung erzeugt Oberflächenstruktur, indem sie es den Objekten ermöglicht, sich vom Hintergrund zu lösen und abzuheben. Diese Oberflächenstruktur erzeugt Leben. Bewegung steht für zwei Dinge: zum einen ist sie ein Indiz für Realität, zum anderen für die Körperlichkeit der Objekte. Voraussetzung für all das ist, daß die Bewegung selbst von den Zuschauenden als etwas Reales angesehen wird. So wird im Kino die Bewegung - obwohl in der Vergangenheit produziert - als gegenwärtig wahrgenommen: „*Beim Kino ist der Eindruck der Realität auch die Realität des Eindrucks, die wirkliche Präsenz der Bewegung.*“ Dabei ist aber zu bedenken - so Metz - daß die schemenhaft sich bewegenden Figuren auf der Leinwand (die Schauspieler) erst durch uns, die Zuschauenden, ihre ganze Realität erhalten. Erst wir schaffen letztendlich die Realität dadurch, daß wir unsere Projektionen und Identifikationen unter unsere Perzeption des Films mischen. Christian Metz: *Semiologie des Films*. Übers. v. Renate Koch, München 1972, S. 25 und 28 ff

ausgepolstert, sondern sie dürfen bei Akerman mit den Menschen kommen und gehen. Völlig falsch wäre die Unterstellung, daß ein langsam sich vollziehender Film mir nur Zeit stehlen würde. Im Gegenteil: dadurch, daß der Film mir Zeit stiehlt, - alles geht sehr langsam vonstatten - gibt er mir (den) Raum, Zeit zu sehen: Zwischenzeit. Und indem der Film mir den Raum als homogenes Kontinuum (als Aufbewahrungsort, als bloßes Gefäß einer Geschichte) vorenthält, gibt er mir die Zeit, andere Räume zu sehen: Zwischenräume.

Akermans *Nacht* ist somit auch ein Beispiel für die „*Dekonstruktion der (filmischen) Bewegung*“⁶⁹. In ihrer Konzentration auf die Bewegung selbst - und diese kann deren Umkehrung, das heißt das Anhalten, der Stillstand des Bildes sein -, „*wird das Bewegungsbild aufgebrochen und sichtbar gemacht, was 'dazwischen' ist: Ein Bild, das das Bild dieser Bewegung ist. In Jean-Luc Godards Film 'SAUVE QUI PEUT (LA VIE)*“⁷⁰, führt das Verlangsamte und das 'Anhalten des Bildes' zur Analyse der Bewegung: 'Ich glaube, gerade dieses 'zwischen' ist das, was existiert. (...) Daraus habe ich gefolgert, daß es, wenn man z.B. die Bewegungen einer Frau analysiert, im Innern ihrer Bewegung eine Menge kleiner Welten zu entdecken gibt'⁷¹, die durch die (Zeit-)Lupe zwischen den Bildern in der angehaltenen Bewegung sichtbar werden.“⁷²

Die Dekonstruktion filmischer Bewegung in *Toute une nuit* vollzieht sich nun aber andersherum und ohne den apparativen Eingriff der Zeitlupe. Akermans Bilder kaprizieren sich auf die Langsamkeit, auf die Dauer innerer Bewegungen, die sich ihre Entsprechungen in Bewegungsabläufen erst suchen müssen und die sich veräußern, ohne sich aber in einem Bild selbst preis- oder aufzugeben:

Ein Mädchen zwischen Kind- und Erwachsensein begegnet auf seinem Weg einem Fremden. Sehr knapp und präzise offenbart es sich (ihm) in seiner Suche nach einer Begegnung, nach Nähe. Dieser einzige kurze Satz „*ich will tanzen*“, könnte ebensogut lauten „*ich will lieben*“. In diesem Moment nimmt ES sich - noch fast kindlich - (heraus), was es haben will - sofort -; und nachdem sie dies ausprobiert hat, geht sie fort wie eine Erwachsene. In *Toute une nuit* ist nicht der Tanz einer Frau, das heißt die Repräsentation von Weiblichkeit Initiation für eine Liebesgeschichte; vielmehr wird hier das tänzerische Erzählen selbst zur Initiation für andere, neue, sich ständig wandelnde und darum im Grunde unergründliche Geschichten vom Lieben. Hier geht es um die Geschichte der Dauer einer Lebenszwischenzeit, um die weibliche Adoleszenz als filmische Schreibweise von der Dauer eines Zwischen-Raums.

Vielleicht ist der Tanz des Mädchens mit dem Fremden auch als Bildnis eines anderen Begehrens zu lesen. Die heranreifende Frau in ihm führt ein Experiment durch; es öffnet sich dem Anderen in seinem Begehren zu tanzen oder auch zu lieben. Ganz offensichtlich ist in dieser Szene die aktive Person eine weibliche, die die männliche zu einer Handlung zu bewegen versteht. Sie ist diejenige, die über beider Begegnung bestimmt, über deren Beginn und Beendigung und darüber, was sich zwischen dem Kommen und Gehen abspielt. Das Mädchen führt Regie. Sie bestimmt das Spiel von Nähe und Distanz - und vor allem die Sprache, eine von Floskeln und Worthülsen befreite Sprache. „*Ich will tanzen*“ sagt: „ich will mich auf eine andere Art bewegen als nur aus dem mir vorgeschriebenen Weg auszubrechen; ich will mir eine andere Sprache suchen, die es mir erlaubt, von mir selbst zu erzählen, um nicht länger Abbild von Projektionen anderer zu sein“: eine körperliche Étude oder auch

⁶⁹ J. Paech, a.a.O., *Das Bild zwischen den Bildern*, S. 173

⁷⁰ dt. Verleihtitel: *Rette sich wer kann (Das Leben)*, F., 1980

⁷¹ Jean-Luc Godard: *Liebe Arbeit Kino*, Berlin 1981, S. 49

⁷² ebd.

eine Allure des Begehrens. Der Tanz des Mädchens ist nicht nur ein Bildnis für den Versuch, über das eigene Begehren zu sprechen, sondern auch ein Bildnis davon, was es heißt, dies zu sagen, es ihrer Welt zu verkünden. Gilles Deleuze schreibt: „Das Neue bei Chantal Akerman liegt darin, daß sie auf diese Weise Körperhaltungen als Zeichen von Körperzuständen ihrer weiblichen Figuren sichtbar macht, während die Männer Zeugnis ablegen von der Gesellschaft, der Umwelt, dem, was sie erreicht haben, und dem Stück Lebensgeschichte, das sie mit sich schleppen (...). Doch die Kette dieser weiblichen Körperzustände ist gerade nicht geschlossen: dieses Band, das von der Mutter stammt oder zu ihr zurückkehrt, dient dazu, den Männern, die immer nur von sich selbst erzählen, die Augen zu öffnen und darüber hinaus - tiefer noch - der Umwelt ihr Wesen zu offenbaren, die immer nur durch ein Zimmerfenster, ein Abteiffenster sich zeigt oder vernehmbar macht: alles ist eine Kunst des Lauts. Der Körper der Frau wird zu einem seltsamen Nomaden, der an Ort und Stelle oder im Raum die Epochen, Situationen und Orte durchläuft (...). Die Körperzustände sekretieren eine bedächtige Zeremonie, die die entsprechenden Verhaltensweisen verbindet, und entwickeln einen weiblichen Gestus, der die Geschichte der Männer und die Krise der Welt einfängt. Dieser Gestus wirkt auf den Körper ein, indem er ihm einen hieratischen Ausdruck verschafft, wie eine nüchterne Theatralisierung oder vielmehr eine ‚Stilisierung‘. Dabei stellt sich Chantal Akerman folgendes Problem: Ist es möglich, das Übermaß an Stilisierung zu vermeiden, welches dazu führt, Film und Figur in sich selbst einzuschließen? Ohne etwas aufzugeben, kann der Gestus Slapstick-Charakter annehmen und auf den Film eine Leichtigkeit und unwiderstehliche Heiterkeit ausstrahlen.“⁷³

Durch die konsequente Verweigerung und damit Überwindung einer möglicherweise wissenden, sich gar allwissend gebenden Erzählperspektive - die Kamera selbst scheint neugierig von einer Szenerie in die nächste zu wechseln, zu springen oder zu taumeln - übernimmt der Film jene slapstickhaften Alluren des Begehrens. Die Kamera selbst folgt auch einem Experiment, sie selbst begibt sich auf die Suche nach einer Begegnung mit dem unbekanntem Anderen. An anderer Stelle, allerdings in einem ähnlichen Zusammenhang, macht Deleuze eine Bemerkung zum Kino der Körper und deren Verhaltensweisen, eine Bemerkung, die die Beziehung zwischen Bildern und Publikum zu umkreisen versucht: „(...)gezeigt wurde nur, wie sich die Verhaltensweisen des Körpers während der Zeremonie aufeinander abstimmen, und zwar derart, daß sie das enthüllen, was sich nicht zeigen läßt. (...): insofern die Verhaltensweise des Körpers in gleichem Maße stimmlich und gestisch war, lag eines der wichtigsten Ziele, wie Philippon sagt, im Filmen der Rede (parole); die Verhaltensweisen und Stellungen brachten ihren Gestus durch eine Macht des Falschen hervor, der sich die Körper das eine Mal entzogen und das andere Mal vollends hingaben, wenngleich sie auf diese Weise ständig mit der reinen Handlung (acte pur) des Kinos in Berührung blieben; wenn das Verhalten sichtbar und hörbar sein sollte, müßte es sich auf einen Zuschauer (voyeur) und einen Zuhörer beziehen, die selbst nicht minder Stellungen und Verhaltensweisen waren, so daß sich der Gestus aus dem Verhalten und einem Zuschauer beziehungsweise aus einem Verhalten und einem Zuhörer zusammensetzte - und umgekehrt.“⁷⁴

In einer solchen Weise eröffnet *Toute une nuit* nicht nur einen Raum des Begehrens zwischen mir und seinen Bildern. Der Film sagt diesen Raum auch. So gerate ich als Betrachterin - ohne daß ich wirklich in die dargestellten Geschichten eingesponnen würde - zwischen die Zeiten, Räume, Stellungen, und Verhaltensweisen anderer

⁷³ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2.* übers. v. Klaus Englert, Frankfurt/Main 1991, S. 253

⁷⁴ ebd., S. 254

Körper in Bildern. Die Bilder heimsen mich nicht ein, konsumieren mich nicht. Sie bleiben mir - obwohl vertraut - fremd, lassen mich übrig. Ich gehe mir selbst in ihnen nicht verloren. Es gibt keine ausgeklügelte erzeugte Spannung, keinen *Suspense* im traditionellen Sinn. Stattdessen spannt das Zwischenbild unsichtbare Zeit-Räume von Konstellationen und Verhaltensweisen auf, die den Bildern und ihren Zuschauern zwar gemeinsam anhaften, die aber zugleich auf der *Existenz*, dem Ereignis des Anderen beharren - insbesondere auf dessen Unauffindbarkeit - *Exteriorität*⁷⁵. Dieses Ereignis des Unsichtbaren, des Anderen, *bleibt*. Es ruft ein Begehren zwischen den Bildern und mir wach: einerseits das Begehren der Bilder, mich in meinen eigenen Verborgenheiten, in der Absenz des Anderen sein zu lassen und andererseits wiederum mein Begehren, die Gesten und Ein-Stellungen der Bilder in Ruhe zu lassen, das heißt, sie mir nicht einzuverleiben. Die Bilder - und auch ich selbst - werden so ihres Warencharakters, ihrer Erfüllungshilfe als Medium zwecks Beseitigung von Mangel und Defiziten entkleidet. Stattdessen werde ich aufgefordert, die leeren Räume, ihre Unauffindbarkeiten zwischen mir und den Bildern auszuhalten. Das ist mitunter sehr anstrengend und widersetzt sich den gängigen Perzeptions- und Konsumtionsmustern von Filmen.

Die visuelle Andeutung und Umschreibung des Anderen in *Toute une nuit* ist eine unspektakuläre. Es werden Liebesgeschichten einer Nacht gezeigt und dabei ein passant Liebesgeschichten zwischen deren Bildern und den sie Betrachtenden; Liebesgeschichten aber, die selbst ihrerseits wiederum ihre Wägbarkeit, ihre Ponderabilität eingebüßt haben. Denn ich komme - so sehr ich mich auch verrenken mag - nie ganz an die Bilder heran - geschweige in sie hinein - und die Bilder nie ganz an mich. Bilder und Betrachterin bleiben einander in ihrer Nähe unerreichbar und in ihrer Distanz nah. So bleiben wir beide unantastbar, un(an)greifbar. Zwischen uns: ein Raum von Unanrührbarkeit.

Diese 'kurzen' Liebe(n)s geschichten zwischen den Bildern und mir eröffnen Räume des Unsagbaren, die es aus- und vor allem *aufzuhalten* gilt: Aufenthaltsräume des Anderen. Ein Raum des Unsagbaren ist der sprachliche Raum, in dem das Symbolische zusammenbricht und worin die symbolischen Ketten der Sprache zerreißen. Die Bildersprache in *Toute une nuit* transzendiert sich selbst - sie entkommt ihren eigenen Grenzen: Sie lacht.

Aus einer erzählenden Bildsprache wird eine Bilderschrift, die ins Leere geht. An die Stelle von Bilderketten treten Bedeutungslosigkeiten, die sich in die Zwischen-Bilder ausstreuen. Ein solches Zwischen-Bild ist immer auch ein Abgrund, eine Kluft zwischen Bild und Betrachterin. Die Eröffnung eines anderen Raumes durch den Zusammenbruch sprachlicher Koordinaten und Systeme - zum Beispiel durch die

⁷⁵ ein Begriff von Emmanuel Lévinas aus *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*. Übers. v. Wolfgang Nikolaus Krewani, München 1987. Lévinas zufolge ist das Andere *gegeben*, allerdings weder als temporäres Zuvor noch als territoriales Fernes, sondern als eine „absolute, nicht vorwegnehmbare Andersartigkeit, wie (der) Tod. ... Die Unsichtbarkeit (des Anderen) bezeichnet keine Abwesenheit der Beziehung; sie impliziert Beziehung zu dem, was nicht gegeben ist, zu dem, wovon es keine Idee gibt.“ Lévinas verweist jeden Versuch, die *Exteriorität* des Anderen apriori oder sinnlich zu vereinnahmen, ins Scheitern: „Das Sehen ist eine Angleichung zwischen der Idee und der Sache: Begreifen, das vereinnahmt. Die Inadäquatheit (des Anderen) bezeichnet nicht eine bloße Verneinung oder eine Verdunkelung der Idee, sondern unabhängig von Licht und Dunkel, unabhängig von der Erkenntnis, die den Seienden das Maß gibt, meint sie Maßlosigkeit des Begehrens. Das Begehren ist Begehren des absolut Anderen.“ Lévinas versteht die Exteriorität des Anderen jenseits aller Begierden und deren Erfüllung, wobei selbst das Leibliche über keinerlei Gesten für einen Zugang zum Anderen verfügt, nicht einmal „neue erfunden werden (können). Begehren ohne Befriedigung, das gerade darum das Wachsen der Ferne, die Andersheit und die Exteriorität des Anderen versteht.“ a.a.O., S. 37

Nicht-Vermittelbarkeit von Raum und durch die Unterbrechung der Zeit als reine Abfolge - evoziert einen freien, einen leeren, einen unausfüllbaren Raum, eine unerklärliche Leere in jedem einzelnen Bild. Diese Leere ist es, die das eigentliche Drama dieses Films ausmacht.

„das Aus-dem-Rahmen-
Herausfallende“

(Jacques Derrida)⁷⁶

Lächelnde Bilder: Blicken, Begegnung, Begehren und Berührung im Zwischen-Bild

In der Leere des Zwischen-Bildes erwacht ein Begehren nach dem Anderen, hier nach Bildern. Es entsteht ein unsichtbares Bezugsgewebe, eines aus Anziehung und Abstoßung während meiner Begegnung mit dem Film. Die Eröffnung eines Zwischen-Bildes im Kino wäre also eine Begegnung mit Bildern und eine Begegnung von Blicken. Die Bilder wären so nicht mehr nur Angeschautes, sondern könnten selbst sehen (blindes Sehen). Das Begehren zwischen den Bildern (als Ahnung vom Anderen) und mir entstünde genau in diesem Augen-Blick, in dem die Bilder selbst sehen würden. Das Blicken der Bilder ermöglichte so eine Beziehung zwischen Bildern und Betrachterin. Dies käme einer spontanen Zuneigung gleich, einem Ereignis des Zwischen in seiner Augen-Blicklichkeit und Plötzlichkeit⁷⁷. Eine solch spontane und plötzliche Zuneigung könnte weitere impulsive Aktionen und Reaktionen in mir auslösen. Das tut sie auch, denn ich breche meine Beziehung zu den Bildern

⁷⁶ J. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, hrsgg. v. Peter Engelmann, aus dem Französischen von Michael Wetzel, Wien 1992, S. 103

⁷⁷ einige Anregungen für ein Nachdenken über die Beziehung zwischen Bildern und Betrachterin übernehme ich von Arnim Walter, der sich mit dem *Anderen* Levinas' im Zusammenhang mit Dichtung auseinandersetzt. Arnim Walter: *Der Andere, das Begehren und die Zeit*. Cuxhaven 1996

nicht ab. Die erste Reaktion wäre so das Weitersehen. Das Blicken des Bildes hätte mich gestreift - dies wäre die größte Intensität des Begehrens des Bildes: meinen eigenen Blick flüchtig zu streifen. Mein Blicken könnte jederzeit erlöschen. Dies tut es nicht, wenn es sich in jedem Augenblick des Films stetig erneuern kann und dies wiederum kann es nur insofern, als der Film sich selbst als ein sich wandelndes Anderes zu erkennen gibt. Tut er dies nicht, wäre aus dem Begehren die Begierde geworden, mich als sein Anderes einzufangen und somit zu tilgen. Das Begehren der Bilder, mein Blicken zu streifen, setzt demgegenüber voraus, daß ich mich neben meiner Eigenschaft als Betrachterin auch selbst als Angeschauter begreifen kann. Die Betrachterin wäre dann nicht mehr nur Anblickende sondern auch selbst Angeblickte. Für einen Moment wird die Betrachterin zum Betrachtungsgegenstand, zum Film, und der Film selbst wiederum wird zum Betrachter eines Films. Eine Aktiv-Passiv-Konstruktion sowie eine Wunsch- und ZielKonstituierung des Kinos hoben sich so auf; und zwar dadurch, daß es das Blicken der Bilder selbst wäre, welches das Begehren zwischen mir und ihnen hervorbrächte. Die Bilder wären so ausgestattet mit dem „Vermögen (...), den Blick aufzuschlagen.“⁷⁸

In seiner Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* widmet sich Walter Benjamin der Frage nach dem drohenden Verlust der *Aura* des Kunstwerkes als schöpferischem Akt durch Vervielfältigungstechniken und Vermassungsstrategien. Benjamin eignet dem Kunstwerk bekanntermaßen „Einmaligkeit und Dauer“ zu. „Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen.“⁷⁹ Das Kunstwerk hat sich in seinem Original, seiner Einzigkeit, niemals von dieser „auratischen“ Präsenz gelöst: „Die Definition der *Aura* als ‘einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag’, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach ‘Ferne so nah es sein mag’. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.“⁸⁰ Ähnlich wie in Lévinas’ *Exteriorität* des Anderen bleibt bei Benjamin ein unüberbrückbarer Zwischenraum zwischen dem im Kunstwerk Dargestellten und der ihm innewohnenden Ahnung vom Anderen. Benjamin zufolge bleibt eben dasjenige im Gedächtnis haften, was das Kunstwerk nicht zeigt, das, was unsichtbar bleiben *muß*: Obwohl Benjamin dem Film in dessen Reproduzierbarkeit und ökonomischer Verwertbarkeit die *Aura* des Einzigartigen, das „*Hier und Jetzt des Kunstwerks - sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet*“⁸¹ abspricht, mißt er ihm doch die Weite „eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums“⁸² bei: „*Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. (...) Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen*

⁷⁸ Walter Benjamin: *Illuminationen*, Ausgewählte Schriften, Frankfurt/Main 1977, darin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, S. 223, hier zitiert bei: Armin Walter: *Der Andere, das Begehren und die Zeit. Ein Denken des Bezuges im Grenzgang zwischen Emmanuel Levinas und der Dichtung*, Cuxhaven; Dartford, 1996, S. 51

⁷⁹ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Illuminationen*, Frankfurt/Main 1977, S. 143.

⁸⁰ ebd.

⁸¹ ebd., S. 139

⁸² ebd., S. 161

*schwankt, in denen wir uns befinden.*⁸³ Vom „Optisch Unbewußten“ - so Benjamin - erzählt uns erst die Kamera mitsamt ihren Zeit und Raum zertrümmernden Möglichkeiten der „Zehntelsekunden“, mitsamt ihrer Kapazität der Inaugenscheinnahme des Unsichtbaren in unseren seelischen Befindlichkeitsräumen: *„Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt (...) gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.“*⁸⁴

Bilder, die dergestalt mit eigenem Blickvermögen ausgestattet wären, hätten selbst ein Antlitz. Bei Lévinas ist das Antlitz (das) der Andere, „der mich ansieht, der mir in der Unmittelbarkeit von Angesicht-zu-Angesicht (...) begegnet. Das Antlitz ist der eigentliche Ort des Anderen, an dem oder von dem her das Begehren erwacht.“⁸⁵ Walter weist darauf hin, „daß das Antlitz nicht auf das Gesicht des Menschen beschränkt ist, sondern daß der Andere (uns) als Ganzer antlitzhaft begegnet.“⁸⁶ Das Antlitz ist die Präsenz des Anderen in dessen Ferne und Unerreichbarkeit. So „beruht auch die Wirkung des Kunstwerks auf einer Spur des Antlitzhaften in ihm. Es hält den Augenblick gerade in seinem Hervorkommen fest und läßt ihn so in jeder Begegnung mit ihr immer neu hervorkommen. Es läßt ihn in diesem Erstarren aber auch nie vorübergehen und einen nächsten Augenblick kommen: das leise Lächeln der Mona Lisa wird sich weder je weiten über ihr ganzes Gesicht, noch wird es je abbrechen, es dauert ewig in diesem erstarrten Augen-Blick (...). Was als schön erfahren wird, wird in gewisser Weise als ein oder wie ein Antlitz erfahren, ohne daß dabei ein Antlitz dargestellt sein müßte. Diese Wahrnehmung läßt sich auch nicht auf rein visuell erfahrbare Schönheit festlegen. Es ist ein Staunen und Ergriffenwerden von antlitzhafter Lebendigkeit - wenn es auch in der Kunst ein hervorgebrachtes Antlitz ist (...).“⁸⁷

Das Antlitz des Kunstwerkes wie das jedes anderen Phänomens ist demnach *Ruf nach Beziehung*, eine an mich gerichtete Frage. Das Kunstwerk hätte ein Verlangen nach mir und nicht ausschließlich umgekehrt. Dieses Verlangen ist aber zu verstehen als ein „Wachrufen des Verlangens in mir“, es ist ein „Ruf, der mich verlangen heißt. (...) Ohne daß der Andere (hier: das Bild) diese (verführerische) Absicht haben müßte, kann er doch bei mir diese Wirkung haben. (...) Das Antlitz hält sich zwischen dem Sichtbaren seiner plastischen Form in den Gesichtszügen und einem Unsichtbaren. Es ist wie eine Gegenwart, die von etwas Abwesendem bewohnt wird, unsichtbar, aber erfahrbar wie schon im Blick. Gerade aus dieser Spannung des Sichtbaren zu etwas, das diesseits oder auch jenseits der Phänomenalität liegt, entsteht das Begehren. Im unverwandten Blick, in der Beweglichkeit des Sich-Ausdrückens eines Antlitzes mir gegenüber, kommt die Anderheit des Anderen zum Vorschein, gerade weil der Blick und der Ausdruck des Anderen seinem Sich-zu-Sehen-geben (seiner Gegenständlichkeit) vorausgehen und weil sich unter dem Sichtbaren immer etwas zu entziehen scheint. Der Andere kann mich von sich aus anblicken, bevor ich dessen gewahr werde. Im Maße, wie sich das Antlitzhafte meinem Griff entzieht, ergreift es mich als anderes. Ich werde davon in der Begegnung ohne Vermittlung getroffen. Ich begehre dieses Unsichtbare und in ihm die Anderheit des Anderen.“⁸⁸

⁸³ ebd., S. 162

⁸⁴ ebd., S. 161/162

⁸⁵ Walter, a.a.O., S.51

⁸⁶ ebd.

⁸⁷ ebd., S. 52

⁸⁸ ebd., S. 54

Die Nähe des Antlitzes bestünde demnach in dessen unnahbarer Ferne. Unter dem Sichtbaren des Antlitzes, unter dessen Nacktheit und Entblößung, bleibt das Andere aber verhüllt und unsichtbar. Das Andere wäre allenfalls zu erraten. Walter nennt dies in Anlehnung an ein Gedicht Rilkes „*unendliches Entgehen*“ des Anderen und der Andersheit, die sich im Visiblen zwar artikulieren kann, dabei aber alles Andere im Verborgenen zurückläßt - nur Spuren bleiben, von denen aus das Begehren geweckt werden kann: „*Einmal nahm ich zwischen meine Hände/dein Gesicht. Der Mond fiel darauf ein./Unbegreiflichster der Gegenstände/unter überfließendem Gewein./Wie ein williges, das still besteht,/beinah war es wie ein Ding zu halten./Und doch war kein Wesen in der kalten/Nacht, das mir unendlicher entgeht.*“⁸⁹

Von diesem *unendlichen Entgehen* lebt die Beziehung zwischen mir und den Bildern in *Toute une nuit*. Lieben in Akermans Film - das ist mit Godards Worten nicht „*ein bis zwei Riesenkaugummis, die sich auf einer Matratze herumwälzen. Totale Ohnmacht absolut.*“⁹⁰ Vielmehr legen Akermans Bilder davon Zeugnis ab, daß es sich weitaus komplexer verhält mit den Beziehungen zwischen Frauen und Männern und auch zwischen den Individuen innerhalb der Geschlechter, zwischen Erwachsenen und Kindern etc. Möglicherweise kommen ihre Bilder dem nahe, was Godard so beschreibt: „*Dabei hat der Film so etwas Interessantes an sich, was sich sonst nirgendwo wiederfinden läßt: er erlaubt einem nämlich, nicht zu wissen/savoir, aber zu sehen/voir, um dann im Nachhinein vielleicht zu wissen.*“⁹¹ In diesem *vielleicht zu wissen* liegt die Betonung auf dem *vielleicht* und genau das scheint es zu sein, was Akermans Film zu sehen gibt: eine Ahnung dessen, was hinter den Liebesgeschichten verborgen und damit anders *bleibt*, ohne daß es sich in dessen Tiefe je sagen ließe. So *ruft* dieser Film in seinem Antlitz-Sein ein Begehren und damit selbst wiederum eine Liebesgeschichte zwischen mir und den Bildern *wach*. In jener *Nacht* kommt das Begehren selbst nicht zur Ruhe. Es gibt in jedem Segment des Films immer noch ein 'Mehr' oder 'Weniger' an Bedeutung, ohne daß dies je von einem Zeichen erlöst würde. Im Gegenteil: das Begehren wird nicht befriedigt, sondern „*vertieft*“, wie Lévinas sagt⁹². Und umgekehrt heißt es an anderer Stelle: „*Das Begehrenswerte sättigt nicht das Begehren, sondern vertieft es, es nährt sich in gewisser Weise mit neuem Hunger.*“⁹³ Wenn das Begehren sich selbst vertiefen kann, wie Lévinas schreibt, dann kann *Toute une nuit* genau dieses Theorem abbilden. *Nacht* ist überall - ringsum: im Film selbst und in dessen Aufnahmen, *in* der Betrachterin, im Kinosaal, in den Geschichten und den darin auftretenden Menschen. Der Film aber trotz dieser ganzen Nacht ein *Wachrufen* endlos sich fortschreibender Ahnungen vom Anderen ab. In diesem Film kommt nichts und niemand zur Ruhe. Die Bilder nicht, die Menschen nicht, und schon gar nicht das Begehren selbst: Wie in der Liebe, so werden auch beim Betrachten dieses Films unentwegt und unaufhörlich andere - auf der Leinwand unsichtbare - Bilder hervorgerufen. Ebenso wie in der Liebe findet auch in *Toute une nuit* alles Begehren paradoxerweise in der Imagination des Nicht-Imaginierbaren statt, wodurch der Film selbst zu eben diesem Begehren wird. Sein Begehren kann deshalb nicht zur Ruhe kommen, weil der Wunsch, immer wieder neue Bilder bzw. Präsentierungen des Anderen zu produzieren, nicht zuende kommen kann. So gewinnt diese Präsentation ihre Eigendynamik, in der die Produktion von

⁸⁹ Rilke: *Die Gedichte*. Frankfurt/Main 1986, S. 858, zitiert von A. Walter, *Der Andere...*, S. 55

⁹⁰ Jean-Luc Godard: *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben)*. Aus dem Französischen von Lothar Kurzawa u. Volker Schäfer, Berlin 1981, S. 79

⁹¹ ebd.

⁹² E. Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit*, München 1987, S. 36

⁹³ ders.: *Die Spur des Anderen*. Übers., hrsgg. u. eingeleitet v. Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg/München 1987, S. 220

Bildern des Anderen oder anderen Bildern in der Imagination immer selbst *der Wunsch bleibt*. Das Begehren, wie es dieser Film verströmt und vielleicht das Kino selbst könnte - wie seinerzeit die Felsritzungen und Höhlenmalereien - dieser immerwährende, mächtige Wunsch nach Bildern sein.

Nachdem es zunächst Straßen und Plätze sowie Cafés, also öffentliche Räume waren, im weiteren Verlauf dann Treppenhäuser, Flure, Wohnungstüren und als halböffentliche Räumlichkeiten von Menschen, wagt sich die Kamera zusehends - dabei sehr diskret, tastend - weiter in die privaten Sphären vor, um der Rätselhaftigkeit des Liebens auf der Spur zu bleiben. Nun werden Zimmer, Küchen, Betten, Laken und Kissen der Hintergrund, vor dem sich die Menschen in ihren Gesten und Bewegungen artikulieren. Währenddessen nähert sich die Nacht langsam ihrem Ende: es beginnt zu tagen. Trotz der eigentlichen Langsamkeit jener Zwischenzeit der Dämmerung mit ihrem momentanen Äquinocium gibt es plötzlich mehr Lichteinfall, mehr Stimmen und Geräusche von außerhalb. So überlagert der unaufhaltsam anschwellende frühmorgendliche Straßenlärm die Musik, der ein Mann während der Dämmerungsphase in seiner Wohnung lauscht: Gustav Mahlers *Kindertotenlieder*.

Zudem nähert sich grummelnd, dräuend das Gewitter, in dieser *Nacht* sicher von vielen Schlaflosen herbeigesehnt. Bald wird diese Nacht unwiederbringlich zuende sein. Die Kühle des Gewitterwindes scheint die Gluthitze und Schwüle der Nacht hinwegfegen zu wollen, hinwegzukehren. Kehraus einer Nacht: tatsächlich bleibt alles wie es (nicht) ist: hochtemperiert. Nur der Tag legt mit seinem greller werdenden Licht, mit seinen Oberflächlichkeiten und seinen erwachenden Geräuschen einen Film von Äußerlichkeiten über all das, was sich in den Verborgenen der Nacht und ihres Filmes abspielte. So locken und ziehen uns Akermans Bilder zwar in irgendeine beliebige Nacht hinein, aber nur, um uns schließlich mitsamt all unseren Bedeutungsversuchungen ins Zwielficht (des Wissens) zu entlassen: „*Tout ceci se passe par une nuit torride. L'impression de chaleur est essentiellement donnée par la bande sonore qui organise magnifiquement un riche tissu de timbres et de couleurs (les voix, les pas, le vent, la chanson qui passe et repasse, mais aussi la rumeur de la ville, qu'on a rarement entendue aussi belle). Le film n'a pas été tourné l'été: c'est cela aussi, la magie du cinéma.*“⁹⁴ Die Bilder einer hitzigen Sommernacht - in kühler Jahreszeit aufgenommen - sind das, was sie nicht sind.

So bildet *Tout une nuit* zwar 'Nachtleben' ab, das Wesentliche (das Andere) aber, die unergründlichen Innenwelten der Menschen, bleiben unsichtbar - mit zunehmender Tageshelle mehr denn je. Die alles überstrahlende und vermeintlich alles ans Licht bringende Helligkeit des Tages verdunkelt mithin die Licht gewordenen Nuancen einer Nacht. Verhüllt gebliebene innere Regungen sind auslösendes Moment für die Entstehung nicht etwa einer Liebesgeschichte, sondern vielmehr für das verhaltene Herumstreuen der Geschichten des Liebens durch das Andere hindurch, das ich nicht kennen kann. Darin liegt die gestische Besonderheit dieses Films: seine unzähligen Geschichten, die nicht geschehen *müssen*, um dem Film seine dramaturgische Legitimation zu verleihen; Geschichten, die nicht geschrieben und nicht gezeigt werden; Geschichten, die sich stattdessen im Belichten irgendeiner Nacht, von den Beteiligten weitgehend unbemerkt vollziehen mögen - oder auch nicht.

⁹⁴ Alain Philippon: *Nuit Torride*, in: *Cahiers du cinéma*, Nr. 341, Nov. 1982, S. 19-26

Eine dieser im Verborgenen gehaltenen Geschichten ist die oben erwähnte *unwiderstehliche Heiterkeit* (Deleuze) in *Toute une nuit*. Die Körperzustände, die Verrenkungen, die Haltungen, Verhaltensweisen und Gesten der Akteure können - wie gesehen - Slapstick-Charakter annehmen. Diese körperlichen Ausdruckssprachen menschlichen Verhaltens übernimmt der Film, indem er die üblichen Erzählperspektiven aufgibt und die Gesten an die Zuschauenden weiterreicht. Gebärden und Körperzustände, die im traditionell erzählten Film nur Beigabe, Dekor zum Narrativen bleiben, steigen hier auf in den Rang einer eigenständigen Sprech- und auch Denkfigur. Gesten, Gebärden und Körperhaltungen nehmen ihre eigene Gestalt an: Sie werden selbst zu einer antinomischen Gestalt innerhalb des filmischen Erzählens. Neben den verschiedenen Akteuren, die den Film beleben, gibt es eine andere, unsichtbare Mitwirkende, gar Hauptdarstellerin: die Geste.

Wenn man diesen Sachverhalt nun zusammendenkt mit dem Antlitz-Charakter des Kunstwerks (*das seinen Blick nach mir aufschlagen kann*), kann man zu der Behauptung gelangen: das Antlitz des Films läßt sich selbst wiederum zuweilen hinreißen zu einer Geste kaum wahrnehmbaren Lächelns; eines Lächelns jedoch, in dem stets ein Schmerz mitschwingt; ein Schmerz, hervorgerufen durch die Einsicht in die Tatsache des Verfehlens einer jeden Begegnung. Jede Begegnung in *Toute une nuit* ist zugleich ein Dokument auch hierüber: zwar wissen wir nicht, was wir uns hinter allen Unerklärlichkeiten von einer Annäherung, einer Nähe erhofft und *versprochen* haben mögen, wir haben jedoch im Nachhinein zu erahnen, daß wir es in der wirren, verstörenden und auseinanderfallenden Nähe der Begegnungen letztendlich jedesmal verfehlt haben. Kein Vorhaben, kein Programm, keine Strategie werden unsere Wünsche, unser Sehnen jemals ganz zum (Trieb-)ziel bringen. Schließlich ist dies auch ein Schmerz, der sich im Wissen um das Verfehlen eines jeden Bildes einstellt.

Chantal Akerman scheint in ihrem Film selbst zu Bedenken zu geben, daß es kein endgültiges Bild gibt; zugleich begibt sich ihre Regie ständig auf die Suche nach Bildern zwischen den filmischen Abbildungen sowie nach Bildern zwischen dem Film und seinem Publikum. Ebenso wie die im Film auftretenden Darsteller zuweilen lächeln angesichts des Versuches und der Versuchungen einer Begegnung und ihres zwangsläufigen Scheiterns, so lächelt dieser Film in sich. Hierin mag die *unwiderstehliche Heiterkeit* begründet liegen, von der Deleuze spricht: das Eingeständnis in das fortwährende Verfehlen und Scheitern einer jeden Geste, eines jeden Blickes, eines jeden Bildes und ebenso die Einsicht in das Scheitern von Begegnungen und Blicken zwischen Film und Publikum; in *Tout une nuit* entfalten sich gleichfalls eine traurige Heiterkeit wie heitere Traurigkeit. Ganz zueinander finden beide nie. Erst in Betracht der melancholischen Leere, die in jedem Zwischen aufklafft und angesichts des in jedem Bild selbst abwesend anwesenden Abgrundes zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem, der angst macht, ist Heiterkeit möglich, die unwiderstehlich ist. Diese Heiterkeit wäre eine Gelöstheit, ein Loslassen-Können, das durch das Wissen um das *unendliche Entgehen* des Anderen hervorgerufen wird. Alles andere - ein krampfhaftes Festhalten am Gelingen der *Love-story* - wäre bestenfalls ulkig, spaßig, witzig und würde das Publikum zum Subjekt, das Bild zum Objekt eines eine Bedrohung (Verfehlung, Verlust) abwehrenden und somit angstabführenden Lachens stempeln. Es ist beim Betrachten der *ganzen Nacht* spürbar, daß kein auf Effekte versessener Drehbuchautor von jenseits der Leinwand gediegene Witzeleien, Gags und Pointen in Hülle und Fülle ausstreut. Akerman verzichtet auf anspielungsreiche Wortgefechte ebenso wie auf kalkulierte Verblüffungen und Verwechslungscomedy. Sie hechelt nicht durch die Arsenale und Register unerwarteter, peinlicher Situationskomik. Ihr Film verströmt ruhige Heiterkeit außerhalb jedes witzigen Momentes, von denen etwa die *Screwball-comedy* der 30er

und 40er Jahre strotzt. Hierdurch gibt sie einem Lachen jenseits der gängigen Subjekt-Objekt-Ökonomie im Bereich filmischer Bilder erst Raum⁹⁵ - ganz im Gegensatz auch zu späteren Komödien wie etwa Billy Wilders höchst erfolgreichem Werk *Some like it hot* (USA 1959), das uns durch bizarre Verkleidungsspiele, Selbstpersiflagen und lachreizende Entlarvungen am Rande persönlicher Katastrophen - wir müssen bei deren Abwendung unweigerlich die momentane Bedrohung hinter uns lachen - durch schier unzählbare Gags in Gelächter und damit Atem hält.

Die Traurigkeit der lächelnden Bilder in *Toute in nuit* liegt darin begründet, daß das Lächeln eine Art Wirken des Antlitzes und des Blicks ist. Das Lächeln ist Arnim Walter zufolge die Öffnung des Antlitzes von sich aus während einer Begegnung. In ihm deutet sich das Unsichtbare des Antlitzes an. Ein Lächeln ist immer ein Wagnis und immer nur „Vorschuß auf das, was kommen könnte.“⁹⁶ Es ist eine Verheißung, eine Gunst des Anderen. Es kann diese Gunst schenken, sie aber auch jederzeit vorenthalten oder sogar zurücknehmen. Diese Grenze im Lächeln ist äußerst fragil und pergamenten: „*Amalia lächelte, und dieses Lächeln ... erhellte das düster zusammengezogene Gesicht, machte die Stummheit sprechend, machte die Fremdheit vertraut, war die Preisgabe eines Geheimnisses, die Preisgabe eines bisher gehüteten Besitzes, der zwar wieder zurückgenommen werden konnte, aber niemals mehr ganz.*“⁹⁷ Die Gunst des Lächelns bestünde - so Walter - in einem augenblickhaften Zwischen, in dem sich die ganze menschliche Tragödie ausbreiten kann: „*Die Gunst ist aber gerade etwas, das sich nicht nur einfach 'am Schopfe' packen läßt, (...): ein Augenblick der Entscheidung, der einfach zu nutzen, nicht vorüberziehen zu lassen wäre. Die Gunst gleicht einer für mich zu hoch hängenden Frucht, die ich im Vorübergehen gerade nur streifen, aber eben nicht pflücken kann. Die Gunst ist dem Besitz der Reichtümer und der Herrschaft über Länder entgegengesetzt. Die Gunst des Anderen kann von mir nicht genommen und ergriffen werden wie der günstige Augenblick selbst. Sie ist das, was der Andere nur von sich her gewähren und schenken kann und was er im Lächeln vielleicht ahnen läßt - was er aber auch vorenthalten kann.*“⁹⁸

Chantal Akerman gewährt uns ihre ganz individuelle Gunst: ihr Film weiß um dieses Gewähren und Vorenthalten. Der Film blinzelt mich für die Dauer seiner tatsächlichen Bewegung und Lauf-Zeit bloß an; immerhin: *Eine ganze Nacht*. Indem er mich einlädt, weist er mich auch schon zurück, *aber niemals mehr ganz*. Einmal abgesehen von der Tatsache, daß das Lächeln einer Frau in der Gesellschaft immer auch domestiziert sein dürfte, zeigt Akerman in ihrem Film darüberhinaus die menschliche Komödie des unaufhörlichen Begehrens des Begehrens selbst. Philippon schreibt: „*Toute une nuit, c'est une comédie sentimentale traitée comme une choréographie. Plus encore: c'est un film sur l'urgence du désir amoureux (je ne peux attendre un instant de plus sans te voir, sans te toucher): entendons aussi: un film sur l'urgence du désir de filmer. Les couples tournent, Akerman filme. (...) Akerman aborde pour la première fois, dans quelques séquences, le registre de la comédie (la femme qui fait sa valise sur le lit pendant que son mari dort). Le reste du temps, elle teinte fréquemment l'émotion d'une discrète touche de sourire, jamais dirigée contre les personnages, qu'il n'est*

⁹⁵ Der Frage nach einem Lachen außerhalb der Subjekt-Objekt-Ökonomie werde ich an späterer Stelle nachgehen.

⁹⁶ Arnim Walter: *Der Andere, das Begehren...*, S. 56

⁹⁷ Franz Kafka: *Das Schloß*, Frankfurt/Main 1974, S 630.

⁹⁸ ebd., S. 56

*manifestement pas question de jouer les uns contre les autres.*⁹⁹ Die Komödie selbst wird allenfalls in sparsamen Ausdrucksformen inszeniert.

Toute une nuit zeigt, um es mit Lévinas zu sagen, daß die vermeintliche Nähe zum Anderen im Wissen um seine unendliche Ferne besteht. Lieben und Lächeln in *Toute une nuit* verheißt nichts anderes als das Aus- und vor allem das Aufhalten (im doppelten Wortsinn) des Raumes von Fremdheit und Distanz zum Anderen und damit zu sich selbst. Hierdurch werden Akteuren wie Betrachtern ihre jeweils eigene Dignität belassen. Dieser aus- und aufzuhaltende Raum des Liebens wäre der nachträgliche und - dauerhaft - nachzutragende Text eines Films, der nur in der Dimension seiner eigentlichen Unsagbarkeit, Nachträglichkeit und Nachbetrachtung selbst verstanden werden kann: „ (...) *cette vieille histoire d'amour - en s'offrant quelques zigzags.*“¹⁰⁰ In eben jenen Zickzacks besteht für die Betrachterin das Genießen des Films.

⁹⁹ Philippon, a.a.O., S. 24 : *Nuit Torride*

¹⁰⁰ ebd.

Die Leinwand - ein Ort der Supplemente

„So erzählt man sich von Thales, er sei, während er sich mit dem Himmelsgewölbe beschäftigte und nach oben blickte, in einen Brunnen gefallen. Darüber habe ihn eine witzige und hübsche thrakische Dienstmagd ausgelacht und gesagt, er wolle da mit aller Leidenschaft die Dinge am Himmel zu wissen bekommen, während ihm doch schon das, was ihm vor der Nase und den Füßen läge, verborgen bleibe.“¹⁰¹

In *Toute une nuit* - so konnte umschrieben werden - existieren Liebesverhältnisse zwischen den Bildern eines Films und den sie Betrachtenden. Dies sind Geschichten des Unsagbaren und des Nachträglichen: die Eröffnung eines Raumes zwischen Bildern und Zuschauenden, der unausfüllbar und anders *bleibt*. Akermans Bilder fordern dazu heraus, diesen Raum der Unsagbarkeit der Leere zwischen Bildern und Betrachtern offenzuhalten. Um es zu repetieren: ein Raum der Unsagbarkeit ist ein Raum innerhalb der Sprache, in dem ihre symbolischen und referentiellen Systeme auseinandertreiben. Was hier geöffnet bleibt, ist die 'Nachtseite', das Andere eines jeden Bildes, das Andere einer jeden Figur im Bild und das Andere in jedem Betrachter, wodurch *das* Bild sich verzieht und schließlich verschwindet.

Christian Metz spricht von der Aufdringlichkeit des filmischen Bildes: „*Im Film ist alles präsent: die Evidenz des Films, daher auch seine Undurchsichtigkeit. Die Erklärung präsenter Einheiten durch absente spielt hier eine viel kleinere Rolle als in der verbalen Sprache. Die Beziehungen in praesentia sind von einem Reichtum, der die strenge Organisation der Beziehungen in absentia gleichzeitig überflüssig und schwierig macht. Gerade weil der Film leicht zu verstehen ist, ist er so schwer zu erklären. Das Bild drängt sich auf, es 'erstickt' alles, was nicht es selbst ist.*“¹⁰²

Dasjenige hingegen, was in Akermans Film geöffnet bleibt, ist die erweiternde Öffnung des Bildes selbst - und zwar hin zu seinem eigenen Anderen; die Öffnung hin zu all dem, *was nicht es selbst ist*: eine andere filmische Bewegung, die keiner Figur noch einem einzigen Objekt eine konstante Bedeutung zumißt. Alle und Alles behalten Durchgangscharakter, Porositäten, Perforationen: Cafés, eine Hotelhalle, Tore, auch Frauen, Männer, Kinder - und ebenso das Lieben selbst bleibt Zwischen-Phänomen; Jeder und Jedes bewahren sich einen unsagbaren Überhang, Auswüchse ihrer Konturen, die von keinem Zeichen jemals aufgefangen werden. Dieser sprachlose Überhang ist andererseits der erzählerische Duktus und zugleich Rhythmus des Films. Alain Philippon weist sogar auf eine dem Film eigene Musikalität hin: „*La petite musique de Chantal Akerman, ce sont les battements du coeur, le martèlement des talons sur le sol, et les coups frappés aux portes. Pas étonnant, dès lors qu'on parle*

¹⁰¹ Hans Blumenberg zitiert Platon aus *Theaetetus* 174 AB in der Übers. v. Martin Heidegger (Die Frage nach dem Ding, Tübingen 1962), in: *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt/Main 1987, S. 13/14

¹⁰² Christian Metz, *Semiologie des Films*, S. 100. In diesem Sinn auch handelt es sich bei den von mir ausgewählten Filmsequenzen um diejenigen, die sich mir am stärksten aufgedrängt haben.

*si peu dans Toute une nuit: les moments choisis sont nécessairement hors langage - parce que le coeur bat trop fort, parce que la voix s'est cassée.*¹⁰³

So gibt es in Akermans Bildern auch kaum geschlechtsspezifisch definierte Verhaltensweisen zu sehen. Vielmehr können Alle Alles transsexuell auf alle nur erdenklichen Arten und Weisen. Zur Frage des Geschlechterverhältnisses in ihren Filmen und danach, ob sie Partei für die Eine oder gegen den Anderen ergreife, gibt Akerman im Interview mit Philippon Auskunft: „*Ça ne m'intéresse pas. Ça ne m'a jamais intéressé. On a pris mes travaux pour étayer des théories, mais mes travaux n'étaient pas là pour ça. Même Les Rendez-vous d'Anna n'est pas un film des hommes contre les femmes. Je n'ai jamais voulu faire un film par esprit militant. (...) Je ne me suis jamais dit que j'allais faire un film que allait servir de porte drapeau au féminisme. Mais aux USA, il a été très fort vécu comme ça. (hier: Jeanne Dielman) Pour moi c'est restrictif: le film implique plus de choses que ça. Dans Toute une nuit, les chats n'y retrouveront pas leurs petits: ça échappe de tous les côtés. C'est ce qui me plaît aussi dans le film.*“¹⁰⁴ Akerman möchte ihre Filme nicht als Beitrag zur Ausgestaltung feministisch begründeter Filmtheorien verstanden wissen. Relevant für sie ist die poetologische Sicht- und Darstellungsweise eines geschlechterübergreifenden Phänomens: das Entweichende, das Entwischende, das Fliehende.

Auch die Blickverhältnisse im Film weisen keine hierarchisierten Geschlechterpositionen auf, was durch die Diskretion der Kamera bewirkt und unterstrichen wird. Sie hält - wie gesehen - Bilder und Blicke offen. Kein Blick übt hier Macht über einen anderen aus. Das Blicken als Handlung, als menschliche Form der Wahrnehmung und des Ausdrucks bleibt selbst ein anderes, ein nicht-besetzbares Territorium; ein weißer Fleck auf den Landkarten der Leinwand. Als bloße Abbildnerin von Blicken bliebe die Leinwand folglich weiß - allen Bildern zum Trotz. Akermans Bilder beseitigen beispielsweise *das* gängige Bild von der und *den* Blick auf die Frau. Indem sie ihre Bilder *durchgängig* mit Bedeutungslosigkeiten anfüllt und diese in die Zwischen-Bilder, in das Zwischen von Bild und Betrachterin ausstreut, leert sie die Projektionsfläche der Leinwand als Spediteurin von Bedeutungen. Die Leinwand verwandelt sich von der reinen Projektionsfläche in einen Topos der sich selbst supplementierenden Supplemente. Sie wandelt sich von der reinen Abbildnerin zur Stütze, zur Prothese, zur Sänfte der Bilder: was auf ihr sichtbar bleibt, sind Ergänzungen und Nachträge zu Frauen, Männern, Kindern und anderen Kreaturen: Geräuschkulissen, Färbungen, Gerüche, Licht- und Schattenspiele; ersehnte und erzwungene Umarmungen, vermißte Berührungen. Jeweils dort, wo innerhalb eines Fragments eine Geschichte beginnen könnte, folgt nicht etwa eine Erzählung, Anekdote oder eine Pointe, sondern ein Schnitt. Kaum glaubt man sich zurechtzufinden in einem dieser scheinbar so leicht hingeworfenen Bilderbrocken (Philippon nennt die Fragmente *les bribes de fiction*), da wird man auch schon wieder mit ihnen hinausgeworfen. So wird die Betrachterin zwar auf sich selbst zurückverwiesen, jedoch zugleich in die Lage versetzt, Ausschau zu halten nach Ergänzungen und Nachträgen zu sich selbst: als Aufforderung zum Supplement der *Schauerin*.

Ich schlage hinsichtlich einer solchen Weise des filmischen Erzählens und des darin anders zu denkenden Phänomens der Leinwand folgendes vor: aus der zweidimensionalen Projektionsfläche (die Welt als Scheibe) wird ein Raum der

¹⁰³ Alain Philippon: *Nuit Torride*, in: *Cahiers du cinéma*, Nr. 341, Nov. 1982, S. 19-26

¹⁰⁴ Alain Philippon: Entretien avec Chantal Akerman: *FRAGMENTS BRUXELLOIS*, in: *Cahiers du cinéma*, Nr. 341, Nov. 1982, S. 19-26

Repudiation und Repulsion von Bedeutungstheorien und damit von signifikanten Kausalitäts-Ketten, die einengen und zwangsläufig folgern. Aus der Projektionsfläche wird ein visueller Resonanzkörper des Anderen, seines Widerhalls, seines Mitschwingens, ein Raum von Anklängen des Anderen und seines Nachhallens: ein Echoraum des Anderen, das man aber nicht hört, sondern sieht: ein Echoraum der Augen. So echot das Andere unablässig zwischen Leinwand und Betrachterin hin und her. Die Leinwand wird auch zum Abwehrschirm von Projektionen und Repräsentationen, mit denen sie so gern attackiert wird. Aus einer Projektionsfläche wird ein Rejektionsraum. Als Raum des widerhallenden Anderen verwirft die Leinwand Repräsentationen, die in eine Oberfläche ohne weiteres eingeritzt werden könnten. Die Leinwand bleibt zwar 'Haut' (*peau*) des Bildes, aber in ihrer Supplementhaftigkeit bleibt diese Haut bodenlos tief. Indem die Bilder sich eine ständig verdickende Haut zulegen, wird die Leinwand zum Ort des Schmerzes. Sie bleibt zwar Vermittlerin zwischen Bildern und Publikum, zieht sich aber in ihre eigene unergründliche Tiefe zurück. Als bloße Lastenträgerin narrativer Bürden meutert die Leinwand. Hierdurch sondert sie nicht mehr nur - zuvor ihr aufgesattelte - Bedeutungen ab, sie verweigert sich den Bedeutungszuweisungen. Sie stößt sie ab, sie erbricht sie. Oder, wie in Agnès Vardas *La Pointe courte*: dort werden Bedeutungen regelrecht abgerissen. Auch *La Pointe courte* (F., 1954) ist ein Film, der sich Bilder von der Liebe herausnimmt, die in Bezug auf das Phänomen der Leinwand bemerkenswert erscheinen. In einem gleichnamigen südfranzösischen Küstendorf der 50er Jahre haben Frauen Laken zum Trocknen auf die Leine, und - mehr oder weniger unwissentlich - ins Licht gehängt. Schon in der Eingangssequenz des Films werden die Zuschauenden von der Kamera unter der überall in den Straßen herumflatternden Wäsche der Dorfbewohner hindurchgeführt. Wer mit den Akteuren Bekanntschaft schließen will, wer den Film sehen will, muß also erst unter deren Laken und Wäsche durch. Die Kamera zwingt die Zuschauenden regelrecht dazu, sich zu bücken, um dann unter den wehenden Küchentüchern - wie unter einer sichtblendenden Barriere hindurch - in das Privatime des Films hineinzugelangen. Die auf der Leine wehenden Wäschestücke - sie sind eine der alltäglichen Arbeiten der Frauen von *La Pointe courte* - werden hier buchstäblich zum Ort der Subversion. Die Introdution des Films ist selbst schon eine Passage durch eine innerhalb der sozialen Ordnung feminisierte Welt. Dieser 'weiblichen' Arbeitswelt aus zuvor gereinigten Tüchern und Laken, die ständig zwischen den Protagonisten hin- und herflattern, und um die herum wir uns mit den Einwohnern unsere Wege durch das Dorf erst bahnen müssen, steht die männliche Arbeitswelt der Fischer gegenüber. Einmal sehen wir den männlichen Helden - verkörpert durch den jungen und damals noch weithin unbekanntem Philippe Noiret - während seines Ganges durch die Straße regelrecht verloren in einem Labyrinth aus sich im Windstoß blähenden weißen Laken: verloren in einem Irrgarten aus 'Leinwänden'. Weibliche und männliche Arbeitswelten werden hier insofern ineinander verwoben, als eine stillschweigende Solidarität zwischen Frauen, Kindern und Männern gegenüber der Administration besteht, dergestalt, daß ein entgegen des in der Bucht verhängten Fangverbotes illegal gefischt werden muß - geheim- und verborgengehalten vor den Kontrolleuren der Gesundheitsbehörde: eine zur Existenzsicherung aller Dorfbewohner unerlässliche Komplizität zwischen den Geschlechtern und Generationen. Fischer, Mütter, Kinder und Großeltern - allesamt entwickeln sie eine aus der Not geborene Gewitztheit, Schlitzohrigkeit und Frechheit im Umgang mit (der Unterwanderung) der Autorität. So entspinnt sich zwischen den ansässigen Dorfbewohnern ein engmaschiges, ja undurchdringliches Informationsnetz zur Abwehr der Amtspersonen: ironischerweise scheint dies ähnlich dicht geflochten zu sein wie das Gewebe der im Sonnenlicht flatternden Laken. Die sich windende

wringende Wäsche der Frauen betreibt so auch ihr subversives Spiel mit der Macht. Die feminisierte Welt der Wäsche, die nicht nur getragen wird, sondern selbst Trägerin unzähliger Lebens-, Liebes- und Leidensgeschichten zwischen den Menschen von *La Pointe Courte* ist, versperrt der kontrollierenden Instanz immer wieder flatternderweise den Einblick in die Interna des Dorflebens und verhüllt so den investigativen Blick der Macht auf die Illegalität des Handelns sämtlicher Bewohner. Nachdem einmal durch das forsche Auftreten eines Fischers und seiner betagten Mutter ein Eindringling erfolgreich abgewimmelt werden konnte, zeigt der Film die Frauen bei ihrer alltäglichen Verrichtung: wie sie die großen weißen Laken - Geheimnisträgerinnen wie sie selbst - von der Leine nehmen. Zuvor zeigt der Film das Gelächter der Frauen über die hinter Licht geführten Vertreter der Macht, die unverrichteter Dinge das Dorf wieder verlassen müssen. „*Der Mistral trocknet alles schnell*“, sagt eine ältere Frau zu einer jüngeren, während sie darum bemüht ist, das sich ihr durch den Wind immer wieder entziehende Laken zu fassen. Die ältere Frau übergibt der jüngeren das Stück *Textilie* und damit ein Stück Lebens- und Leidensgeschichte. Was dort von einer Hand in die andere weitergereicht wird, ist mehr als ein Laken; es sind auch alle dorthinein geweinten Tränen, es sind die Flecken der Blutungen von Wunden und Geburten. Der Wind ist Tränentrost der Frauen von *La Pointe Courte*, der Ort - dem unaufhörlichen Wind ausgesetzt - ist ein Dorf der Ein- und Ausgänge. Der Fluß, die anbrandende See, die Tränen, das Blut - alle Fluide strömen in einer Emulsion aus Süßem und Salzigem und in fortlaufend widerstreitenden Richtungen ineinander.

Während der Film nun die Alltags- und Lebensarbeit der Frauen erzählt, rückt die Kamera den *Handlungen* der Frauen und den sich deren Händen immer wieder entziehenden und ausweichenden Weißtöchern immer näher, bis schließlich in einer Naheinstellung nur noch die ausgestreckte Hand einer Frau, ein Stück Leine und eine Wäscheklammer zu sehen ist. Das Linnen und die Kinoleinwand gehen zusehends ineinander über. Der Film vermittelt so den Eindruck, als wolle die Frauenhand die Kinoleinwand selbst erreichen. Je höher die Hand hinaufreichen muß, um das Laken endlich packen zu können - währenddessen treibt der Mistral wie in hunderten von Sommern zuvor sein Spiel mit den Frauen, dem Schatten ihrer Hände und den Wäschestücken - umso heftiger flattert das weiße Gewebe in die Kinoleinwand hinein. Einen Moment lang ist alles weiß.

Das Zwischen-Bild, das sich in diesem Weiß offenbart, ist das „*verfolgende Greifen*“ einer Hand, die schreiben will und ins Leere faßt: „*Es kann geschehen, daß die Hand eines Menschen, der einen Bleistift hält und festen Willens ist, ihn loszulassen, daß diese Hand ihn dennoch nicht losläßt, sondern sich im Gegenteil zusammenkrampft, weit davon entfernt, sich zu öffnen. Die andere Hand greift mit mehr Erfolg ein, aber nun sieht man die Hand, die man krank nennen kann, eine langsame Bewegung beschreiben, um den sich entfernenden Gegenstand wiederzuerlangen. Was an diesem Vorgang merkwürdig ist, ist die Langsamkeit der Bewegung. Die Hand bewegt sich in einer wenig menschlichen Zeit, welche nicht diejenige der lebensfähigen Handlung ist, noch die der Hoffnung, sondern vielmehr der Schatten der Zeit, und sie selbst Schatten einer Hand, die unwirklich auf einen Gegenstand zugeht, der sein Schatten geworden ist. Diese Hand empfindet in gewissen Augenblicken ein großes Bedürfnis zu greifen: sie muß den Bleistift fassen, es ist ein Befehl, eine gebieterische Forderung. Dieses Phänomen kann mit dem Ausdruck 'verfolgendes Greifen' bezeichnet werden.*“¹⁰⁵ Die nach der windspielerischen Leinwand und damit ins Leere greifende Hand der Frau ist auch eine Hand, die danach trachtet, ihre eigenen

¹⁰⁵ Maurice Blanchot: *Die wesentliche Einsamkeit*, über. v. Gerd Henniger, Berlin 1984, S. 12/13

Geschichten in diese Leinwand hineinzuschreiben und währenddessen auf der Suche nach Bildern ebenso ins Leere faßt wie die Hand des Schreibenden bei Blanchot. Diese Hand ist unterwegs, um *verfolgenderweise* ein Bild zu *greifen*, was ihr aber nur in der Demontage aller vorgängigen stereotypen Bilder, die nicht aus ihrem Bleistift stammen, gelingen kann. Die Bilder der weißen Laken in *La Pointe Courte*, die leeren, flatternden Leinwände und die darin verschwindenden Schatten - das sind die Bilder, die am beredtesten von den Frauen dieses Dorfes erzählen.

Währenddessen klingt das Lachen der Frauen noch nach und es scheint, als lachten hier nicht nur die Frauen über die vorübergehende Impotenz der Mächtigen, sondern als lachten diese Bilder für Momente auch über die phallischen Machtspiele auf der Kinoleinwand und damit über sich selbst. Schließlich gelingt es der Frau, das Tuch zu ergreifen. Sie reißt es herunter. Die Leinwand ist demontiert und der Film geht weiter. Von nun an trägt er die 'Handschrift' einer Frau, die die Leinwand selbst als Abbildnerin von Macht abgerissen und damit entlarvt hat. In diese Szenerie hinein wird nun im folgenden eine Liebesgeschichte zwischen einem jungen Dorfbewohner und seiner Geliebten aus der Metropole eingebettet, die sich vornehmlich in Spaziergängen der beiden durch das Dorf und dessen Umgebung, vor allem aber in ihren von Zweifeln geprägten Liebesdiskursen während des Herumflanierens entfaltet. Ganz nebenbei entspinnt sich auch eine Liebesgeschichte zwischen der Frau aus Paris und dem dörflichen Leben. Das hochsommerliche *Pointe courte* ist auch eine kinematographische Reminiszenz an das Licht eines Dorfes und der darin aufgehobenen Seelenlandschaften seiner Einwohner. Das Kino wird zum Dorf und das Dorf wird zum Kino.

Diese Licht- und Schattenszenerie - es handelt sich um einen Schwarz-Weißfilm¹⁰⁶ - ist aber vor allem eine Huldigung der Liebe zum Ent- und zugleich Verwerfen von Bildern. Auch hier wird deutlich, daß kein Bild letztgültigen Bestand hat, daß es kein bleibendes Bild gibt, sondern nur vorübergehende Bilder zwischen Bildern. Alle Abbildungen gilben, verblassen, Farbasträge platzen ab, Sichtweisen verändern Bilder, hinterlassen Spuren in ihnen - es ist alles eine Frage der Zeiten. Die leere weiße Leinwand und die danach greifende Hand in Vardas Film ist ein *Zwischenzeitbild* (Momentaufnahme einer alltäglichen *Hand-lung*), das den Verlauf und die Dauer der filmischen Bilder selbst anzuhalten weiß, indem sie auf die in der Kargheit selbst liegende erzählerische Fülle einer arbeitenden Frauenhand hinweist: „*Gegenstandsarme Bilder entstehen (...) dann, wenn entweder ein einzelnes Objekt hervorgehoben wird (bei Hitchcock das von innen leuchtende Glas Milch in Suspicion, die glimmende Zigarre im Dunkel des Fensterrechtecks in Rear Window), oder wenn bestimmte Sub-Ensembles aus dem Ensemble entfernt sind (die verlassenen Landschaften Antonionis, die ausgeräumten Interieurs von Ozu). Das Höchstmaß an Kargheit scheint mit dem leeren Ensemble erreicht zu sein, wenn die Leinwand ganz schwarz oder ganz weiß wird. Hitchcock gibt dafür in Spellbound ein Beispiel, wenn*

¹⁰⁶ Es sei darauf verwiesen, daß Agnès Varda, *1928, durchaus als Wegbereiterin der französischen *Nouvelle Vague* gilt, wenn sie auch in der Filmgeschichtsschreibung zumeist in zweiter Reihe nach Truffaut, Chabrol, Godard, Rivette oder Rohmer genannt wird. Wenn Truffauts *Les quatre cents coups* (dt. Verleihtitel *Sie küsstest und sie schlügen ihn*, F. 1959) und Godards *A bout de souffle* (F., 1960, dt. V.-Titel: *Außer Atem*) als Glanzlichter und Urheber der dokumentaristisch-improvisatorischen Note der *Nouvelle Vague* gelten, so weist allein das Entstehungsdatum von Vardas Film darauf hin, daß sie, „*often forgotten ... in the words of Ginette Vincendeau 'the mother of the New Wave'*“ war. Gwendolyn Audrey Foster spricht von der „*creation of her landmark 1954 film La Pointe courte. The film was rapidly and inexpensively made and its production values and artistic concerns were quickly adopted by Truffaut, Godard, and other New Wave filmmakers.*“ Gwendolyn Audrey Foster: *Women Film Directors. An International Bio-Critical Dictionary*. Westport, Connecticut. London, 1995, S. 360

wieder ein Glas Milch die Leinwand überschwemmt und nur ein leeres weißes Bild übrig läßt. So lehrt uns das Bildfeld - ob nun über Verknappung oder Sättigung -, daß das Bild sich nicht nur zum Sehen anbietet: es ist ebenso lesbar wie sichtbar. Das Bildfeld hat implizit die Funktion, nicht nur visuelle, sondern auch akustische Informationen aufzuzeichnen. Wenn wir nur sehr wenig in einem Bild sehen, dann deswegen, weil wir es nicht richtig lesen, seine Sättigung oder Verknappung schlecht einzuschätzen wissen. Eine Pädagogik des Bildes setzt dann ein - vor allem mit Godard -, wenn diese Funktion explizit gemacht wird und das Bildfeld den Wert einer opaken Informationsfläche gewinnt, die bald im Übermaß gesättigt, bald auf die Leere, auf die schwarze oder weiße Projektionsfläche reduziert ist.¹⁰⁷

In Agnès Vardas *La Pointe Courte* erfolgt nun jene Reduktion der Projektionsfläche ausgerechnet in ihrer Verfielfältigung: durch das Einschachteln oder Einweben von Leinwänden in die filmische Leinwand hinein. Je tiefer man in die Projektionsfläche eindringen will, umso mehr Laken verwinden sich, desto mehr Leinwände verschachteln sich ineinander - bis schließlich in der Demontage der Leinwand durch eine Frauenhand das Erzählen erst ermöglicht wird.

Ein anderes Beispiel für einen solcherart selbstreflexiven Umgang mit der Leinwand ist Olga Preobraschenskajas *Frauen von Rjasan*¹⁰⁸, den die Regisseurin im Jahr 1928 in der damaligen Sowjetunion realisierte. Innerhalb des Schicksales einer verheirateten Frau, die während der kriegsbedingten Abwesenheit ihres Ehemannes

¹⁰⁷ Deleuze, *Das Bewegungsbild*, S. 27/28

¹⁰⁸ deutscher Verleihtitel in den 20er Jahren: *Das Dorf der Sünde*. Der Film wurde im Jahr 1929 teilweise unter der Leitung des Erfinders des sowjetischen Tonfilm-Systems Aleksander Schorin vertont. Zur Handlung des Films hier ein Auszug aus: Sowjetskije chudoshestwennyje filmy, Band 1, Moskau 1961, abgedruckt in: 7. internationales forum des jungen films, Berlin 1977: „Die Handlung des Films spielt in den Jahren 1916-1918. Anna, ein hübsches Bauernmädchen, heiratet aus Liebe den Sohn des wohlhabenden Herren, Iwan. Unfreundlich nimmt die Familie des Gatten das junge Mädchen aus einer armen Familie auf. Wassilij, Iwans Vater, nutzt die Abwesenheit des Sohnes aus, der zum Kriegsdienst gerufen wird, und vergewaltigt Anna. Ihr Leben im Haus des Schwiegervaters wird für das Mädchen unerträglich. Anna bringt ein Kind zur Welt. Ein neues Unglück erfährt das Mädchen, als der verschollene Gatte, den sie immer noch liebt, von der Front zurückkehrt. Iwan verstößt seine Frau, weil seine Familie ihn glauben läßt, daß Anna ihr Kind durch liederlichen Lebenswandel empfangen habe. Verzweifelt durch die Schande und die Ungerechtigkeit nimmt Anna sich das Leben. Der durch das Leben zerstörten Anna wird die Gestalt von Iwans Schwester gegenübergestellt, die lebendige und energische Wassilissa, die offen gegen die alte Lebensweise kämpft.“ In Kürze eine jeweils zeitgenössische sowjetische und deutsche Pressestimme zum Film: „Die Werke der Preobraschenskaja erschienen zu einer Zeit, da man politisch-soziale Filme machte, die aus Prinzip Fragen der Liebe, der Familie, der Sitten übergangen, und das erklärt den langen Erfolg eines Filmes wie Die Frauen von Rjasan.“ I.A. Lebedew, Otscherk istorii kino SSSR. I. Nemoje kino (1918-1934), Moskau 1965. Zitiert nach: Le film muet soviétique, Bruxelles 1965, S. 37.

„Es ist unfasslich, wie diese Russen das machen. Diese überrumpelnde Milieuschilderung, diese umfassend- knappe Typenzeichnung, diese hauchdünn getuschten Charaktere. Auf Anhieb sind wir überzeugt. Der alte geile Bauer schleicht sich in die Kammer der Schwiegertochter. Seine Augen werden glasig, die der Schwiegertochter füllen sich mit Tränen, eine vorgestreckte Hand. Aus. Man weiß Bescheid. Im Heimkehr-Film muß man erst 500 Meter Klein- und Großaufnahmen über sich ergehen lassen, um zu erfahren, daß nichts geschehen sei. Das ist schon keine petite difference mehr. Die Regisseuse dieses atmenden Films ist eine Frau. (...) Es soll ihr erster Film sein. Er ist ein Wurf. Schlicht gesagt: Filmkunst. H.P. (d.i. Heinz Pol) in: Vossische Zeitung, Berlin Nr. 415 vom 2. September 1928. 1) Dort wurde zur gleichen Zeit der Ufa-Film „Heimkehr“ von Joe May (Produktion: Erich Pommer) gezeigt. Eine Anmerkung des forums: „Im September 1931 wurde der Filmkritiker der Vossischen Zeitung Heinz Pol wegen Pressionen der Ufa auf die Zeitung (sie drohte mit Annocen-Entzug) entlassen. beide Pressestimmen sind ebenfalls abgedruckt in internationales forum des jungen Films.“

von ihrem Schwiegervater vergewaltigt wird, werden wiederholt endlose Felder und vor allem eine für die damaligen Bäuerinnen alltägliche Arbeit in die Bilder des Schreckens verwoben: das Spinnen und in einem weiteren Arbeitsschritt das Bleichen des Leinens in den unermeßlichen Weiten und Lichten der Wiesen. Immer wieder füllt sich die Kinoleinwand ihrerseits mit Leinwänden, die zum Bleichen ins Licht ausgelegt werden. Der Film führt ein handwerkliches Verfahren bäuerlicher Frauen vor, das seinem eigenen Verfahren zunächst vollkommen gegenläufig erscheint. Während sich die Kinoleinwand durch Licht fortlaufend mit Bildern anfüllt, hängen die Frauenfiguren im Film ihre Leinen ins Licht, um sie zu bleichen; beinahe so, als müßten sie all die Bilder und Geschichten, die sie während der Zeit des Spinnens und Webens begleiteten, aus ihnen entfärben und entfernen. Während sich im Lichte der abgebildeten Landschaften die zahllosen inwendigen Bilder- und Lebensgeschichten der Frauenfiguren aus ihren Leinwänden, aus ihrer eigenen Tätigkeit verflüchtigen, nähern sich in der Dunkelheit des Kinosaales die übriggebliebenen Film-Bilder von der Leinwand aus den Zuschauenden. Die Leinwand in der Leinwand vervielfacht sich auch hier zum selbstreflexiven und subversiven Ort ihrer eigenen Bilderproduktion: Bilder kommen, indem sie gehen. Diejenigen Bilder, die aus den Leinwänden der Frauen und damit aus dem Film verschwinden, erzählen und nehmen ihre Erzählungen mit sich fort. Währenddessen zeigt auch Preobrashenskajas Film immer wieder Gesichter lachender Frauen. Was es im Lichte dieses Lachens nicht geben kann, ist auch hier wieder *das* Bild.

Ist die Leinwand abertausendfach Areal und Format von Repräsentationen, so wird sie in den hier betrachteten Fragmenten immer wieder auch zum Raum ihrer eigenen Verwerfungen und dadurch wiederum zum Raum von Erahnungen des Anderen. So verdichtet sich die Leinwand zum Raum von Er-Innerungen des Anderen, das nicht erblickt werden kann. Sie wird jeweils zum Bild-Raum eines kulturellen Gedächtnisses, in dem Vergangenes wie auch Vergehendes in die Gegenwart der Bilder gerettet wird. Der so erweiterte Raum der Leinwand gewinnt dergestalt die Dimension der Vergänglichkeit, wird zu einem Raum, von dem ausgehend das Ding, das Zeichen, sich aus seiner eigenen Perspektive erzählt. Durch das Supplementieren der Leinwand reflektiert sie sich quasi sogar selbst.

So berichtet die Leinwand beispielsweise in *Toute une nuit* immer auch von dem Schmerz, den es bereitet, von keinem Zeichen erlöst zu werden, erst recht dann nicht, wenn sie von der Liebe aus deren eigener Perspektive berichtet, aus der Perspektive von Nachträglichkeiten und Ergänzungen. Die Leinwand wird zum Raum des Schmerzes über das *unendliche Entgehen* des Anderen, was sie niemals einfach nur *wird abbilden können*. Deshalb gibt sie auch kein Bild *her*, sondern sie gibt sich dem Verfehlen des Bildes *hin*.

Das Lachen der Bilder ist montiertes Licht in der Nacht der Zeichen.

„Ich kann mich nicht sachlich über Bücher äußern, die von der Frau als Frau handeln (...). Ich bin der Meinung, daß wir alle, Männer sowohl wie Frauen, als Menschen betrachtet werden müssen.“

(Dorothy Parker)

„Wenn die Funktion der Frau als 'Weibchen' nicht genügt, um die Frau zu definieren, und wenn wir es gleichfalls ablehnen, sie durch das 'Ewigweibliche' zu erklären, aber doch andererseits zugestehen, daß es vorläufig wenigstens Frauen auf Erden gibt, so müssen wir uns doch wohl einmal die Frage stellen: was ist eine Frau? ... Bezeichnend ist schon, daß ich sie stelle.“

(Simone de Beauvoir)¹⁰⁹

Die andere *jouissance*

Und was es schon gar nicht gibt in einer solchen Leinwand, ist ein Abbild von Weiblichkeit. Stattdessen gibt es in ihr ein Genießen der Unmöglichkeit von Weiblichkeit, ein mit der Betrachterin gemeinsames Genießen ihrer Unsagbarkeit, nämlich „daß man nicht einmal wisse, was das Weibliche je sein könnte.“¹¹⁰ 'Frau', das bleibt für Kristeva das Nicht-Ausgesprochene, das aus jedweder Ideologie und Bedeutung ausgeschlossen Bleibende. So bleibt auch in *Toute une nuit* das 'Weibliche' in der sich supplementierenden Leinwand selbst ein ständig

¹⁰⁹ Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek 1968, S. 9. Beauvoir zitiert Dorothy Parker aus: *Modern Woman: A lost Sex*.

¹¹⁰ Julia Kristeva, hier zitiert von Ann Kaplan: *Ist der Blick männlich?* in: *Frauen und Film* Nr. 36/Februar 1984, S. 45. Kaplan führt aus, daß sich die feministische Filmanalyse mit der These Lacans auseinandersetzt, derzufolge die Konstruktion der Geschlechterdifferenz während der ödipalen Phase stattfindet. Ziel der Auseinandersetzung mit Lacan sei das Aufdecken und Entlarven der Funktionsmechanismen des Kinos. Während der ödipalen Phase ist dem Mädchen der Zugang zur symbolischen Ordnung verwehrt, „weil der Augenblick des Spracherwerbs notwendigerweise mit der Erkenntnis über die Absenz des Phallus zusammenfällt, jenes Symbols, das, als Differenz erkannt, für die Sprache konstitutiv wird. Ihr Verhältnis zur Sprache ist negativ, über einen Mangel definiert. In patriarchalen Strukturen ist die Frau das Andere (Enigma) und ihr Platz ist deswegen außerhalb der (männlichen) Sprache.“

Demzufolge, so Kaplan, ist das Kino nichts anderes als ein Produkt des patriarchalen Unbewußten. Der narrative Film basiere auf einer phallozentristischen Sprache und einem ebensolchen Diskurs. Frauen seien im Film nicht Signifikanten für ein Signifikat (eine lebendige Frau z.B.), sondern Signifikant und Signifikat seien zu einem Zeichen verschwommen, zu einer Repräsentanz im männlichen Unbewußten. Somit beinhalte der männliche Blick die Macht von Handeln und Besitzen, die dem weiblichen Blick völlig fehle. Frauen seien als Frauen überhaupt nicht existent, die Vorstellung von Frauen als geschlechtlichen Wesen vollends unterdrückt. Das Unterschiedene von männlich und weiblich werde ersetzt durch männlich und nicht männlich.

undefinierbares, ein sich selbst supplementierendes Ungeföhres. Für die Lektüre literarischer wie für die Rezeption filmischer Texte gilt gleichermaßen: „*Weiblichkeit ist keine 'natürliche' Kategorie, sondern eine rhetorische. (...) 'Die Frau' gibt es nur innerhalb und für diese Opposition Männlich/Weiblich als deren (rhetorische) Figur und eben diese Opposition ist als Opposition asymmetrisch, nämlich im Blick des Mannes konstituiert. Im Blick des Mannes ist die Frau (...) Metapher für die Männlichkeit des Mannes (...).*“¹¹¹ Bettine Menke setzt sich in ihren Betrachtungen über den *dekonstruktiven* Feminismus mit der Opposition der männlichen und weiblichen Lektüre auseinander. Sie erkennt in literarischen Texten weniger einen naturgegebenen Unterschied als vielmehr „*Effekte kultureller Anordnungen, (...) die sprachliche Ordnung erkennbar, das heißt aber genauer: lesbar*“ machen. Literatur produziert ihrerseits „*fixierte Signifikanten*“ des 'Weiblichen', die aber weniger substantiell Weiblichkeit fassen, sondern Modelle sind, Ideologien. Wir lesen männlich. „*Im Blick auf die Frau sucht der männliche Betrachter (Leser, Anm. S.F.) eine narzißtische Befriedigung: Seine Lektüre des Weiblichen konstituiert die Frau als Metapher für männliche Macht, für Männlichkeit; sie wird in der narzißtischen spekulären Konstruktion ihrer männlichen metaphorischen Lektüre zu deren Maß und Vergewisserung.*“¹¹²

Doch das weibliche Ungeföhre läßt sich via männlicher Spekulation nicht vollständig aufrichten resp. *niederschreiben*; es bleibt ein Residuum: es hallt nach, klingt an in jenem visuellen Resonanzkörper. Und bezüglich der Liebesthematik innerhalb einer heterogenen Paarbeziehung, die ja stets - wie Hélène Cixous bemerkt - Garantie für das Funktionieren von Gesellschaft und Kultur ist, eröffnen sich dementsprechend andere Fragestellungen wie etwa: „*was wäre eine völlig andersartige Paarbeziehung, was wäre eine Liebe, die nicht einfach eine Hülle wäre, nicht einfach eine Verschleierung des Kriegs?*“¹¹³

Anders gefragt: liegt möglicherweise die wirkliche Bewegung und damit das Lebendige, das 'Reale' im Film (im Gegensatz zum Realitätseindruck) in der Suche nach frei und selbsterfundenen Phantasien von und über sich selbst - und zwar außerhalb der vorgegebenen Grenzen und Systeme des Symbolischen? Cixous formuliert dies so: „*Es gilt zu arbeiten, am weiblichen Genuß und an der Produktion eines Unbewußten, das nicht mehr das klassische Unbewußte wäre. Das Unbewußte ist immer kulturell, und wenn es spricht, erzählt es euch eure alten Geschichten, es erzählt euch die alten Geschichten, die ihr immer gehört habt, da es aus dem von der Kultur Verdrängten besteht. Aber es wird immer wieder umgeändert durch die Rückkehr in die Macht einer Libido, die sich das allein nicht so einfach gefallen läßt, und durch das Seltsame, durch das Nicht-Kulturelle, durch eine Sprache, die eine wilde Sprache ist und die sich sehr wohl Gehör verschaffen kann. Deswegen denke ich, daß es eine politische Arbeit ist, und nicht nur eine literarische, die entsteht, sobald es gelingt, Bewegungen der Schrift von Frauen herzustellen, weit entfernt von Zensur, Lesung, Blick, männlicher Forderung, in der Kühnheit des Umherschweifens, des Risikos, das die Frau ertragen kann, wenn sie sich im Unbekannten suchen geht.*“¹¹⁴

Ein solches Spüren im Unbekannten, eine Suche in denjenigen Bereichen, die sich außerhalb der von Gesellschaft und Kultur aufgepfropften Wirklichkeiten befinden,

¹¹¹ Bettine Menke: *Verstellt - der Ort der 'Frau'*, in: Barbara Vinken (Hrsg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/Main 1992, S. 441.

¹¹² a.a.O., S. 442

¹¹³ Hélène Cixous: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Berlin 1977, S. 22

¹¹⁴ ebd., S. 40

finde ich in Chantal Akermans Bildern wieder: eine Suche nach dem Anderen in ihnen selbst. *Toute une nuit* sucht nach Gefühlen und Empfindungen, der Film sucht nach dem Wiederentdecken dessen, was Rationalität und Ontologie abgeht, er sucht nach dem, was sich der Erklärung und damit der Erzählung entzieht: er sucht fortwährend nach dem, was anders bleibt und findet in der Suche selbst, *in der Kühnheit des Umherschweifens*, zu seiner eigenen Bewegung. Einen kurzen Weg, mindestens den für die Dauer der Filmzeit, gingen die Arbeit an einem möglicherweise 'weiblichen' Genießen einerseits und die Arbeit des Films an einem anderen Liebesdiskurs andererseits gemeinsam voran.

Somit bleiben die rhythmisierten Fragmente und *Brocken* in sich selbst wiederum fragmentarisch, sie bleiben selbst innerhalb des Fragmentarischen noch Fraktur. In den Brüchen des Auseinandergebröckelten tut sich ein anderer poetologischer Raum auf, von dem aus die eigentliche Suche erst ihren Ausgang nimmt. Was in diesen Frakturen zur Disposition steht, ist schließlich das Genießen eines poetischen Raumes des jeweils fortwährend entkommenden und zugleich (ver)bleibenden Anderen: das Genießen selbst, das *Reale*¹¹⁵ ?

Der Frage danach, ob es bei Lacan tatsächlich, wie er im *Seminar XX* ausführt, ausschließlich „*phallisches Genießen*“ gibt, geht Juliet Flower MacCannell nach¹¹⁶. Sie wirft die Frage nach Möglichkeiten eines erzählerischen Raumes auf, in dem 'Weiblichkeit' sich aus der Perspektive des Weiblichen selbst heraus artikulieren kann, das heißt aus einer Perspektive heraus, in der sie, eine Frau, die Perspektive des Dinges selbst repräsentiert und nicht die des Zeichens. Die Frau muß es sein, die das Zeichen selbst sieht. Ein derartiger poetischer Raum deutet sich MacCannell zufolge in der Rede von der Liebe an. Über sie zu sprechen, heißt, von etwas Unaussprechlichem zu reden. Die Liebe und ihr Diskurs bilden ein Phänomen der Öffnung: „*Love opens where the Symbolic chain is broken down, revealing something unsayable, even transcendent that escapes its range. Or something poetic. Words diverted from their purely symbolic - which is to say, militantly meaningless*

¹¹⁵ bei Lacan ist das Reale das, was in der Realität nicht vorkommt. Es ist etwas, was nur in seiner Nachträglichkeit konstruiert werden kann. Es ist etwas, was Effekte (Wiederholungen, Verschiebungen) im Subjekt produziert. Slavoj Žižek erklärt uns das Reale Lacans: Der Begriff des Realen ist bei Lacan das Unmögliche selbst. Das Reale existiert nicht außer in der Tatsache, daß es nicht existiert, selbst. Es existiert nicht, bewirkt aber eine Reihe von Veränderungen: „*Schließlich sei noch ein letztes Beispiel genannt: MacGuffin, das Hitchcocksche Objekt, der reine Vorwand, dessen einzige Funktion darin besteht, die Handlung in Gang zu bringen, ein Objekt, das aber an sich überhaupt nichts ist - die einzige Bedeutung des MacGuffin liegt darin, daß er für die Figuren eine gewisse Bedeutung hat, d.h. daß er ihnen als ein Objekt vitalen Interesses erscheint. Die ursprüngliche Anekdote ist bekannt: Zwei Männer sitzen in einem Zugabteil; einer von ihnen fragt: 'Was haben Sie da für ein Packet im Gepäcknetz?' - 'Das ist ein MacGuffin.' - 'Was ist ein MacGuffin?' - 'Ein Apparat, mit dessen Hilfe man im schottischen Hochland Löwen fängt.' - 'Aber im schottischen Hochland gibt es doch keine Löwen.' - 'Na, dann ist es eben auch kein MacGuffin.' Für den Schlußsatz gibt es eine Variante, die eher den Kernpunkt trifft: 'Sie sehen, wie effizient er ist!' - Das also ist MacGuffin, ein reines Nichts, das trotzdem Wirkungen hat. Man braucht kaum hinzuzufügen, daß MacGuffin den reinsten Fall dessen darstellt, was Lacan *object petit a* nennt: eine reine Leere fungierend als Objekt-Ursache des Begehrens. (...) Wenn wir das Reale als ein solches paradoxes und schimäres Wesen bestimmen, das trotz seiner Nicht-Existenz eine Reihe von Eigenschaften hat und eine Reihe von Wirkungen hervorruft, so wird klar, daß das Genießen das Reale *par excellence* ist: *jouissance* existiert nicht, sie ist unmöglich, aber sie produziert eine Menge traumatischer Wirkungen. (...) Das ist das Lacansche Reale: eine gewisse Grenze, die immer verfehlt wird - wir kommen immer zu früh oder zu spät.“*

Slavoj Žižek: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst. Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien.* Berlin 1991, S. 130-133

¹¹⁶ Juliet Flower MacCannell: *Lacan and Love*, in: *New Formations*, Nr. 23, Summer 1994, S. 25-43

arrangements - become objects in themselves, the working space of a culture, 'a demand for something else which, metonymized spreads out in a gap.' (Lacan, Book VII, p.110, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-60*, New York 1992)¹⁷.

Ein solcher Abgrund, dem man sich in der Unmöglichkeit der Rede von der Liebe unausweichlich nähert, ist eine Sprach-Kante, die ebenso unweigerlich Angst erzeugt; Angst dadurch, daß alle sprachlichen Koordinaten und Arrangements ins Leere abstürzen. Zugleich ist ein solcher leerer Raum, der angst macht, aber auch Gelegenheit und Chance, die Ankunft von etwas ganz Anderem, vielleicht von etwas Weiblichem, zu artikulieren? Dieser Hoffnung gibt sich MacCannell hinsichtlich Lacan hin, wenn sie danach fragt: „*I also imagined that Lacan was hinting at this other coming: was it not he who told us of the 'other jouissance (feminine)'*“¹⁸ Sie macht nun die Entdeckung, daß Lacan einerseits diese „andere *jouissance*“ nicht direkt ausspricht, sich ihr aber durch einen Strom von Worten nähert, der für Lacan einen Liebesdiskurs konstituiert, der seinen Platz innerhalb der gewöhnlichen diskursiven Ketten verloren hat. Andererseits reserviert Lacan - obwohl er zugibt, ein Liebesdiskurs selbst sei schon Lieben - das Sprechen von der Liebe nicht den Liebenden, sondern dem Analytiker, „*Speaking of love, we analysts do nothing else*“. Damit renne er aber gegen die Vorstellung an, irgendetwas Weibliches selbst könne mit Gefallen und Genüßlichkeit von der Liebe sprechen.

MacCannells Wagnis besteht nun darin herauszustellen, daß bei Lacan das Andere reduziert ist auf das andere Geschlecht: „*The other, in my terms, can therefore only be the other sex. (Sem. XX, p. 39-40)*“ Sie richtet sich gegen Lacans strenge Konstruktion von zweierlei Geschlechtern. Stattdessen schlägt sie vor, daß das, was sich selbst anders ist, die Psychologie der Liebe erweitern kann und damit den Horizont psychoanalytischer Betrachtung dessen, was Lacan das „*Weibliche Ding*“ nennt. MacCannell hingegen spricht davon, daß „*Anyone can fall in love with anyone or anything.*“¹⁹

Lacans wirkliche Originalität zeigt sich für MacCannell im Seminar VII, in dem er dem Gedanken eines *ungefährten* Weiblichen Raum gibt. Hier inszeniere er den Gedanken an ein weibliches Etwas in Form einer Meditaion über die Renovierung eines weiblichen Raumes in seiner elementaren, fürchterlichen und furchteinflößenden Leere *vor* jedem Ding: *Horror vacui*; eine Verräumlichung mehr als ein Raum, ein Displazieren mehr als ein Plazieren, in dem das Subjekt der Assistenz des Zeichens völlig beraubt ist, „*The subject giving up on the phallus, in other words.*“²⁰ Hier richtet Lacan sein Interesse auf das Moment künstlerischer Arbeit. Wenn er über die Höhlenzeichnungen von *Altamira* spricht, bemerkt er: „*These images are often painted over each other; its as if in a consecrated spot it represented, for each subject capable of undertaking such an exercise, the opportunity to draw or project afresh what he needed to bear witness to, and to do so moreover what had already been done before. That suggests the idea of something like the updating of a certain creative potential. (Ethics, p.139)*“ Er fährt fort, den gleichen Raum zu betrachten, fragt nun aber nach ihm von der objektiven Seite der Zeichnungen aus. Die Originalität Lacans besteht für MacCannell nun darin, dasselbe noch einmal aus einer antinomischen Perspektive heraus zu betrachten, um es vom

¹¹⁷ ebd., S. 25

¹¹⁸ ebd., S. 27

¹¹⁹ ebd., S. 29

¹²⁰ ebd.

Standpunkt des Dinges selbst aus, in dessen Lage er sich versetzt - das er zuvor ständig von sich, vor sich her und aufschob - sehen zu können.

Ein anderes Exempel, an dem Lacan einen solchen Perspektivenwechsel vollzieht, sind die Höfische Liebe und der Raum, den die Frau darin als sublimiertes und darum gewürdigtes Objekt einnimmt. Dieser Raum ist ein *Ort des Schmerzes* (Lacan), da in ihm die Umkehrung einer ganzen Historie, insofern sie die Geschichte der Kunst sei - und wir sind mitten in ihr (Lacan) - vollzogen wird. Dieser „*locus of pain*“¹²¹ ist im Feudalismus die Frau. In der symbolischen Ordnung reines Gebrauchsgut, Ware, steigt sie in der Höfischen Liebe auf zu einem anderen Raum, in eine andere Zeit, in ein anderes Gefilde. MacCannell notiert, daß sich Lacan zufolge in der Höfischen Liebe die Geburt einer Zivilisation vollzieht, die allein durch die Kunst geformt ist. Eine Zivilisation aus purer Poesie. MacCannell wirft die Frage auf, was die Höfische Liebe so sehr im Liebenden befriedigt, daß er sich an diesen Ort des Schmerzes begibt, daß er sich diesem schmerzvollen Prozess unterzieht, der als Kunst der Liebe bekannt ist. Für Lacan ist die Höfische Liebe der Ort einer antinomischen Forderung nach einem Begehren unter Bedingungen, in denen das Ding selbst ohne Gnade des Zeichens mit nichts mehr rechnen kann. Der Liebende umkreist, erreicht aber niemals das Ding, das unberührbar bleibt. Warum? Weil es das Objekt des Inzests war, die Mutter. All die Bewegungen, Regungen und Emotionen des Liebenden waren determiniert durch das unberührbare Ding. Nach Lacan ist nun genau diese Distanz zwischen dem begehrenden Subjekt und dem unberührbaren Ding die *Bedingung* von Sprache. Das Ding bedingt die Sprache.

Aber dies ist nicht zugleich die Bedingung von Liebe. Wenn die Mutter als Verbotenes unerreichbar bleiben muß, was kann dann das Ding sein, wenn es von der Mutter weggeführt? Es wäre immer noch weiblich, bemerkt MacCannell, ganz einfach weil es nicht männlich ist. Es wäre weiblich, weil es immer noch den Raum des Ziel-Objektes, den die libidinösen Triebe des männlichen Subjekts binden, besetzt.

Wenn das Ziel des Begehrens in einer solchen Weise suspendiert ist, muß irgendetwas anderes in der Erzählung von Liebe und besonders ihres Objekts möglich sein. MacCannell läßt nicht nach zu fragen, was dieses simulierte Ding, das aus einer vom mütterlichen Körper wegführenden Perspektive aus gesehen wird, anderes sein könnte.

Lacan sagt, die *Dame* sei inhuman, sie sei schrecklich in ihrer Unantastbarkeit und (bei aller emotionalen Sublimität) Erhabenheit, mit der sie ihren Liebhaber durch Zurückweisungen drangsaliert, gar terrorisiert und - anzieht. In ihrer Unberührbarkeit, ihrer Unverletzbarkeit, in ihrer Superiorität über das männliche Subjekt - ihren Liebhaber - versteht sich das weibliche Subjekt Höfischer Liebe. Aber das wäre nur die eine Seite, von der aus das Subjekt allein von der maskulinen Position aus betrachtet würde. Wie steht es aber nun mit dem Genuß, wie verhält es sich mit der anderen Seite des Begehrens, nämlich der, von der Position der *Dame* aus zu sprechen? Diese Frage sieht MacCannell noch unbeantwortet. Sie fragt nach der subjektiven Seite der Dame und danach, wie jene durch eine bestimmte Barriere dazu befähigt ist, sich selbst in die Würde eines Dinges zu erheben, wie aber diese Barriere oder Mauer sie nicht nur trennt, ausschließt und schützt, sondern selbst wiederum zur Vorbedingung ihres Genießens wird. Diese Barrikade ist nach MacCannell das Feld der *jouissance* selbst. Die Barrieren und damit die endlos sich fortschreibenden Verzögerungen und Aufschübe sind sowohl defensiv als auch befähigend. Sie

¹²¹ Jacques Lacan: (Seminar VII) *Die Ethik der Psychoanalyse*. Übers. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1996, darin: Kap. VIII: *Das Objekt und das Ding*, S. 125ff

beschützen das Weibliche gegen jedwede Art signifizierender Inversionen, wie beispielsweise gegen den Wunsch des Liebenden, in den Kopf der Geliebten hineinzukriechen, nur um sich selbst durch ihre Augen sehen zu können - und zwar so, wie er beliebt und wünscht, gesehen zu werden. Sich selbst als Geliebten sehen zu müssen - das ist nach MacCannell die Aggressivität des Narzissmus und das gängige Modell von Liebe in der westlichen Welt - auch heutzutage noch. Dieser Art von Gebrauch gegenüber muß das 'Weibliche' invulnerabel bleiben. Dies - was immer es auch sein mag - 'Weibliche' muß, so MacCannels Vorschlag, eine absolute Barriere gegenüber dieser Form von Invasion repräsentieren, gegenüber diesem Plaziertwerden zu Diensten des narzißtischen Ideal-Ichs.

MacCannell betont mehrmals die Möglichkeit, aus der Perspektive des Dinges selbst zu sprechen, dessen Perspektive selbst zu präsentieren und nicht die des Zeichens. Wie oben erwähnt: die Frau sollte es sein, die das Zeichen sieht. Dies würde auch zu einer anderen Form künstlerischen Ausdrucksvermögens führen, nicht mehr von Gott oder von der Mutter determiniert, sondern von einer Verräumlichung um das Weibliche herum, dessen Sexualität strikt nicht naturgegeben ist. Das weibliche Ding - so MacCannell - ist Lacan zufolge in einem Feld jenseits des 'Guten' angesiedelt. Was geschieht nun aber einer Weiblichkeit, wenn sie aus dem Register des 'Guten' herausgenommen wird, wenn sie nicht länger allegorische, transferentielle Mutter ist, wenn sie nicht länger ins Haus eingeschlossen bleibt?

MacCannell weist darauf hin, daß es keinerlei Reziprozität - weder sprachlich noch sexuell - zwischen männlichen und weiblichen Subjektpositionen mehr geben kann und sollte. Stattdessen entfaltet sich ihr zufolge eine Unrückführbarkeit, die die Kreation einer Leere fordert, einen „*uncommon ground*“ - kurzum: ein imaginäres Land der Liebe ('*the imaginary land of love*'). Eine solche Asymmetrie wäre es, worin (männliche und weibliche) *jouissance* in endlosen Divergenzien eine Sache der Liebe und der Psychoanalyse würden. Für MacCannell bietet das Weibliche Ding einen Weg aus der Welt der Güter und Warenwerte. Die Frau zu lieben bedeutete, die Macht der Befriedigung zurückzuschlagen. Alle Beziehungen der Liebenden untereinander - auch in Friedenszeiten durchaus von kriegerischem Wesensgehalt - würden sich in Begriffsbildungen unter den Prämissen von Besitzverhältnissen, Proliferationen und Akkumulationen selbst ad absurdum führen und somit entwaffnen. Liebesverhältnisse jedweder Art wären nicht länger dem Diktat von Konsens und Ausgewogenheit unterworfen; aus Frontverläufen des dosierten Gegeneinander könnte ein Spielfeld des Liebens werden. Aus Demarkationslinien würden Niemandsländer.

Lieben als „*uncommon ground*“

Jene Leere, die durch das Markieren der Unberührbarkeit eines jeden Dinges entsteht, ist Lacan zufolge die Basis und *Essenz* aller Kunst und allen Schaffens - allen Tuns und Handelns - überhaupt. Die Re-Markierung der Leere zwischen der Sprache und dem Ding - eine Notierung, die immer wieder erneuert werden muß, damit sie nicht doch im Zeichen verschwindet - ist nach Lacan, und darauf weist MacCannell hin, die Markierung eines anderen Fundaments. Sie ist ein anderes Set von Richtungen, Pfaden, Grenzen und Koordinaten des Subjekts und seiner Triebe. Wenn nun dieser Raum aus der Perspektive des Dinges betrachtet wird, dessen Agent es ist, so liegt das Subjekt dieser Perspektive im Objekt (*object a* als Blick). Das heißt, das Objekt ist zugleich das Subjekt. Beide heben einander auf. So braucht es keinen '*common ground*', keinen gemeinsamen Standpunkt, keinen gemeinsamen Aspekt zwischen den Liebenden, damit Liebe existiere: „*The walls, lines, limits between them must be re-emphasized and re-marked for there to be a place for the feminine object raised to the dignity of the Thing to take on its own subject, assume its own sex, its own relation to jouissance. The masculine subject that wants to join this new subject across the limit must yield, must give up what Lacan calls 'the phallus' to take on woman, this other jouissance. Not all men are by any means willing to do so. But for those who do, a certain fresh, new poiesis, a new art, a new foundation for culture itself, not prescribed along parental lines, is opened. (...) The uncommon ground then means, that the lovers will never find themselves housed anywhere but in their own separate cells. Yet whatever ground they travel together will be the country of love, what 'Lies as a Landscape'.*“¹²²

Das Niemandsland des Liebens im Zeichen der Zeit

Diese eigenen, separaten Zellen, worin die Figuren - ich komme auf Akermans Film zurück - in *Toute une nuit* zuhause sind, sind mithin Räume unstillbarer Begierden, unerfüllbaren Begehrens, *ihrer Freuden und Schmerzen, ihrer Wünsche, ihrer Hoffnungen und Hoffnungslosigkeiten, ihrer Melancholie, ihrer Trauer, ihrer Aggressionen und Regressionen, ihrer Hysterien, ihrer Panik, ihrer Euphorie, ihrer Sehnsüchte*¹²³: Landschaften des Liebens. Durch all jene Räume gehen die Figuren hindurch und jene Räume wiederum durchqueren die Figuren. Der Film deutet dies nur an, indem er Räume sichtbar macht, die selbst Durchgangscharakter aufweisen, mithin auch Zeit und Dauer: Korridore, Schwellen, Regionen. Die Räume selbst und die sie durchziehenden Bewegungen werden zum Text eines Films: Bewegung durch den Raum hindurch ist seine Sprache und diese Sprache wiederum ist Bewegung von nichtlinearer, weichgewordener, schmelzender Zeit.

¹²² MaCannell, a.a.O., *Lacan and Love*, S. 39

¹²³ in der Aufzählung der hier aufgeführten menschlichen Seelenzustände und in der Auseinandersetzung mit *Toute une nuit* hinsichtlich eines *Körpergedächtnisses* argumentiere ich hier entlang eines Textes von Ronald Kay, *Einführung in die Sterblichkeit*, s. u.. Bezeichnenderweise wird Akerman in der Kritik eine Affinität zum Tanztheater Pina Bauschs nachgesagt: „*Chantal Akerman liebt „Bandoneon“ und „Kontaktthof“* in: *Die Zeit*, 1983

Dem Film unterliegt nun für gewöhnlich ein Drehbuch-Text. Ein solcher Text fehlt in *Toute une nuit*¹²⁴. Durch sein Fehlen aber bleibt der wesentliche Text des Films antifilmisch und gerade dadurch zutiefst filmisch, weil Akerman mit taktierter Zeit und bemessenen Fristen ihr Spiel treibt. *Toute une nuit* entzieht sich in seinem Bildertext der Sprache und übersteigt ihr verbales Ausdrucksvermögen. Stattdessen entwirft er Sprachräume des andauernden Anderen, Sprachräume eines Körpergedächtnisses, verweist auf Spuren von körperlichen Er-Innerungen. Die Inhalte des Films werden nicht von den Körpern abstrahiert. Vielmehr werden nicht einholbare Empfindungen und Empfindsamkeiten über die beweglichen, lebendigen Körper abgetastet und wieder(ge)holt. Dabei folgt der Film anderen Regeln als denen des dramatischen Erzählens. Er folgt den Gesetzmäßigkeiten, den Regeln der Spiel-Räume und Spiel-Plätze von Empfindungen und Emotionen - den Gesetzen der Straßen und Cafés als Örtlichkeiten von Wandel und Vergänglichkeit. Und er folgt auch den Gesetzen und Ungesetzmäßigkeiten des Anderen in den Individuen selbst, die sich zufällig gerade irgendwo aufhalten (lassen). In diesen Aufenthaltsräumen deuten sich die Arten und Weisen des öffentlichen und privaten Verhaltens an, die eine Kultur aufweisen kann. Einer dieser Aufenthaltsräume ist das *hic et nunc* der direkten 'Kommunikation', die es nicht gibt - zumindest nicht ohne Verfehlung -, die aber unter der Einwirkung aktueller oder vergangener Sinne(seindrücke) in der Form purer Gegenwärtigkeiten dennoch erlebt wird. Das Körpergedächtnis¹²⁵ stellt so zwar Gegenwärtigkeiten des Vergangenen her. Die Zeit selbst (er)zählt sich aber zu einer Figur filmischer Schreibweise, in der die investigativen Organisationen einer Erzählweise, die nach dem Ursprung und seinem Mythos fragt, aufgehoben werden. Das Vergangene in *Toute une nuit* bildet sich weder aus Re-Illusionen noch aus Re-Fiktionen des psychischen Apparates etwa im Freudschen Sinn. Hier verweisen die Bilder nicht auf irgendeine abgeschlossene, vergangene Realität. Sie stellen nichts dar außerhalb ihrer selbst. Sie repräsentieren nichts. Erst im Angesicht des Zuschauers versammeln sich alle Fragmente und Frakturen zu einer Struktur, die sich aber nur in der stummen Vielstimmigkeit des Publikums abzeichnen kann. Diese Polyphonie des Publikums korrespondiert nun mit der Unzahl der Stimmen im Film. Jede x-beliebige Empfindung innerhalb des Publikums kann sich mit jeder x-beliebigen im Film nicht repräsentierten Empfindung in einem vorübergehenden Momentpunkt zusammenfinden. Mit der Dauer seiner *präsentierten* Bewegungen legt der Film Tangenten an die Empfindungskreise der jeweiligen Zuschauer. So ist jeder Augen-Blick dieser *Ganzen Nacht* Hingabe an das ganz Andere in ihm selbst (an sein eigenes Zu-Ende-Gehen). Obwohl zu keinem Zeitpunkt des Films ausdrücklich von der Vergänglichkeit die Rede ist, wird doch in ihm nicht zuletzt das Entrinnen der Zeit selbst körperlich spürbar¹²⁶.

¹²⁴ „Quand j'ai commencé à vouloir écrire, l'été 81, j'ai retrouvé cinq ou six notes de l'été 80. Je ne sais pas pourquoi, mais quand j'écrivais, je mettais une note par page. J'ai vu quatre lignes, et quatre autres lignes, qui se faisaient face sur un cahier. C'étaient des petits bouts d'histoires, mais pas vraiment: ça pouvait se suffire à soi-même.“ Akerman im Interview auf Philippons Frage nach ihrem Schreiben des Sujets. in: *Cahiers*...

¹²⁵ im Unterschied hierzu wäre an das psychische Gedächtnis zu erinnern. vgl. hierzu z.B. David N. Rodowick: *Die Differenz der Lektüre: Psychoanalyse, Phantasie und Narrationstheorie. Zu J. Rivettes Celine et Julie vont en bateau*. in: August Ruhs (Hrsg.): *Das unbewusste Sehen. Texte zu Psychoanalyse/Film/Kino*. Wien 1989. Laplanche und Pontalis folgend unternimmt Rodowick hier am Beispiel von Rivettes Film den Versuch, den narrativen Zusammenhang zwischen der Struktur der bewußten Phantasien (Tagträume), dem Familienroman und den Urphantasien zu untersuchen.

¹²⁶ von Zeit zu Zeit stellt sich in der Betrachterin während des Zuschauens eine unerklärliche körperliche Widerständigkeit, eine gewisse Ungeduld und Reizbarkeit ein: eine beunruhigende Körperspannung im Gegensatz zu einer körperlichen Entspannung beim Sehen eines traditionell erzählten Films. Vielleicht

Durch den Entzug von Zeit wird Zeit gegeben. In *Toute une nuit* ist ein jeder Akteur und ein jeder Zuschauer somatische Erinnerung einer Choreographie von Vergänglichkeit und Flüchtigkeit, „(deren) Zeichen er selbst ist und (die) ihn zugleich bezeichnet“¹²⁷. Das einzig Gültige in diesem Film ist die Zeit und mit ihr die Dauer jeder einzelnen Bewegung und Regung: „*Les bribes de fiction qui sont présentées laissent à peine au spectateur le temps de broder autour: on passe immédiatement à une autre mini-histoire. Si Chantal Akerman fait évidemment oeuvre de chorégraphe en mettant en scène un ballet d'élans, de course, de postures, le rapport du film à la danse tient aussi à sa relation ténue, fragile, au temps qui passe. Double relation: à la nuit dans sa durée (...), et à l'instant présent dans sa précarité: Il y a dans Toute und nuit quelque chose de la fragilité essentielle de quelques rares spectacles de danse, de ces moments privilégiés où l'émotion naît de l'ultra-brièveté d'une attitude, d'un démarrage, d'un mouvement à peine perçu, déjà échappé. Moment, mouvement; c'est le même mot. Est-il besoin de préciser qu'en évoquant la danse, je ne quitte pas le cinéma d'un pouce?*“¹²⁸ Eingedenk all der Flüchtigkeit tänzerischer Posen verlassen wir das Kino als Däumlinge, als Winzlinge. Filmische Momente als hinweghüpfende Flöhe (*puces*)? Setzt Chantal Akerman uns einen Floh ins Auge?

Die Nacht ist entgegen dem Tag eine andere, eine 'weibliche' Zeit: Vigilante, insomne nächtliche Zeit, die in ihrer Bewegung und qualitativen Dauer das Vergehen der Zeit *ist*. Und sie ist es, die hier einmal die Gelegenheit wahrnimmt, aus ihrer eigenen Perspektive heraus *Eine ganze Nacht*¹²⁹ lang von sich selbst zu erzählen: Nachtwache. Die Zeit sieht sich im Verlauf ihrer selbst bei ihrem eigenen Entrinnen zu und bezeichnet sich dadurch selbst. Im Zuge dieser Bewegung bricht die Zeit aus der *einen* Zeit aus und eröffnet Zeit-Räume: „*La nuit, c'est comme un grand studio...*“ (Akerman) Mit anderen Worten: Sollte sich etwa ausgerechnet im Zeichen und in der Bezeichnung des Entzuges von Zeit das Genießen, die *jouissance* dieses Films vollziehen?

hat diese Widerständigkeit zu tun mit dem anderen „*Vergnügen*“, von dem Rivette in einem Interview spricht: „*Dieses Vergnügen oder - warum nicht? - diese jouissance der Zuschauer ... kann mehr in die Richtung gehen von ... sagen wir nicht Arbeit - das ist ein großes Wort, das viel mißbraucht worden ist (und man darf die Arbeit des Zuschauers nicht mit anderen Formen von Arbeit verwechseln) -, aber dieses Vergnügen durchläuft in Wahrheit gewisse Stadien, gewisse Perioden, die ebensogut Aufmerksamkeit wie Verwunderung, Irritation und sogar Langeweile sein können.*“ aus: Interview mit Jacques Rivette in: *La nouvelle Critique* Nr. 63 (744), April 1973 oder in: Jonathan Rosenbaum (Hg.): *Jacques Rivette. Texte und Interviews*. London 1977, S. 53. Hier zitiert nach Rodowick, *Die Differenz der Lektüre ...* S. 145

¹²⁷ siehe hierzu den Text zum Tanztheater der Pina Bausch von Ronald Kay: *Einführung in die Sterblichkeit*, in: Leonore Mau: *Ensemble. Pina Bausch. Das Tanztheater Wuppertal. Portraits.*“ EDITION DIÁ, St. Gallen/Köln/Sao Paulo 1988

¹²⁸ Alain Philippon, a.a.O., *Nuit Torride*, in: *Cahiers...*, Nov, 1982

¹²⁹ deutscher Verleihtitel

Durchgänge

Entzugserscheinungen:
Maya Derens Meshes of the Afternoon (1943)

„Ich strebe nicht danach, den Löwenanteil Ihrer Tage zu besitzen. Ich bin zufrieden, wenn Sie in jenen seltenen Augenblicken, deren Wahrheit allein von der Poesie erfaßt werden kann, vielleicht eine Erinnerung an meine Filme, und wenn es nur ein Schimmer ist, wachrufen. Und was mehr könnte ich als Künstlerin womöglich erbitten, als daß Ihre kostbarsten Visionen, wenn auch selten, so doch manchmal die Formen meiner Bilder annehmen?“

(Maya Deren 1961)¹³⁰

Ein fliehender Spiegel verweigert das Bild - Der Hiatus in der Leinwand

Ein merkwürdiges Phänomen: eben erfüllt es noch den gesamten Raum, zugleich werden wir selbst ganz leer.* Es ist da und es ist fort. Es ist schön und es tut weh. Es ist zu hören und kein Ohr kann es jemals festhalten. Es ist zu sehen, bleibt aber unsichtbar; es besitzt keine Konturen, kein Format. Hierüber nachzudenken wird sich schwierig gestalten. Kaum meint man es zu haben, ist es weg.

Es ist nicht zu fassen und immer wieder drängt es sich auf, so dicht, daß wir gar nicht anders mehr können: wir *müssen* lachen. Aber so weit sind wir noch nicht. Ein kurzer Blick in die Literatur: Wanda lacht, Carmen ebenso, Emma Bovary will lachen, hat aber kaum etwas zu lachen; all jene phallisch aufgerichteten Frauengestalten tun es oder müssen mindestens wollen, es zu tun. In den Momenten des ihnen angedichteten Lachens werden sie vorübergehend zu Fleisch und Blut und - verschwinden in Wäldern, in Giften, in Gräbern, in Allegorien. Ein kurzer Blick in die Filmgeschichte: auch dort wimmelt es von lachenden Heroinen. In den Texturen der Bewegungsbilder bleibt das Lachen der Frauen zumeist visuell-akustische Dekoration eines Stereotyps. Das Lachen bleibt etwas Dargestelltes, Herausgeputztes, etwas

* Teile dieses Kapitels sind eine überarbeitete Fassung aus: Sabine Fries: *Entzugserscheinungen. Räume des Lachens in Maya Derens Haus der Bilder*, in: Rundbrief 46, Hamburg, Dezember 1995, S. 27f

¹³⁰ aus: Maya Deren: *Poetik des Films. Wege im Medium bewegter Bilder*. Übers. u. eingel. v. Brigitte Bühler und Dieter Hormel, Berlin 1984. Originaltitel: *Maya Deren: Notes, Essays, Letters. Film Culture*, Nr. 39, New York 1965

Repräsentiertes. Es kommt im Bild vor, aber nicht wirklich aus ihm heraus. Eine *femme fatale*, wie sie etwa Marlene Dietrich im *Blauen Engel*¹³¹ abgibt, wäre ohne ihr 'diabolisches' Lachen nicht vollständig, nicht wirklich fatal. Als Professor *Unrat* der Varietésängerin Lola die Ehe anbietet, macht er ihr und sich in einem letzten verzweifelten Versuch den Antrag, sie und vor allem sich selbst in die symbolische Ordnung einer Gesellschaft hinüberzuretten, die selbst schon dem Untergang geweiht ist. Ihre Antwort: sie lacht ihn und mit ihm seinen Rettungsversuch buchstäblich in Grund und Boden. Die tragische Geschichte des durch die Liebe ins Straucheln geratenen Professors funktioniert über die äußere Bedrohung der nicht domestizierbaren, im Stereotyp aber zur Schau gestellten und damit re-präsentierten weiblichen Sexualität, die Lola uns in ihrem Lachen zu Bedenken gibt. Diese Bedrohung eines arrivierten und etablierten, zugleich schon morschen Mannes bildet das Gerüst des Films und zugleich den Anstoß, der diese labile Konstruktion zum Einsturz bringen könnte und bringen wird. Aber Lola lacht nicht nur den Herrn Professor, sondern mit ihm auch seine Funktion als Statthalter und Gefäß des Wissens aus, ohne sich selbst währenddessen aus den Projektionen dieses Wissens herauslachen zu können.

Alle Hitzigkeit und Glut ihres Lachens bleiben eingefroren in den leblosen Verfestigungen des stereotypisierten Bildes der *femme fatale* als Trägerin der narrativen Struktur der Erzählung. Bei aller skandalösen Zurschaustellung ihrer exzessiven sexuellen Lusternheit, bei aller Ruchlosigkeit, aller Frivolität und Laszivität - Lola bleibt im Schema der *femme fatale* eingepfercht. Zahlreiche Beispiele ließen sich anfügen, um zu zeigen, wie das 'gespielte' Lachen einer Aktrice die Repräsentanz der jeweiligen Frauenfigur im Film vervollständigt, und wie die Figur sich selbst somit innerhalb des Rahmens eines solchen Bildes gefangenhalten muß. Man stelle sich die Frage: Worüber nur lachen sie alle so kühn?

Wenn nun - wie in Akermans *Toute une nuit* umschrieben - filmische Bilder mir die Gunst eines Lächelns gewähren können, bleibt zu fragen: können - anstelle des stereotypisierten Frauenbildes - die Bilder selbst lachen? In *Nuit et Jour*¹³², einem weiteren Film Chantal Akermans, worin sie von der Unmöglichkeit der dauerhaften Liebe einer Frau zu zwei Männern erzählt, wirft die Heldin Julie die entscheidende Frage auf: Während sie allein mit sich und einem Buch das nächtliche Paris durchstreift, rezitiert sie dieser Stadt und sich selbst laut lesend eine kurze Passage des Textes, der sowohl Kommentar zum Text einer Stadt wie auch Kommentar zum Text ihrer selbst sein könnte: „*sie ist keine Erscheinung, sie ist eine Frau.*“ Indem die junge Heldin traumtänzelnd - sie scheint auch tagsüber niemals zu schlafen - die Stadt erkundet, erforscht sie zugleich sich selbst. Eine weibliche Stimme aus dem Off, die das Geschehen als Vergangenes ausweist, kommentiert wiederum diesen Kommentar: „*und die Stadt nahm unter ihren Füßen kein Ende.*“

So ist es die Metropole selbst, die unter den Sohlen einer Frau ihre Boulevards, Avenues, Rues und Trottoirs in Bewegung versetzt und nicht umgekehrt. Ebensovienig wie sich das niemals zur Ruhe kommende, schlafunfähige Paris letztendlich erkunden läßt, läßt die Heldin sich als Erscheinung fassen, greifen oder ruhigstellen - weder von ihren Liebhabern noch von den Betrachtern des Films. Während Julie Tag und Nacht damit beschäftigt ist, zwei Taxifahrer zu lieben, die sich gegenseitig in der Tag- und Nachtschicht abwechseln - ohne daß etwa der eine von der Liebschaft des anderen zu derselben Frau wüßte - gilt Julies ganze Konzentration der Unmöglichkeit, nicht zu schlafen. Währenddessen überträgt sich ihre stetig wachsende Müdigkeit - bei aller

¹³¹ DR 1930, R.: Josef von Sternberg; nach dem 1905 erschienenen Roman *Professor Unrat* von Heinrich Mann

¹³² dt. Verleihtitel: *Die Nacht, der Tag*, F., 1991

Quirlichkeit - auf die Betrachterin. Die Erzählung der Unmöglichkeit eines Liebes-Marathons vollzieht sich über das Spiel mit der Ermüdung der Zuschauer hierüber: keine Ruhephasen, kein Ausruhen, schiere Rastlosigkeit. Je länger Julie dem Schlafbedürfnis widersteht, desto wirksamer übernimmt die Müdigkeit selbst die narratologische Funktion innerhalb des filmischen Betrachtens. Der Witz dieser Art des Erzählens besteht in der Unmöglichkeit selbst. Die Heldin wird zur Komplizin der hetzenden Stadt und umgekehrt: ebenso wie die Stadt über die Unmöglichkeit und Rastlosigkeit *des Bildes* einer Frau lacht, so lacht die Frau über die Schlaflosigkeit und Unmöglichkeit *des Bildes* einer Stadt¹³³. Julies Satz: *sie ist keine Erscheinung, sie ist eine Frau* ist in seiner Zweideutigkeit den Passagen Walter Benjamins verwandt: Häuser, Straßen und Huren gehen ineins. Diese Feststellung entbehrt jeglicher Dialektik gerade durch den Hinweis, daß es sich um eine quicklebendige Frau handelt, die hier *passageres* Lesen betreibt und nicht um eine Erscheinung. Das Lachen, das hier jeder Beschreibung einer Frau oder einer Stadt zu spotten scheint, ist selbst Passage, die das dialektische Bild - das *Traumbild der Passage* - dekonstruiert. Frau und Stadt werden als Lebewesen angeboten, als unaufhörliche Beweglichkeit. Feststehende Bilder der Stadt und Bildnisse der lesenden Frau werden aufgelöst und auseinandergezerrt.

Allen männlichen Phantasien, Konstruktionen und Imaginationen zum Trotz existiert ein anderes, unterschwelliges Lachen; ein Lachen, das in seinem Lautbildungsraum stumm bleibt; jenes Lachen, das im Hals stecken bleibt - um zurückgeschluckt zu werden?

Maya Derens *Meshes of the Afternoon*¹³⁴ zeigt es: „*I make my pictures for what Hollywood spends on lipstick*“¹³⁵, sagte sie einmal und formuliert bildhaft das, was Hollywoods Filmindustrie Frauenmündern antut: eine materielle Konstruktion weiblicher Lippen als sexuelle Ikone und Fetisch verklebt, verkleistert, blockiert und verhindert das, was aus einem Mund - sieht man einmal von den Folgen des Brechreizes ab, und: nicht zu vergessen: vom Sputum als außersprachlichem Auswurf, als Geste von Mißachtung und Geringschätzung - herauskommen kann. Sprachen vielleicht, Wörter, Sätze manchmal auch, aber Vorsicht: Ist es wirklich jenes haha?

Ich will etwas anderes fragen: Welchen Bild-Text kann Lachen schreiben, und welche Art von Lachen schreibt den Text eines Films? Ich will in einem Film herumgeistern auf der Suche nach den Spuren eines Lachens absens/präsens. Ob es mir dabei vergeht? Mir geht es um dasjenige Phänomen, das der Leere und Melancholie vorausgeht; um

¹³³ „Paris, für viele die schönste Stadt der Welt, wurde von jeher mit weiblichen Attributen überschüttet. Als eine geduldige, in Stein und Bronze gemeißelte und gegossene Verführerin war sie stets dankbares Objekt für die wuchernden Männerphantasien.“ Marli Feldvoß weist in ihrem Artikel zu Greta Schillers Dokumentarfilm *Paris was a woman* (Großbritannien/USA/BRD 1995) auf die Allegorisierung dieser Stadt hin. Siehe epd Film, Januar 1997, S. 38. Bei Baudelaire beispielsweise ist das Paris des 19. Jahrhunderts - und hier vor allem dessen Passagen - ein Traum-Bild: Hure, „*die Verkäuferin und Ware in einem ist.*“ vgl. Walter Benjamin: *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, in: *Das Passagen-Werk, GS Band V-1*, Frankfurt/Main 1982, S. 55. Das Neue der Passage ist ihrer Zweideutigkeit und nach Benjamin ihrem dialektischen Charakter zuzuordnen. So ist sie beispielsweise nicht mehr entweder Haus oder Straße, sondern beides: „*Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand. Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild. Ein solches Bild stellt die Ware schlechthin: als Fetisch. Ein solches Bild stellen die Passagen, (...).*“ ebd.

¹³⁴ zu dt.: *Netze des Nachmittags*

¹³⁵ Maya Deren: „*The Film That Dreams Are Made On*“, *Esquire*, Dec. 1946, S. 187, zit. nach Lauren Rabinowitz: *Points of Resistance. Women, Power and Politics in the New York Avant-garde Cinema 1943 - 71*, University of Illinois Press 1991, S. 49

das, was zuvor nicht da war, um, wenn es aufblitzt, bereits verschwunden *gewesen* zu sein.

Lasse ich mich ein auf die Frage danach, wie das Lachen eine ganz spezifische Poesie hergeben kann, bieten sich die kinematographischen Bilder in besonderer Weise an. Der Film präsentiert mir einen Text und führt mir zugleich sein Verschwinden vor Augen. Denn während ich den Film betrachte, ist das eben wahrgenommene Bild bereits Vergangenheit und das zukünftige schon Gegenwart. Ein undurchschaubares Gemisch von Zeitformen, ein irritierender Raum von Zeitüberwindung, von Zeitlosigkeit kommt mir während meines Nachspürens um jenes Lachen, das aus der Leinwand herausbrechen kann, möglicherweise entgegen. Hinzu kommt die Möglichkeit der Simultaneität verschiedenster Räume, die das Kinoerlebnis bietet. Die Bilder, die mir von der Leinwand herunter einleuchten, bringen mich dazu, die Augen weit aufzureißen, um zugleich durch den aufgesperrten Blick hindurch in traumartige Räume zu versinken. Oder andersherum: Der Film entspricht „*einer Leere, in die mit Vorliebe der Traum hineinsinkt.*“¹³⁶ Lachen kann das Vorgängige der Leere oder der Melancholie sein. Ein Film kann dieses Vakuum bilden, diesen offenen Raum, diesen bilateralen Projektionsraum, den Spiel-Raum für meine Phantasien. Der Film nimmt die Bewegung des Lachens *in ihm selbst* auf. Welchen Text schreibt nun aber das Lachen - möglicherweise die Selbst-Vergessenheit¹³⁷ der Filmschaffenden unterlaufend - in den Film hinein, was für ein Lachen schreibt *sich selbst* in die Handlungen und Bilder des Filmes ein? Zumal, wenn es ein Text ist, der die Bewegung der Rollen und Inkorporationen aus der Perspektive desjenigen Frauenkörpers aufnimmt, in den hinein alle vorgängigen, stereotypisierenden Texte bereits eingeritzt sind? Der Frauenkörper in der Leinwand ist längst bekritzelt, verschandelt - bestenfalls ein Zerrbild von Frau. Konstituieren Lachen und Weiblichkeit einen anderen, verschlossenen Raum des Erzählens? Falls ja, wie komme ich in ihn hinein?

Über das Erzählen ist viel nachgedacht worden. Seltsamerweise scheint es sich hierbei um einen rätselhaften Prozess zu handeln, der in logischer Konsequenz ganz in die Nähe seines eigenen Gegenteils gerät: das Auslassen, das Weglassen. Erzählen heißt immer auch Auswahl von Mitteilungspartikeln - zugleich jedoch das Aussparen von ebensovielen und vielmehr Worten und Sätzen bis hin zum Verschweigen. Die Produktion von Erzähltext ist immer auch Irreführung, Ablenkung vom Wesentlichen, das nicht nur 'zwischen den Zeilen' liegt, sondern „*zwischen dem, was gesagt wird, und dem, was in den Texten, in der Sprache geschieht, zwischen dem, was ein Text 'predigt', was er beschreibt, darstellt oder aussagt, und dem was er 'praktiziert'*“¹³⁸

¹³⁶ Jean Leirens, im Vorwort zu: *Le film de la Duchesse de Langeais*, in: Théâtre et film, Grasset, 1942, zitiert bei Christian Metz: *Semiologie des Films*, München 1972, S. 29

¹³⁷ Wenn wir das *Selbst* als weitestgefaßten Begriff vom Individuum verstehen, der die Trias von Physis, Psyche und Geist includiert, dann verfehlt das landläufige Verständnis der Selbstvergessenheit das Eigentliche: Gerade jener Zustand des Abstreifens der 'Kopflastigkeit' zugunsten eines Dämmerzustandes wäre hiernach größere Nähe zum Selbst - ein Vergessen der kulturbedingten Diversifikationen, eine Aufhebung der Selbstzerrissenheiten. Die Selbstnähe bestünde gerade im Vergessen des außerhalb des Selbst Gelegenen. Selbstnähe wäre das frei flottierende, freibeuterische Denken, wäre die Auflösung und Überwindung der Vereinzelungen und Organisationen des Selbst. Der sogenannte Selbstvergessene - er ist bei sich selbst; vielmehr als in der Konzentration und Reflexion.

¹³⁸ Paul de Man zufolge ist „*dekonstruktive Lektüre (...)* *aufmerksam für und exponiert die Spannung zwischen*“ dem bloßen 'Verdauen' eines Textes und seiner dekonstruierenden Infragestellung. Ders.: *Semiologie und Rhetorik*, in: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/Main 1988, zitiert bei: Barbara Vinken (Hrsg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/Main 1992, S. 438, hier: Bettine Menke: *Verstellt - der Ort der 'Frau'*. S. 436ff

Maya Deren erzählt vermittelt einem beredten Schweigen. Sie zeigt, sie zeigt Seltsames und Merkwürdiges. Möglicherweise, weil „wir an merkwürdigen Geschichten (so) arm“¹³⁹ geworden sind. Walter Benjamin fragt: „Woher kommt das? Das kommt, weil keine Begebenheit uns mehr erreicht, die nicht schon mit Erklärungen durchsetzt ist. Mit anderen Worten: beinahe nichts mehr, was geschieht, kommt der Erzählung, beinahe alles der Information zugute. Es ist nämlich schon die halbe Kunst des Erzählens, eine Geschichte, indem man sie erzählt, von Erklärungen freizuhalten.“ In diesem Sinne: die Erzählung „bewahrt ihre Kraft gesammelt im Innern und ist nach langer Zeit der Entfaltung fähig.“ Eine Geschichte „ähneln den Samenkörnern, die jahrtausendlang luftdicht verschlossen in den Kammern der Pyramiden gelegen und ihre Keimkraft bis auf den heutigen Tag bewahrt haben.“¹⁴⁰

Meshes of the Afternoon konfrontiert uns - auf den ersten Blick kaum wahrnehmbar - mit zahlreichen Geschichten („Keimlingen“) vom Lachen; die Bilder des Films bringen uns in Kontakt mit dem Lachen derjenigen Frau, die es in Bewegungs-Bilder transformiert hat: das Lachen hinter Derens Kamera¹⁴¹; jenes Lachen hinter ihren Bildern, das nicht sichtbare, nicht hörbare und dennoch in seiner Unberechenbarkeit mit vehementer Kraft hervorbrechende ‘stumme Lachen’ (Bataille) der Moderne: das in der Textpraxis mitschwingende oder andersherum: dasjenige Lachen, das einen Klang-Raum in den Bildtext hineinkomponiert. Ich werde Zeugin der Eröffnung dieses stillen Klangraumes. Dies geschieht in *Meshes* in eben jenem Moment, in dem ich in den Strudel, in den Sog eines fliehenden Spiegels hineingarate: eine Gestalt erscheint mir und auch der Heldin des Films als eine in schwarzes Gewand gehüllte Figur, die mit einem Spiegel als ‘Gesicht’ ausgestattet ist. Die weibliche Heldin (Maya Deren verkörpert sie selbst) versucht nun während des Films wieder und wieder, ebenso unermüdlich wie vergeblich, diese Gestalt einzuholen.

Die refrainartigen Wiederholungen dieser verfolgenden Bewegung sind in eine einerseits alltägliche und andererseits die Alltäglichkeit in ihrer Selbstverständlichkeit aufbrechende Erzählung hineinverwoben. In der ersten Einstellung senkt sich ein langer dünner Frauenarm von oben in das Bildformat hinein. Bereits hier bleibt ungewiß, unentschieden, ob es sich bei diesem Arm um ein lebloses Gliedmaß (Prothese) handelt oder um einen lebenden Körperteil. Die bis zum unteren Bildrand hindurchragende Hand positioniert eine weiße Blüte auf einen von Nachmittagssonne beschienenen Weg. Die Hand zieht sich zurück, verschwindet. Der Schatten einer Frau erscheint. Die Schattenhand greift nach der Blüte und hebt sie auf. Die Frau - bisher bloß Schattenwesen, Ahnung ihrer selbst - nähert sich - die Blüte mit sich forttragend - einem Haus. In einiger Entfernung erkennt sie die Silhouette irgendeines Mannes, die - nur kurz wahrnehmbar - in der Kurve des Weges verschwindet.

Der Film re-präsentiert in seiner Ouverture nicht etwa das markierende Bild einer Frau. Stattdessen präsentiert er einen anonymen Arm, eine Blüte, ein undefinierbares, davoneilendes schwarzes Rätsel und den langsam sich bewegenden, im Profil erscheinenden Schatten einer Frau im nachmittäglichen Sonnenlicht einer mediterran anmutenden Szenerie¹⁴². Nachdem sich Derens Schattenkontur dem Haus genähert hat, sehen wir ihre Hand, die an die Eingangstür pocht und am Knauf rüttelt: Zugang verweigert. Sie entnimmt ihrer Tasche einen Schlüssel. Während ihr der Schlüssel aber - Symbol des Wissens und des Einganges - entgleitet und die Stufen hinunterfällt, führt

¹³⁹ Walter Benjamin, *Denkbilder*, Frankfurt/Main 1994, S. 136

¹⁴⁰ ebd. S. 137

¹⁴¹ in *Meshes* unter Assistenz ihres Ehemannes Alexander Hammid

¹⁴² tatsächlich wurde der Film in Maya Derens Wohnsitz nahe Los Angeles (District Hollywood) realisiert. Wenn man so will: nach heutiger Aufnahmetechnik ein *Home-Video*

uns die Kamera an den Beinen und Füßen der luftig gekleideten Frau entlang. Im Sturz erscheint auch hier zunächst der Schatten des Schlüssels, ehe sein Metall auf die Stufen schlägt. Er fällt auf die Treppe in die stufenweise Tiefe des Nicht-Wissen-Könnens. Sie bückt sich und nimmt den Schlüssel auf, verschafft sich Einlaß. Nun betreten wir visuell den so eröffneten Binnenraum von ihrem Point of view aus - vermittelt subjektiver Kamera. Es scheint, als hielte sich niemand im Hause auf. Da die Frau im Besitz eines Schlüssels ist, wird der Eindruck erweckt, als sei sie den Aufenthalt im Haus gewohnt. Jedoch - wir werden verunsichert: Nun stellen demgegenüber die im Haus befindlichen Objekte den Eindruck einer unerklärlichen Fremdheit her. Ein großes Küchenmesser - wie von Geisterhand in Schnitt gebracht - fällt plötzlich aus einem Brotlaib. Auf der Treppenstufe liegt der Telefonhörer neben der Gabel. Zögerlich und vorsichtig, zugleich neugierig steigt die Frau die Treppe hinauf. Im weit geöffneten Fenster des menschenleeren Schlafzimmers - das Haus wirkt wie eben verlassen - weht ein schwarzer durchsichtiger Vorhang - als Schleier des Verbergens.¹⁴³ Während des Treppensteigens wird durch die tastenden Schritte Zeit sichtbar: Stufen und Takte. Der Plattenspieler rotiert ohne Zuhörerschaft. Apparatur dreht sich sinnlos um sich selbst. Teijo Itos Geräuschuntermalung setzt Zeittakt und Rhythmus hierbei außer Kraft. Wieder ins Parterre des Hauses hinabgestiegen, nähert sich die Frau - immer noch zögernd - einem dem Fenster, dem Ausblick in die Welt zugewandten Sessel. Maya Deren nähert sich ihm scheu, als berge er eine unerklärliche Gefahr. Genau dorthinein läßt sie sich nieder, und alles, was wir nunmehr sehen, ist ihr ruhender Körper. Jetzt ist es ihre Hand, die die mitgeführte Blüte in ihren Schoß senkt und dort reglos festhält. Sie sucht es sich bequem zu machen. Sie scheint zu warten. Wie im Reflex gleitet ihre Hand streichelnd ihren Körper entlang und liegt schließlich neben der Blüte im Schoß; schützend: Blüte und Blut - Flora und Defloration. Erst jetzt erhaschen wir für einen Moment per Nahaufnahme einen Blick aus ihrem bildfüllenden Auge, während es aus dem Fenster schaut, und zwar ohne daß wir bisher je einen Blick auf die 'ganze' Frau und ihr Gesicht gewährt bekommen hätten. Ihre Lider scheinen schwer, sie geht in sich, sie sieht nach innen, verfällt in einen Zustand des Dösens, der Welt-Vergessenheit. Draußen verdunkeln sich der Weg und der Garten wie im Zeitraffer: Um-nacht-ung. Die Frau scheint eingeschlafen zu sein. Ruckartig wendet sich die Kamera vom Fenster ab und sieht lange in einen zylindrisch konstruierten Raum voraus: Es ergibt sich ein Tunnelblick, ein Fokus in den Traum hinein. Diese Einstellung erweckt die Impression, als entziehe sie das Visuelle ringsum dem Frauenkörper und projiziere es in ihre Träume. So werden wir Zuschauenden aus den 'realen' Räumlichkeiten herausgetragen, werden überführt, in die inwendigen Räume der Träumenden einbezogen. Unvermittelt ertönt das Tuten eines Horns - Alarmsignal zum Aufwachen *innerhalb* des Traums. Welche Chance gilt es nicht zu verpassen, worauf soll das Augenmerk gerichtet werden?: Im Zentrum des Zylindertunnels erscheint nun in der Distanz eine große schwarzvermummte Figur, die den Weg draußen entlangschreitet. Von diesem distanzierten Blick aus nimmt die Kamera nun die 'Mumme' auf und wir träumen offenen Auges im Zuschauerraum den Traum der Frau im Sessel. Wir sehen überein mit ihr. Anstelle eines Gesichtes trägt die Schwarzgewandete den Spiegel. Wer - oder was - mag sie sein? Die Selbstspiegelung

¹⁴³ der schwarze Schleier unterbricht hier den Topos von Ganzheit und stellt diesem die „*Dialektik des Draußen und des Drinnen*“ (Bachelard) gegenüber. Obgleich scheinbare visualisierte Grenze zwischen Körper und Raum, exemplifiziert und verifiziert der Schleier aber auch und insbesondere das offensichtlich enigmatische wechselseitige Durchdringen von innen und außen: Innen- und Außengrenzen lösen sich zusehends auf. Siehe hierzu: Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*, übers. v. Kurt Leonhard, Frankfurt/Main 1994, S. 211-229

der Träumenden - ein reaktualisiertes Mutterbild als Traumerzeugnis? Im Traumgeschehen wird die Frau nun von einem Impuls beseelt: sie hebt ihren Arm, streckt ihn aus und ruft hiermit nach Beziehung und Annäherung. Eilig und zusehends schleuniger läuft sie der Gestalt, die nun ihrerseits die Blüte mit sich fortträgt, hinterher. Die Vermummte nimmt zwar Notiz von dem Anruf, wendet sich jedoch ungerührt ab. Das Spiegelgesicht bildet *nichts* ab. Im Verlaufe des Betrachtens der nachhastenden Laufschriffe ist die Bilderfolge verwischt, Konturen werden aufgelöst wie in einem verzweifelten Lachen: das Ersehnte bleibt als Wunschziel uneinholbar, unerreichbar. Es bleibt uns nichts als das Lachen. Die Protagonistin gibt auf und tritt zurück ins Haus. Als sie sich diesmal der Tür nähert, sehen wir Maya Deren erstmals unmittelbar und direkt in ihrem gesamten Erscheinungsbild.

Trotz oder gerade aufgrund der Tatsache, daß wir Zuschauenden bisher nur Fragmente einer Frau zu Gesicht bekamen, sind wir nun kaum beeindruckt davon, daß ihr Gesicht bis hierher nicht zu sehen gegeben wurde - derart suggestiv ist sie uns in der Introduction präsentiert worden, ohne daß der Film aber die Frau in ihrer vollen Präsenz als Bild gezeigt und damit schon repräsentiert hätte. Wie in den bisherigen Sequenzen vornehmlich deren Schatten den Objekten vorauseilten. Nun können wir ihre Bewegungen und mithin die Rhythmen ihres Innehaltens beobachten: „*With shoulders squared and back erect, she holds her head high, tipping and turning it with the natural grace of a dancer, or a cat. Her eyes are watchfull, efficient sensors, guiding her every move.*“¹⁴⁴ Jede einzelne ihrer Bewegungen wirkt geschmeidig und grazil. In Betracht der durchgängigen Versonnenheit Maya Derens erinnert sie an Heinrich von Kleists Umschreibung des Grazilen, zu der er in seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater*¹⁴⁵ findet: „*Wir sehen, daß in dem Maße, (...), in dem die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.*“¹⁴⁶ Grazie und Anmut scheinen gerade dann zu erblühen, wenn sie nicht von vorsätzlichem Bewußtsein gesteuert werden, sondern aus unendlichem Bewußtsein sich verströmen.

Wenn sie nun das Haus erneut durchforscht, scheint ihre Irritation nach dem Abwenden des Spiegelgesichtes, das ihr Erkennen und Begegnung verweigerte, zu offensichtlicher Furcht gesteigert. Sie ist verstört. Ob sie noch träumt oder erwacht ist, bleibt bis hierher ungewiß. Wir wollen es dahingestellt sein lassen, ob dem Wachzustand oder dem Traumgeschehen der Vorrang gebührt: „*Wir müssen uns nach den Träumen richten und ihnen gehorchen. Träume sind wirklicher als der Krieg oder der Tod.*“¹⁴⁷

Während Maya Deren sich unschlüssig die Treppe hinaufbegibt, kreuzt sie den Sturzflug des Messers treppab. Die Klinge liegt nun am Treppenabsatz, wo sich zuvor das Telephon befand. Das Treppensteigen erscheint end- und ziellos in der beinahe kletternden und einmal klimmenden Bewegung der Heldin an der Diagonale zwischen Schatten und Licht, wobei es die eingesetzte Zeitlupe ist, die diesen Eindruck heraufbeschwört. Als Schiff bei schwerer See erscheint der Frau das Haus. Bei Michel Foucault finden das Theater, das Kino und auch der ausgestaltete Garten ihre

¹⁴⁴ aus: „*Summary of 'Meshes'*“, in: Vévé A. Clark, Millicent Hodson, Catrina Neimann (ed.): *The Legend of Maya Deren, Vol. I Part Two*, New York: Anthology Film Archives/Film Culture, 1988, S. 81..

¹⁴⁵ Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater. Aufsätze und Anekdoten*, Frankfurt/Main 1980.

¹⁴⁶ ebd., S. 15

¹⁴⁷ Håuptlinge der Algonkin in Bruce Beresfords *Black Robe*, USA 1991, dt. Verleihtitel: *Am Fluß der Irokesen*.

symbolische Kongruenz als Orte des Anderen: „Die Heterotopie vermag an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.“¹⁴⁸ Neben Museen, Bibliotheken, aber auch Friedhöfen als heterotope und gleichermaßen heterochrone Areale, die Zeiten, Epochen und sämtliche Formen und Ideen mehrerer Zeiten an einem Ort zu installieren vermögen, bilden insbesondere „Bordelle und Kolonien (...) zwei extreme Typen der Heterotopie, und wenn man daran denkt, daß das Schiff ein schaukelndes Stück Raum ist, ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist und der, von Hafen zu Hafen, von Ladung zu Ladung, von Bordell zu Bordell, bis zu den Kolonien suchen fährt, was sie an Kostbarstem (...) bergen, dann versteht man, warum das Schiff (...) bis in unsere Tage nicht nur das größte Instrument der wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist (...), sondern auch das größte Imaginationsarsenal. Das Schiff, das ist die Heterotopie schlechthin.“¹⁴⁹

Als Maya Deren oben schließlich erneut die Schwelle des Schlafrumes erreicht, scheint sie im Schwebезustand, als befände sie sich in einer Flugbahn durch den Raum, durch die Verschleierungen des dunklen Fenstervorhanges hindurch. Unerklärlicherweise liegt nun der Telefonhörer auf dem Bett - ins Kissen gedrückt. Von jemandes (?) Hand? Spukt es? Oder aber geht hier häusliches Leben vonstatten - wird die Heldin übersehen, nicht wahrgenommen? Sie schlägt die Decke zurück und findet anstelle des Telefonhörers das blitzende Messer wieder - in den Federn... In dessen Klinge reflektiert sich nun kurz, doch intensiv ihre aufkommende Panik. Hastig bedeckt sie das Messer und legt den Hörer zurück auf die Gabel. Will sie das Tuten zum Verstummen bringen, die Welt und die Verbindung zu ihr unterbrechen? Sie ist von wehendem dunklen Gewebe eingehüllt - von der Schwere leichten Tuches im Windhauch. Durch Montage zurück ins Treppenhaus 'geschnitten', scheint ihr der Raum ringsum feindselig gesonnen zu sein. Sie wirkt jetzt entsetzt, zutiefst erschrocken. Sie fällt zurück. Das Oben und Unten verkehren sich. Sie stürzt durch den Raum, schwerkraftlos, wie von innerem Erdbeben verworfen. Sie ist rückhaltlos. Irgendwie wieder im Parterre angekommen, erblickt sie die erste Maya immer noch schlafend in ihrem Sessel. Von einer schwindelerregenden Höhe aus sieht sie auf die Schlafende hinab, während sie - an die Wand gepresst - nach Halt sucht. Von hier aus greift sie nach dem Tastarm des Plattenspielers, um ihn und sich selbst zur Ruhe zu bringen, beinahe so, als wolle sie ein Erwecken der Schlafenden verhindern. Währenddessen tritt sie als ihre Doppelgängerin ängstlich zum Fenster. Draußen auf dem Weg erscheint erneut die Spiegelgestalt. Sie blickt ihr nach. Von außerhalb blicken wir nun auf die Verstörte hinter der Fensterscheibe, die sich selbst dabei beobachtet, wie sie wiederum die mysteriöse Gestalt unten auf dem Weg verfolgt, diese aber auch diesmal nicht einholen kann: Sie nimmt zwar die Verfolgung auf, gerät aber in ihrem Lauf jedesmal - an der Schwelle des Alp-Traum-Hauses ankommend - ins Stocken; wie paralysiert.

Diese Bilder erzählen nicht nur die Geschichte einer Verfolgung, sondern auch die Geschichte der Zerstörung und Zersplitterung der geschlossenen Form der Erzählung selbst. Auch die Erzählung gerät ins Stocken, ins Stottern, und die scheinbar ungehindert vorbeisurrenden Bilder weben ein unbehagliches Muster. Es erscheinen auf der Leinwand Rupturen und Frakturen in den Bewegungsabfolgen, deren Beweggrund mehr seelischen denn körperlichen Dringlichkeiten zu entspringen scheinen. Anstelle

¹⁴⁸ Michel Foucault: *Andere Räume*, in: *Stadt-Räume*, hrsgg. v. Martin Wentz, Frankfurt/New York 1991, S. 70.

¹⁴⁹ ebd., S. 72. Foucault weiter: „In den Zivilisationen ohne Schiff versiegen die Träume, die Spionage ersetzt das Abenteuer und die Polizei die Freibeuter.“

der technischen Perfektion der Bilder tritt deren Dysfunktion. Anstelle einer Bestätigung von Raum und Zeit durch die Bewegung durchkreuzt beständig Irritation das kinematographische Ereignis. Das Medium Film schiebt sich hier in den Vordergrund der Wahrnehmung, es zerstreut sich in seinen Mechanismen zwischen Film und Publikum, und zwar genau dort, wo es ansonsten verschwindet: in der Illusion der Sukzessivität und Dauer der Bewegung der Bilder selbst. So alt wie das Verfolgungsmotiv auch sein mag, hier gibt es keine traditionelle Verfolgungsjagd. Niemand entkommt und doch wird niemand wirklich gestellt. Stattdessen: ein ständiges Scheitern, ein Versagen, Fehlversuche, Mißlungenheiten, ein *Versehen*, kurz: ein Schwindel (im doppelten Wortsinn), durchgezogen mit ernsthaftester, knappster Mimik.

Einerseits wie ein flüchtiger, eindringlicher Gedanke oder andererseits als ein fliehendes Traumbild versichert die merkwürdige Spiegelgesichtige die Heldin und das Publikum von Zeit zu Zeit zwar ihrer Präsenz - zunächst außerhalb des Hauses, dann doch unbemerkt eingedrungen innerhalb des Schlafzimmers in der Nähe des Bettes oder im Treppenhaus - aber je näher sie kommt, desto unnahbarer erscheint und versickert sie in der zeitlichen Abfolge der Visualität. Ihre Gesichtslosigkeit und damit Blindheit machen die Heldin und mit ihr das Publikum sehen, daß es nichts zu sehen gibt. Keine Antwort für fragende Blicke. Keine Frage für aus dem Film herausblickende Antworten. Die Spiegelgestalt wird zum Zeichen ohne Bedeutung, zum hilflosen Zeichen. Dessen Bedeutungslosigkeit besteht aber nicht etwa in wahlloser Beliebigkeit, sondern in dem stetigen und fortlaufenden Horrorszenario eines Schauenden, der ins Bild (oder ins Wort) abzustürzen droht, während er auf der Sinnsuche vom Zeichen selbst gezwungen wird, es in seiner unendlichen Bedeutungsvielfalt betrachten zu müssen. Die Traumszene in *Meshes* könnte so gelesen werden als ein der Sprache und dem Bild selbst innewohnender Alptraum.

Liest die Betrachterin die immer wiederkehrende - im Detail nur leicht changierende - Verfolgung des Spiegelphantoms als eine Metapher für das Nicht-Fertig-Werden mit dem Bild und dessen Sprache - seine Unbewältigbarkeit -, dann begeben wir uns in den Raum des Lachens direkt hinein; wobei das Lachen selbst schon längst verklungen ist: ein Echoraum *gewesenen* Lachens. Den Bildern scheint ein Niemals-Fertig-Werden mit der Sprache innezuwohnen, das eine rhythmisch wiederkehrende Bewegung evoziert. Die völlig fehlgehenden Versuche der Heldin, das Spiegelphantom einzuholen mit dem Wunsch, in es hineinzublicken, ihm ein Gesicht zu geben und eines zu gewinnen, dazu die Unmöglichkeit, das Fremde, das Unheimliche, das Andere in die eigene Nähe zu locken: all dies vermittelt den Eindruck eines Spieles, in dem man immer wieder fangen und gewinnen will, ständig verliert, um dann vor lauter Ungeschick, die Aufgabe zu bewältigen - urplötzlich - von einem eruptiven Lachen geschüttelt zu werden.

Die erste Voraussetzung für ein Nachdenken und ein Sprechen über das Phänomen des Lachens - so kann es mir dies Bild des fliehenden Spiegels zeigen -, ist die Einsicht in das eigene Scheitern daran. Das Spiegelmysterium reißt den Film an der entscheidenden Stelle entzwei: genau dort, wo die Heldin und mit ihr die Betrachterin etwas zu sehen und zu erkennen trachten - im Leergesicht der ansonsten vollständigverhüllten Gestalt -, entzieht sich alles. Es wird vielgesichtig in unseren Visionen. Es wirkt glatt, kalt, rutschig. Ich falle in einen Hiatus, einen Riß in der Leinwand. Es wird deutlich spürbar: Vision *ist* Mangelzustand.

Der mich *einladende* und zugleich mich *verweigernde* Spiegel reißt mich so hinein in den Widerspruch zwischen einerseits der Flüchtigkeit von Bedeutungen und andererseits dem Wunsch nach Beständigkeit von Imaginationen. Der Spiegel läuft unentwegt davon und erzählt währenddessen (m)eine Geschichte über die Beständigkeit des Vergänglichen selbst: vom Sich-Einschleichen des Beständigen in

das Ephemere jeder Existenz (nicht zuletzt der des Bildes). Er eröffnet einen Raum des Horriblen, der allem scheinbar Alltäglichen innewohnt: das durch keine Bedeutung einholbare *Antlitz* des Todes. Die *vorübergehende* Begegnung mit der eigenen Sterblichkeit kann jederzeit und überall geschehen. Hier findet sie an einem strahlend sonnigen, lachenden Nachmittag statt. Die textuelle Strategie des Spiegelphantoms bricht mit der Geschlossenheit der Erzählung und setzt ihr eine Spirale von Zeit, Raum und Bewegung entgegen, die jene diffusen und unspezifizierten Ängste artikuliert, die dann und wann jedermann heimsuchen. Eine derartige Heimsuchung entwindet sich jeglicher signifikanten Setzung. Zeit, Raum und Bewegung treiben ein unbeendbares Spiel mit der Sprache und nicht umgekehrt. So etwa ließe sich ein Raum ausmachen, von dem aus das Lachen als Symptom dieses Bruches zum Aus-Bruch kommt. Ein solcher Raum ist weder ein Punkt noch eine Linie und noch weniger hat er Grenzen. Es scheint eine undimensionierbare Sphäre zu sein, in der ein Pulsieren anklingt und mitschwingt, das mich aufrührt und das in die Nähe der Poesie gerät, in der das Lachen innerhalb der Sprache und über sie ausbrechen kann. Unterschwellige Klänge? Was verbirgt sich unterhalb der Schwelle?

„Daß das Geschriebene die Spur jenes Schreies enthält und daß es nur darum geht, ihn in unerschöpfliche Umkehrungen umzulenken, bis zur Sättigung, in der sich schwindelnd unser Chaos enthüllt.“

(Edouard Glissant)¹⁵⁰

Lachen als Textpraxis

Julia Kristeva weist auf ein Lachen als „Textpraxis“ hin, wenn sie Lautréamonts Erwartung an eine Poesie aufgreift, die „das Lachen innerhalb der Metasprache zum Ausdruck bringt“¹⁵¹ und das Lachen als „psychische (und narzißtische) Entlastung (oder Belohnung)“ ablehnt, wie es Freud später in seiner Theorie über die (u.a. kathartische) Funktion des Witzes versteht. Kristeva analysiert am Beispiel Lautréamonts ein Lachen, daß auf Aggression und Verwerfung - hier verstanden als Ableitung von der Urverwerfung des Eigenen, wie es sich während der Defäkationen im analsadistischen Prozess sphinkterisch vollzieht - beruht, indem es „Verbotsschranken hebt, (...) in das (...) Verbotene eindringt und den zerstörerischen, gewaltsamen, befreienden Trieb in es hineinträgt.“¹⁵² Julia Kristeva führt jede Form des Verwerfens, des „Verausgabens, an dem die Einheit zerbricht“, auf die Prozesse des analsadistischen Geschehens im Sinne der Psychoanalyse zurück, wobei das Verwerfen keinen Prozess des Ausstoßens beendet, sondern „immer schon die Neubelebung einer Triebregung, die ihrerseits Verwerfen ist“, bedeutet. In diesem Sinne ist Verwerfung als ein von Triebquellen gespeistes, vorsprachliches, prälogisches Phänomen zu verstehen, das Begriffe wie *Abtrennung* oder *Abspaltung* inkludiert, die sich erst dann anbieten, „wenn das Subjekt schon konstituiert und der Sinn schon gebildet sind, (...) - als signifikante Sozialisierungen.“¹⁵³ Während das Orale mit der Einverleibung dem Außenliegenden gegenüber *indifferent* bleibt, *bildet* sich erst durch die Defäkation ein Äußeres. Ausstoßung oder Verwerfung finden ihr Resultat in der symbolischen Sphäre einzig in der Negation - auch der Verdrängung. Das Symbolische büßt bei Kristeva unter Weiterentwicklung des psychoanalytischen Diskurses jede Ideation ein und findet in seinem Ursprung zurück „zur beweglichen chora, (...) zur *Analität*. (...), die dem *Symbolischen voraus(geht)*, (sie) *ist seine Bedingung und sein Verdrängtes zugleich*.“¹⁵⁴ Subjektkonstituierung und Sprachbildung mitsamt symbolischen Funktionszusammenhängen setzen eine „*Reaktivierung der Analität voraus*“ - in der Ökonomie der Physis, des Gefäßes dieser Funktionen. „*Das Lusterleben infolge der Destruktion (...) wie es sich im Text durch die Sprache hindurch manifestiert, verläuft*

¹⁵⁰ entnommen aus: Hanns Zischler: *Welt-Literatur. Edouard Glissant - Portraitskizze*, in: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 107, 9. Mai 1998, ZB 3.

¹⁵¹ Julia Kristeva: *Revolution der poetischen Sprache*. Teilübers. u. mit einer Einleitung versehen von Reinold Werner, Frankfurt/Main 1978, S. 217

¹⁵² ebd., S. 218

¹⁵³ ebd., S. 152

¹⁵⁴ ebd., S. 153

über die Neubelebung der verdrängten, sublimierten Analität.¹⁵⁵ Diese revitalisierte Analität und die damit bestehende Homosexualität finden sich Kristeva zufolge im Sinngebungsprozess wieder und ihren Ausdruck in der Sprache, in Identifikationsstrukturen und insbesondere im „neuen semiotischen Raster“ - des Kunstwerkes.

Im Verwerfen als Artikulation der sadistischen Komponente des Sexualtriebes vollzieht sich der Prozeß fortdauernder (und sei es künstlerischer) Aggressivität, d.h. aber auch „ihrer Setzung, (...) ihrer Erneuerung. In dem Maße, wie das Verwerfen destruktiv, 'Todestrieb' ist, ist es auch der Mechanismus von Wiederbelebung, Spannung und Leben; indem es einen Zustand des Gleichgewichts zwischen Spannung, Trägheit und Tod anstrebt, perpetuiert es Spannung und Leben.“¹⁵⁶

Im anal-sadistischen Geschehen regt sich Lust in dem Moment der Ablösung körpereigener Substrate und Partikel ins Außenliegende - gerade im *Verlust* während der Abtrennung und der Isolierung von Objekten besteht die größte Intensität des Lusterlebnisses. Absonderung und Verwerfung erzeugen kein Defizit, sondern Lustgewinn.

Durch die Abtrennung des verworfenen Objektes wird es zum „anderen gegenüber (...) in *absentia*“.¹⁵⁷ Gemäß der psychoanalytischen Theorie vollzieht sich der Erwerb von Sprache unter Überwindung der Analität, wobei das verworfene Objekt mitsamt seiner Verdrängung hinter das Zeichen zurückfallen.

Jede Regression in diese 'scheinbar' überwundene Entwicklungsphase kann mithin den (mehr oder minder vollendeten) Spracherwerb stören und die Symbolisierungsfähigkeit einschränken und destruieren. Im Sinne kontrollierter Regression unterscheidet sich die Produktion von Kunstwerken zwar von den pathologischen Formenkreisen der Sprachzerstörung, steht jenen allerdings im Sinne eines Kampfes zwischen der moralischen Instanz der Zensur (Über-Ich) und unsublimierter Analität nahe. Als literarisches Zeugnis hierfür nennt Kristeva das dichterische Schaffen Antonin Artauds.

Nun bildet allerdings die Mundhöhle das erste, früheste Wahrnehmungsorgan; *in ihr* findet der Säugling den ersten Kontaktraum mit dem außerhalb seines *Selbst* Gelegenen, mit der ersten präverbalen Konstruktion des Anderen überhaupt. Indem Oralität allerdings nicht nur fusionierend stattfindet, sondern auch „*verschlingende, verweigernde, negative Oralität*“¹⁵⁸ beinhaltet, trägt das Verwerfen aggressive Akzente sowohl hier wie in der Analität. Kristeva zufolge „*scheint (es) zwei Formen des Verwerfens zu geben*“: einhergehend mit der regressiven Analisierung findet eine Oralisierung - zumindest ihrer aggressiven Quantitäten - statt: „*Wiederfinden des mütterlichen Körpers, doch nicht als hohler und erzeugender Körper der Vagina, der Ausstoßung und des Verwerfens, sondern als vokalischer: Hals, Stimme, Brust - Musik, Rhythmus, Prosodie (...)*“.¹⁵⁹ Kommt es - im Verlaufe der Regression - zu einer Entmischung der im Entwicklungsprozess objektgebundenen Triebe, oder anders: reißen Fäden des 'Korsettes' der Sozialisierung, so kann das *Verwerfen* die Artikulationen pointieren und akzentuieren und im Sinne einer Entladung über das Muskuläre abgeführt werden, über den „*Muskelapparat (...), der die Energie sogleich in kurzfristigen Stößen entlädt: pikurale und tänzerische Gesten können aus diesem Mechanismus erklärt werden. Doch kann das Verwerfen ebensogut über den*

¹⁵⁵ ebd., S. 154

¹⁵⁶ ebd., S. 155

¹⁵⁷ ebd., S. 156

¹⁵⁸ ebd., S. 159

¹⁵⁹ ebd., S. 157

Stimmapparat verlaufen - als einziges inneres Organ ist die Mundhöhle (einschließlich der Glottis¹⁶⁰) nicht in der Lage, gebundene Energie zurückzuhalten; sie muß die Entladung dem endlichen Phonemsystem einer Sprache überantworten¹⁶¹, - oder: schreien oder lachen.

Maya Derens Spiegelphantom reißt, unter einem solchen Aspekt auf das Lachen gelesen, nicht nur die Leinwand entzwei, indem es in das Verbotene (hier: in das Kino als Ausdruck - *Ent- und Aus-Wurf* - des kollektiven Unbewußten der patriarchalen westlichen Kultur) hineineilt, sondern es bringt - obwohl stumm -, etwas zu Gehör: *„Die Textpraxis ist eine Art von Lachen, dessen Ausbrüche sich in der Sprache vollziehen. Der Lustgewinn infolge der Hemmungsaufhebung wird unmittelbar in die Herstellung von etwas Neuem investiert. Jede (signifikante Vorrichtungen) innovierende Praxis ist Lachen; sie folgt dessen Logik und enthält dessen Gewinn für das Subjekt. Da, wo Praxis nicht Lachen ist, ist nichts Neues; und da wo nichts Neues ist, ist die Praxis nicht lustvoll, ist sie bestenfalls leerer Wiederholungsakt. Im Neuen der Praxis (des Textes und jeder anderen) kommt das Lusterleben zum Ausdruck, das in sie investiert wird; das Neue verschweigt das Lachen und ist doch sein Äquivalent.“¹⁶²*

Mit einem im Stillen verborgenen Klangraum des Lachens erweitert Maya Deren das Vokabular der Bildsprache, indem sie ihr ihre ganz spezifische Sinnlichkeit, Körperlichkeit, *Materialität* und Subjektivität zurückgibt und auf diese Weise den Boden für ein Lachen bereitet, das zugleich ihr eigenes ist wie auch Subversion des männlichen Diskurses. Kristeva zufolge ist das Subjekt (das lachende?) stets das Subjekt der Textpraxis. Das heißt: *„Das Subjekt ist nie, das Subjekt ist Prozess der Sinnggebung und stellt sich bloß als sinnggebende Praxis dar.“¹⁶³* Eine solche sinnggebende Praxis kann Lachen sein. Dabei vollzieht sich im Vorgang, in der Praxis des Lachens der Konflikt ('Kampf') des Bewußtseins des Einen mit dem Heterogenen. Es handelt sich bei diesem Konflikt - der das Lachen selbst ist und den es zugleich bezeugt - um die fortlaufende Aufrechterhaltung des heterogenen Widerspruchs (gegen das Bewußtsein, gegen das *Eine*) im Subjekt. Mit anderen Worten: Das Lachen als Textpraxis beschwört die kontinuierliche Rekonstituierung der thetischen Phase als Schwelle oder Schwellenerfahrung *„zwischen zwei heterogenen Bereichen (herauf): dem Semiotischen und dem Symbolischen. Letzteres umfaßt einen Teil des ersteren, die Spaltung zwischen beiden offenbart sich nun im Einschnitt Signifikant/Signifikat.“¹⁶⁴*

Im Lachen als Textpraxis wird einerseits die Bruchstelle: oder positiv gewendet: der Spiel-Raum zwischen Signifikat und Signifikant sichtbar ausgestellt. Andererseits und zugleich *„greift (es) nicht nur die Denotation (Setzung des Objekts), sondern auch den Sinn (Setzung des aussagenden Subjekts) an.“¹⁶⁵*

So führt das Lachen zu einer fortlaufenden *„Reaktivierung“* des Thetischen, der thetischen Phase, um sie - ebenso fortlaufend - absuchen zu können mit dem Ziel, das Symbolische durch *„Explosion“* (Kristeva) des Semiotischen im Symbolischen zum Schwanken zu bringen, - um es aufzureiben, zu *„pulverisieren“*, zu zer-setzen.

Es geht in der von Kristeva entwickelten Textpraxis folglich um eine *„rückläufige Reaktivierung des Widerspruchs, der seinerseits die Setzung herbeigeführt hatte.“¹⁶⁶* Kann das Lachen als Textpraxis demnach verstanden werden als eine kontinuierliche,

¹⁶⁰ Stimmritze zwischen den Stimmbändern

¹⁶¹ ebd., S. 159

¹⁶² ebd., S. 219

¹⁶³ ebd., S. 210

¹⁶⁴ ebd., S. 58/59

¹⁶⁵ ebd., S. 66/67

¹⁶⁶ ebd., S. 79

sich stets aus sich selbst heraus erneuernde und perpetuierende 'Zone' oder Schwellenerfahrung des Subjekts (in) der Textpraxis selbst? Kristeva beantwortet diese Frage wie folgt: Insofern „*bekundet sich die semiotische Chora nicht als Verfehlung des Thetischen, sondern als dessen Bedingung.*“¹⁶⁷ Aber: Voraussetzung für eine „*Wiederaufnahme der semiotischen Chora*“¹⁶⁸ im *Apparat der Sprache*“ besteht darin, „*daß das Subjekt über die Kastration eine solide Position erlangt haben muß, wenn die Triebangriffe gegen das Thetische nicht im Phantasma oder in der Psychose dahindämmern (...) sollen.*“¹⁶⁹ Innerhalb des Prozesses der Sinngebung wären demnach das Wort oder - im hiesigen Zusammenhang das Bild - zu lesen als das „*Verwerfen des Dings, das es besagt und eines anderen gesagten oder ungesagten Wortes.*“¹⁷⁰ Das Verwerfen selbst wäre die „*ästhetische Lustquelle*“ für das Lachen als Körperspasmen. Für Kristeva ist Verwerfen und Rückkehr von Ausstoßung und Verwerfung in das bereits konstituierte Subjekt gleichbedeutend: „*es rekonstituiert die realen Objekte, 'kreiert' neue, (er)schafft das Reale neu und resymbolisiert. Es erinnert an den Regressionsvorgang schizoider Prägung, doch zugleich bejaht es ihn, leitet ihn in die signifikante Sphäre über, die dadurch gebrochen, gespalten und dem Prozeß ausgesetzt wird. Die Symbolisierung des Verwerfens bezeichnet den Schauplatz eines unhaltbaren Widerspruchs, den eine kleine Anzahl von Subjekten erreicht. Das Verwerfen enthält in sich das Moment der „Exkorporation“, der „Espektoration“ (bei Artaud) bzw. der „Exkretion“ (bei Bataille); als motorische Entladung, als Körperspasma dagegen investiert es in das bereits abgelöste Zeichen, in die Sprache, verleiht ihr wieder jene Mechanik, die die Trennung zwischen Dingen und Wörtern bewirkt hatte, und entfaltet sie in ihr. (...) Kurz, das Verwerfen wird in die gespaltene Sprache eingeführt und kommt in ihr wieder zu ihrem Recht.*“¹⁷¹

Versuche ich nun, jenem 'verschwiegenen' Lachen in *Meshes Of The Afternoon* zu begegnen, so ergeht es mir während des Sehens nicht anders als der Protagonistin des Films, die der spiegelgesichtigen, ständig fortschreitenden Gestalt vergeblich

¹⁶⁷ ebd., S. 60

¹⁶⁸ die *semiotische Chora* ist bei Kristeva dasjenige, was jeder Bezeichnung und jedem Diskurs vorangeht. Sie ist ein „rhythmischer Raum“ ohne festgefügte Form und ohne Inhalt. Die semiotische Chora ist eine Differenz, ein Unterscheidungsmerkmal, eine Spur, ein Vorzeichen, ein Hinweis. Angelehnt an und in Abweichung von Platon - (hier ist die Chora ein nicht sichtbares und formloses Gebilde) - entwickelt Kristeva in der Chora einen Raum präödipler Primärprozesse, in dem die nicht kontrollierbaren Triebe sich in einem rhythmischen Bewegungsfluß von Energien bilden. Es handelt sich um auf den Körper der Mutter gerichtete Wunsch-, Lust- und Aggressivitätsspiegel, die die signifizierenden Regulative in der Sprache erst hervorbringen: synenergetische Schubkräfte und Schübe, artikulationslose, präsprachliche Totalität. Die Chora ist jene unspezifizierbare Sphäre, jener Bereich, aus dem heraus sich (später) im Verlaufe von Sprachbildungsprozessen durch Ab-Trennungen und Ab-Spaltungen der Diskurs herausbilden wird. Im Semiotischen Prozess ist es der Körper selbst, der spricht. Er spricht direkt, noch nicht über kulturelle Repräsentanzen und Transformationen verstellt. Das Thetische im Sinne von Setzung beinhaltet den Erwerb der Fähigkeit, diese ersten Trennungen und Spaltungen in Differenzierungen vorzunehmen. Dies wäre der erste Schritt in die Strukturierung der Sekundärprozesse und in die Sprache hinein, wo Geschlossenheit, Statik und temporäre wie topographische Linearitäten angestrebt werden. Erst durch die thetische Phase der ständigen Setzungen des Semiotischen *wird* das Subjekt in die Lage versetzt, Bedeutung zu produzieren. Die Fähigkeit der Spatialisierung und der Identifizierung ist der Beginn des Einschnitts zwischen Signifikat und Signifikant. Dies ist diejenige Zäsur im Sinngebungsprozess, die den Ort des Anderen markiert und zugleich de-markiert und an dem sich das Bezeichnen überhaupt erst ereignet.

¹⁶⁹ ebd., S. 58/59

¹⁷⁰ ebd., S. 161

¹⁷¹ ebd.

hinterhereilt. Das Spiegelgesicht könnte gelesen werden als genau der Hiatus im Prozess der Sinngebung, der den stetig fortlaufenden Abgrund zwischen Signifikat (Inhaltsseite) und Signifikant (Ausdrucksseite) markiert. Diesen Abgrund einholen zu wollen, das heißt: ihn überschreiten und damit überwinden zu wollen wäre gleichbedeutend mit seiner Leugnung und Auslöschung. In diesem Fall würde das Subjekt der Textpraxis das Verwerfen „*nur noch als Signal eines „Engagements“ im Realen (...) erleben, da, wo sich die Verdinglichung aller Meta-Logik vollzieht: Metasubjekt, Metasprache, Metaphysik. In diesem Fall stellt es sich unter das Gesetz des Vaters, liefert sich der Paranoia (...) aus, deren Sublimierung überaus brüchig ist (...).*“¹⁷²

Das Spiegelgesicht: es spiegelt die Unmöglichkeit einer Begegnung mit dem eigenen Schicksal, dem Tod; es kann so gelesen werden als die filmschriftliche Figur einer unmöglichen Überschreitung. Erst im vollkommen nutzlosen Hinterhereilen, nicht aber im Ein-blick und damit Ausfüllen durch ein Spiegel-Bild, entsteht der eigentliche Bilder-Text dieser ungeheuerlichen Gestalt, die gerade in den Augenblicken ihrer Präsenz am unnahbarsten erscheint.

Die Schwarzvermummte: wer könnte sie sein?: nach den Gesetzen der Optik läßt sich unschwer erraten, wessen Gesicht beim *vis-à-vis* im Spiegel - auch hinter dem Auge der Kamera - abgebildet würde. Jeweils wir selbst - ein jeder von uns. Das Kino als Spiegel und als (Selbst-)Erkenntnislieferant - es funktioniert nicht mehr.

¹⁷² ebd., S. 161

„Wir haben eher zu lernen, wie man Bilder liest, als wie man sich einen Sinn vorstellt.“

(Paul de Man)¹⁷³

Eine andere Weise des Sehens

Markant an dieser Such-Bewegung des Films ist die räumliche Organisation des Bildes. Die Spiegelfrau läuft nicht nach irgendwohin. Sie zieht sich auf dem sonnendurchfluteten, schmalen Weg in die Bildmitte zurück, verläßt das Geschehen und läßt damit zunächst den Film hinter sich. So zeichnet sie - bei all ihrer Indolenz - in der Langsamkeit ihrer Bewegung eine doch lockende, rasante Fluchtpunktperspektive in das Filmbild hinein. Wer dieser Figur auch immer nachfolgen will - allesamt werden wir von dem unheimlichen, uns abgewandten Spiegel mit- und hinweggerissen. Etwas von uns verschwindet mit ihr. Der uns unser Abbild verweigernde Spiegel, in den wir ebensowenig hineinschauen dürfen wie die Heldin des Films, saugt unsere Blicke auf magische Weise auf und trägt sie - eine optische Schleppe nach sich ziehend - aus dem Film heraus. Von der Lösung eines Rätsels kann keine Rede sein. Stattdessen geraten wir mehr und mehr in die Position Suchender, werden in tiefe Ungewißheit versetzt, hineingesogen in die (traum-)wandlerische Bewegung der Fortschreitenden; wir werden zu Betrachtern der Unanrührbarkeit.

Einmal wendet sich uns das Spiegelgesicht als seinen Verfolgern fast zu. Aber selbst jetzt ist nichts darin außer sich reflektierenden Lichts. Licht auf der Flucht, das nicht nur unsere Blicke mitnimmt, sondern ebenso die Bilder und die Räume des Films, den wir zu sehen versuchen. Ein Versehen? So wird der Film selbst zu fortlaufendem Sehen gezwungen. Es entsteht der Film im Film, der sich selbst sehen sieht.

Die Spiegelp(h)anto-Mime treibt ihr diabolisches¹⁷⁴ Spiel mit der Heldin des Films, mit uns, mit ihrer eigenen Existenz: all unsere Visionen über sämtliche vorstellbare Minen ergäben im Resultat ein *Ungesicht*. Denn sollte es gelingen hineinzuschauen, ihr eine *Visage* zu geben, so wäre dies das Ende aller Bewegung. Die Diabolen wären wir: Teufelsfratzen.

¹⁷³ Paul de Man: *Der Widerstand gegen die Theorie*, in: Volker Bohn (Hrsg.): *Romantik, Literatur und Philosophie*, Frankfurt/Main 1987, S. 91

¹⁷⁴ Schöpfungsmythen berichten, „wie die Große Mutter ihren Schlangengemahl aus einem Lehmklumpen (*bolus*) erschuf, den sie so lange in ihren Händen rollte, bis er Schlangengestalt annahm. Dann erweckte sie ihn zum Leben. Auf die gleiche Art soll die ägyptische Göttin Isis eine Schlange (...) und einen Lehmphallus (...) geschaffen haben.“ Nach Robert von Ranke-Graves' *Griechische Mythologie*, Hamburg 1984, zitiert bei Barbara G. Walker: *Das geheime Wissen der Frauen*, München 1983, S. 164. Diabolus stellte vor 'ihrer' Patriarchalisierung durch die biblische Genesis eine „Schlange der Göttin“ (ebd.) dar, wobei sich Diana „als Mutter aller Geschöpfe“ (ebd., S. 165) matriarchalisch als alleinig befähigte Frauengestalt präsentiert. „Der Dianakult war in der vorchristlichen Zeit so weit verbreitet, daß die ersten Christen sie als die Haupttrivalin ihres Gottes betrachteten.“ (ebd.) Diabolus ist eine Frau. Im Sinne der Verunglimpfung alles Sexuellen wurde - so betrachtet - innerhalb des katholizistischen Komplexes aus der Lehmschlange: der Teufel.

Das Phantom treibt sein Spiel mit der eigenen Fragilität. Es skandiert so einen poetischen Rhythmus in den Film hinein, der sich aus sich selbst heraus aufrechterhält und dessen (und unser) inneres Gespanntsein sich ständig aus sich selbst heraus perpetuiert. Das Narrative des Films bleibt somit auf der Flucht in Richtung auf einen im Unendlichen gelegenen Punkt hin. Die Rede oder: wenn man so will: der verschwiegene Sprechakt (und mit ihm auch dessen Bedeutungen) läuft tatsächlich und buchstäblich aus dem Film hinaus. Worauf zu? Auf unbegrenztes Sprechen? Auf eine Rede außerhalb der Gesetzlichkeiten? Auf ein Sprechen, aus dem heraus dessen eigener Zersetzungsprozeß spricht? Die Spiegelfigur als Sprachfigur: eine flüchtige Wunde, eine Ritze, ein Hiatus, ein Loch in der Leinwand? Filmriß?

Neben all der Offensichtlichkeit, Vorläufigkeit, Brüchigkeit hinsichtlich etwaiger Deutungsversuche bleibt beständig die Vergänglichkeit des Phantoms. Es schluckt alles nur erdenkliche Licht in sein schwarzes Gewand und es bewahrt umso mehr Licht in seinem Ungesicht auf, sodaß wir nichts und alles darin zu erkennen vermögen. Beständig bleibt das Spiel, das mit seinem Erscheinen und Verschwinden getrieben wird. Beständig bleibt - wollen wir der 'Mumme' Eigenschaften zueignen - die Flüchtigkeit, das Flüchtende der Bilder und ihrer Bedeutungen, die sie und wir produzieren. Oder handelt es sich vielmehr um die Verweigerung von Bedeutungsproduktion?

Buchstäblich un-heimlich tut sich ein unermeßlicher Raum der Phantasie in diesem Hiatus in der Leinwand auf, in diesem Krater, dessen Umrandungen lediglich von der Einsicht konturiert werden, daß alles darin Befindliche nur Bruchstücke, Brocken sein können: Unbeständigkeit bei zugleich beständigem Wunsch nach Dauerhaftigkeit der Imagination.

Das beharrliche Faszinosum des Nicht-Gesichts legt eine explosive Mischung aus widerstreitenden Bewegungen unter die Visualität der Bilder: Eine Melange aus dem Begehren des bilderfressenden Auges und der Abstoßung resp. Verwerfung dieser Gefräßigkeit.¹⁷⁵

Während der Spiegel sich herausfordernd anbietet, verweigert er sich jedoch konsequent und unerbittlich. Unsere Phantasien geraten in Bewegung - der Spiegel sagt uns nichts: Aufbruch und Verharren ineins. Hierbei findet der Blick niemals zur Ruhe. Stattdessen findet durch ihn (hindurch) ein Suchen nach dem Anderen statt. Die Wiederholung, besser: die bildliche Skandierung des suchenden Hinterhereilens, des Zögerns, der Entmutigung und des schließlichen Scheiterns erzeugt erst das Suchen. Obwohl das Ziel ganz nah erscheint, ist der Weg dorthin offensichtlich endlos weit, die

¹⁷⁵ Es verhält sich in der interdependenten Sphäre des filmischen Erlebens so, daß nicht nur das betrachtende Auge sich Bilder gefräßig einverleiben kann; das omnipotente Auge der Kamera kann seinerseits uns zu verschlingen drohen: 1901 brachte James Williamson einen Darsteller auf die Leinwand, der sich mit weit aufgerissenem Mund auf die Optik zubewegte und den verschreckten Zuschauern die Angst vermittelte, sie, das Publikum würde in den Abschlünden seines Rachens verschwinden. *Der große Schluck*, GB.

Gut acht Jahrzehnte später bietet Jean-Luc Godard einen bildfüllenden Blick in die Tiefe der (diesmal zahnlosen) *vagina dentata*: Nachdem Maria in Anlehnung an den biblischen Mythos in unbefleckter Empfängnis einen Sohn geboren hat und - sie ist mittlerweile verheiratet - *der Kleine* getauft worden ist, akzentuiert sie ihre Lippen, die sie im gesamten Verlaufe des Films niemals schminkte, in grellem Blutrot. Während sie die Kontur ihrer Unterlippe nachzeichnet, wird das Schlußbild von der leuchtenden Oberlippe halbiert. Darunter: eine gähnende, abgrundtiefe Leere - nichts. Das Publikum droht in der unbefleckten Empfängnis verschlungen zu werden.

Jean-Luc Godard: *Je vous salue, Marie*. F/SUI., 1984, dt. Verleihtitel: *Maria und Joseph*.

Kluft unüberbrückbar. Der Blick selbst wird zu einer Weise des Sehens. Wesentliches Kriterium einer anderen Weise des Sehens bleibt dabei die Distanz und die durch sie eingeführte Faszination:

„Sehen setzt Distanz voraus, die trennende Bestimmtheit, die Fähigkeit, nicht in Kontakt zu kommen und im Kontakt die Verwirrung zu vermeiden. Sehen bezeichnet, daß diese Trennung dennoch Bewegung geworden ist. Aber was geschieht, wenn einen das, was man sieht, obgleich es distanziert ist, durch einen ergreifenden Kontakt zu berühren scheint, wenn diese Sehweise eine Art Berührung ist, wenn sehen ein Kontakt auf Distanz ist? Wenn sich das Gesehene dem Blick auferlegt, als wenn der Blick ergriffen, berührt, mit der Erscheinung in Verbindung gesetzt würde? Kein wirklicher Kontakt, nicht das, was es in einem wirklichen Berühren an Initiative gibt, sondern der Blick wird fortgezogen, aufgebraucht in einer unbeweglichen Bewegung und einem Grund ohne Tiefe. Was uns durch den Kontakt auf Distanz gegeben wird, ist das Bild, und die Faszination ist die Anziehungskraft des Bildes, das Bild als Leidenschaft und Leiden.“¹⁷⁶

Es ist eben dieser unwiderstehliche Magnetismus des sich entfernenden Spiegels, der uns bei jedem Versuch einer Annäherung, einer Fühlungnahme zurückweist, abstößt wie ein gleichnamiger Pol. Georges Bataille zufolge kann sich das *Entsetzen*, wie es sich angesichts der bedrohlich wirkenden Gestalt einstellt, *„zwar nie mit der Anziehung (vermischen), aber wenn es sie nicht verhindern, zerstören kann, verstärkt das Einsetzen die Anziehung. Die Gefahr lähmt; wenn sie aber nicht groß ist, kann sie das Verlangen erregen. Wir erreichen die Ekstase nicht, wenn wir nicht den Tod, die Vernichtung vor uns sehen, und wären sie noch so fern.“¹⁷⁷* Vermittels der Spiegelgestalt wird uns vor Augen geführt, daß der Tod nicht nur schieres Verschwinden des Lebens und seiner Sichtbarkeit bedeuten kann, sondern auch Zustand größten, unaushaltbaren Aufgerührtseins, das sich jeder Willentlichkeit, jeder Kontrolle, jeder Einflußnahme entzieht: Tod als andauernde Ekstase. Bataille zufolge sind Tod wie Lachen gleichermaßen Überschreitung, Übertretung des Verbotes, ohne dies jedoch aufzuheben. Das Verbot wird zur Voraussetzung des Fasziniertseins, zur Bedingung des Deliriums.

„Was uns fasziniert, hebt unsere Möglichkeit der Sinngebung auf; es gibt seine ‚wahrnehmbare‘ Natur auf, gibt die Welt auf, zieht sich diesseits zurück und zieht uns dorthin; es enthüllt sich uns nicht mehr und bestätigt sich dennoch in einer Anwesenheit, die der Gegenwart der Zeit und der Anwesenheit des Raumes fremd ist. Die trennende Distanz, die das Sehen erst ermöglicht, verharrt als Unmöglichkeit im Blick selbst. (...)“¹⁷⁸

Geradezu hilflos, auf unsere individuelle Einsamkeit (gerade unseres Blickes) zurückgeworfen, hinterläßt uns die Spiegelgestalt. Inmitten des leeren Raumes in der Projektionsfläche sind wir Hinterlassenschaft geworden, in der Zeit des Blickens Zurückgelassene: ein Blick, der nicht ankommt, ein Blick, der unerwidert bleibt. Eben hierdurch übt Maya Derens Spiegel einen Bann auf uns aus:

„Die Faszination ist der Blick der Einsamkeit, der Blick des Unaufhörlichen und des Unbeendbaren, in dem noch die Blindheit Vision ist, nicht als Möglichkeit zu sehen, sondern als Unmöglichkeit, nicht zu sehen, als Unmöglichkeit, die sich sehen läßt, die immer und immer in einer Vision fort dauert, die nicht endet: der tote Blick, der Blick, der zum Phantom einer ewigen Vision geworden ist.(...) Die Distanz ist (...) außer Maß und

¹⁷⁶ Maurice Blanchot: *Die wesentliche Einsamkeit*. Berlin 1984, S. 27

¹⁷⁷ Georges Bataille: *Der heilige Eros*, herausgegeben und übersetzt von Max Hölzer, Verlag Luchterhand, ohne Herausgabedatum, S. 350

¹⁷⁸ Blanchot: a.a.o., S.27

*Grenzen, sie ist die unbegrenzte Tiefe, die hinter dem Bild ist, eine nicht lebendige, nicht lenkbare Tiefe, absolut gegenwärtig, obgleich nicht gegeben, in die die Dinge sinken, wenn sie sich von ihrem Sinn entfernen und in ihr Bild stürzen. Diese Sphäre der Faszination, in der das Gesehene die Sicht ergreift und sie unbeendbar macht, wo der Blick zu Licht erstarrt, wo das Licht das schimmernde Absolute eines Auges ist, das man nicht sieht, das man jedoch zu sehen nicht aufhört, weil es der eigene Blick im Spiegel ist, diese Sphäre ist anziehend und faszinierend par excellence: ein Licht, das zugleich Abgrund ist, ein Licht, in dem man zugrunde geht, erschreckend und anziehend.*¹⁷⁹

Diese erschreckende Anziehung oder verkehrtherum: ein anziehender Schrecken perforiert den hier betrachteten Film. Oder: es scheint, als falle man durch die lockeren Maschen eines ohnehin viel zu grob geknoteten *Netzes eines Nachmittags*. Es ist keinerlei Zugriff, gar Bemächtigung möglich wie beispielsweise im voyeuristischen Blick, der zur Ersatzhandlung für das 'Grabschen' und den befingenden Kontakt, für Taktilität, Palpation degradiert ist. Hier hingegen entzieht sich alles Visible dem forschenden, tastenden Auge; dennoch bleibt nichts, was geschieht, zufällig. Jede Bewegung, jeder Schritt, jeder Blick, die Akteure, die Objekte, - jeder und jedes sind Segmente eines Mikrokosmos (Haus/Film), worin Maya Deren durch die poetische Lozierung ansonsten vertraut wirkende Einzelheiten - Telefonapparat, Plattenspieler, Messer, selbst einen Laib Brot - zu befremden weiß. Worum es hierbei geht, ist die Präzisierung des unpräzisen Gewöhnlichen, ist der Versuch der Präzisierung eines Gefühls, genauer: der Versuch der Präzisierung einer Angst. Der Angst, zur Ruhe als Erstarrung zu kommen, der Angst, nach dem Einschlafen nicht wieder aufzuwachen. Es wird ein Filmgedicht erzählt, dem es an Glaubwürdigkeit und überfrachtenden Erklärungen mangelt; und gerade dieses Defizit ist es, das es zu Literatur werden läßt. Etwas 'Falsches' (ein Gedicht) wird vorgetragen und zu etwas 'Richtigem' (zur traumatischen Erfahrung eines einschlafenden Menschen, für den die Phase des Einschlummerns selbst schon Schrecken ist). Maya Deren gelingt dies durch die avantgardistische Manier in Schnitt und Montage. Nicht ohne Ironie schreibt Jonas Mekas: „*Nur ein völlig neuer Film kann Kunst sein - nur ein völlig neuer Film kann moralisch sein - nur ein völlig neuer Film hat keine Vorstellung von sich selbst - nur ein völlig neuer Film kann schön & gut sein - nur ein völlig neuer Film ist FREI VON JEGLICHEN VERNUNFTMÄSSIGEN BESCHRÄNKUNGEN. (...) Nur ein völlig neuer Film ist 'die Natur' und der Rest ist 'Scheiße'*“¹⁸⁰

Ein Gedicht wird aufgebaut wie eine Versuchsanordnung und die Autorin sieht sich selbst dabei zu, wie sich dieser Versuch entwickeln mag. Im Verlauf des Experimentes wird zusehends deutlicher, daß es sich lediglich in seiner eigentlichen Unbeschreibbarkeit beschreiben läßt. Was bleibt? Letztendlich verbleibt einzig die Illusion, etwas gesehen zu haben, wovon man glaubt, es nun zu *wissen*, was sich aber zugleich als Fehlannahme, als Irrtum entpuppt. Das Publikum könnte sich getäuscht, wenn nicht gefoppt sehen. Es bleibt die Versinnlichung eines Blickens bei simultaner Auflösung und gleichräumigem Verschwinden von Sinn und Bedeutungsfesseln, entfesselt und in Bewegung versetzt durch eine Konstante: dem Wunsch nach fortlaufender Imagination, Eröffnung und vor allem Verwandlung: *anderes (zu) werden* (Kristeva): träumen.

¹⁷⁹ ebd.

¹⁸⁰ Jonas Mekas: *Presseveröffentlichung III.*, in: Gottfried Schlemmer (Hrsg.): *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*. München 1973, S. 48/49

Der Traum in *Meshes* ließe sich womöglich oneiromantisch oder hermeneutisch entschlüsseln, ginge man seinen latenten Inhalten nach¹⁸¹. Andererseits ließe sich der Traum auch lesen als eine andere Weise des sehenden Denkens, eines Denkens, „das hartnäckig die Wahrheit von Sprache sucht, indem es nirgendwo verankerte Aussagen formalisiert, (eines Denkens,) das die Wahrheit des Subjekts sucht, indem es der Erzählung eines schlafenden Körpers lauscht, eines zum Ruhen ausgestreckten Körpers, der sich aus der soziohistorischen Umklammerung befreit und von der unmittelbaren Praxis getrennt hat: 'Sein - oder nicht sein! (...) Sterben - schlafen - Schlafen - vielleicht auch träumen.'¹⁸² Der in *Meshes* inszenierte Traum ist der Alptraum der Sprache und ihrer Abgründe. Er ist - um es mit Maurice Blanchot zu sagen, der Traum von der Abkehr von der Welt als eigentliche Beziehung zu ihr, und zwar in der Bewegung des Sich-Abkehrens selbst¹⁸³. Blanchot schreibt, daß wir in der Bewegung der Weltabkehr „durch das Gefühl angezogen (werden), daß hier ein gewisser Ernst im Spiel ist und daß dieser Ernst, der sich in Gelächter offenbaren kann, ganz offensichtlich die Existenz desjenigen, der schreibt, berührt, bevor er denjenigen berührt, der aufgerufen ist zu lesen.“¹⁸⁴

Die Zurückhaltung, die Diskretion innerhalb der Bewegungen der Protagonistin/Autorin, die, indem sie sich selbst beim Sehen zusieht, uns dies wiederum zu sehen gibt und somit stets in indirekter visueller Weise spricht, ist Blanchot zufolge der eigentliche Ort der Literatur: „Wer direkt spricht, spricht nicht oder spricht lügenhaft.“¹⁸⁵

Indem Maya Deren uns das Falsifikat eines Gedichtes über das Sehen darbietet, verwickelt sie uns in ihre Suche nach der Veritabilität der Sprache, aber nur, um sie uns schließlich als ein Lügengewebe aus visuellem Gelächter über die Unmöglichkeit der Wahrheit selbst zu zeigen.

¹⁸¹ Es sei vermerkt, daß es mir bei der Betrachtung von Maya Derens Filmen nicht um das Aufspüren oder die Adaption (von Registern) von Traumsymbolen im Sinne der Freud'schen/tiefenpsychologischen Traumdeutung geht, sondern um die Lesung der filmischen Darstellung der Traumkulisse in ihrem heterotopen und heterochronen Potential, nämlich „so wie im Traum, wo die weise Unterscheidung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft nicht mehr funktioniert, wo die Zeiten, wie die Gesichter, vermischt sind. Wo man nicht mehr weiß, wer wer ist, noch wo man ist noch wann.“ J.-B. Pontalis: *Die Macht der Anziehung. Psychoanalyse des Traums, der Übertragung und der Wörter*. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Frankfurt/Main 1992, S. 36

¹⁸² Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, im Vorwort S. 26

¹⁸³ siehe Maurice Blanchot: *Das Gelächter der Götter*, in: P. Klossowski, G. Bataille, M. Blanchot, G. Deleuze, M. Foucault u.a.: *Sprachen des Körpers*, Berlin 1979, S. 67f

¹⁸⁴ ebd. S. 70f

¹⁸⁵ ebd., S. 69

Gesprochener Tanz - Getanzte Sprache.

Die Körper, die - weil aufgelöst - keine festgefügt Konturen mehr aufweisen, ertanzen in ihrer Negativität die Choreographie eines Filmes und gleichwohl Befindlichkeiten: innere Spaltungen, multiplizierte Identitäten.

Neben der speziellen Technik des Films - Schnitt und Montage¹⁸⁶ - erzeugt Maya Deren den Rhythmus der Bilder allein über die Beweglichkeit ihres eigenen Körpers und dessen Sinnlichkeit. Sie strahlt Erotik durch die Ausgewogenheit aus Zurückhaltung der Geste und Intensität des Sehns aus. Damit entzieht sie sich und die Figuren ihres Films den gängigen Wahrnehmungskonventionen von 'Weiblichkeit' im narrativen wie im fiktionalen Film und eröffnet sich selbst und dem Publikum einen Raum zwischen Zeichen und Bedeutung, zwischen Signifikat und Signifikant. Durch die verhaltene Körpersprache stülpt sich die *Materialität* von Lust und Sinn in die Wahrnehmung der Betrachterin.

Der knappe Gestus steigert die Sinnlichkeit und das Wünschen: Sprache und Bilder in Bewegung - Tanz:

„Hinweise auf ein Begehren“ gibt Käthe Trettin, wenn sie danach fragt, was Tanzen sein könne: „*Welche Imagination lockt das Wort hervor? - Es lockt. Verführt die Phantasie, führt sie weg aus der Welt der determinierten Bewegungen in eine Sphäre von Luzidität und Sinnlosigkeit, weg auch von einem bestimmten Tanz, einer Konvention. Die Vorstellungskraft gerät in Bewegung, löst sich von den gerahmten Bildern. Die Bilder bewegen sich, eine Choreographie, ein Film entsteht, spürbar nicht nur für den Blick. Die Idee der Schwere weicht, wird weich, fluid; die Bewegung ergreift den Körper, der in Fluß geraten möchte, sich biegen, sich wiegen, drehen und wehen, das Gewicht verlieren, das Gleichgewicht, nicht mehr der Gleiche sein, ein anderer Körper, ein fliegender schwebender corps de l'ame élève.*“¹⁸⁷

Es scheint, als habe Maya Deren kaum Bodenkontakt, als käme sie Schritt für Schritt dem Zustand der Schwerelosigkeit näher, wenn die Gravitation in der filmischen Darstellung ihres Traumes ihre Gültigkeit einbüßt - insbesondere unter dem Eindruck der Zeitlupenhaftigkeit: Trampolineffekt. Wenn Maya Deren in *Meshes* die Treppe hinaufsteigt, dann erfaßt die Kamera in Nahaufnahme ihre Füße, die sich federleicht, beinahe schwebend, in jeden Tritt hineintasten. Unterstrichen wird der Eindruck der Scheu vor den Gegenständlichkeiten durch die schwankende, tänzerisch wirkende Kameraperspektive in die Räumlichkeiten des Treppenhauses. Wo alles Innen und Außen ins Taumeln, in Schwund geraten ist - selbst die Wörter und ihre Bedeutungen, da gilt: „*Der Tanz ist das Schweigen. Die Sehnsucht der Wörter ist auf ihre eigene Überschreitung gerichtet, im Verlangen nach dem Jenseits der Wortsprache zu verstummen und zu erstarren (wie auch die Sätze starr sind, die dieses aussprechen). Der Tod der Wörter ist notwendig zur Erweckung der erotischen Bewegung. Der Tod oder vielmehr das langsame Sterben der Wörter verleihen der Sehnsucht nach dem Schweigen ihren Ausdruck. Die Wörter zerfließen, zerwehen in einer schmerzlichen lustvollen Anstrengung, noch sagen zu wollen, was nicht mehr sagbar ist. Der Tanz ist die Verheißung des Schweigens, die Verführung der Sprache zu ihrem eigenen Sterben. - (...) Tanz - Bewegung - Erotik - Schweigen - Tod: Die Sprache wird schließlich nur noch Null-Gleichungen herausbringen, wird sich annullieren bei dem*

¹⁸⁶ es sei darauf verwiesen, daß Maya Deren sich mit dem Ziel größtmöglicher visueller Ausdruckskraft in und zwischen den Bildern auf den Einsatz einfachster technisch/apparativer Mittel beschränkte.

¹⁸⁷ Käthe Trettin: *Philosophie des Tanzes*, Berlin 1978, S. 88

Versuch, die Grenze des Diskurses zu übertreten. Sie ist nicht fähig, Erotik in Worten zu 'fassen' und doch ist sie gedrängt, das Unaussprechliche zu sagen.¹⁸⁸

Wort Los Bild Haft

Zwischen der Leere und der Überfüllung von Bezeichnungen vollzieht sich der Tanz Maya Derens. Das „Unaussprechliche“ ihrer Erotik zeichnet sich in Erinnerungsspuren eines Traumes auf. Ihr Traum geht uns alle an. Es ist der alte, sich stets renovierende Traum über die Furcht vor der zerstörerischen Auflösung des Selbst, von den zahllosen uns innewohnenden und inwendig widereinander streitenden Identitäten, Zerrissenheiten und Spaltungen. In *Der heilige Eros* weist Georges Bataille auf die Diskontinuität des Individuums abseits jedes willentlichen Zurückwendens auf sich selbst zurück: „Die Erotik öffnet für den Tod. Der Tod öffnet für die Negation der individuellen Fortdauer. Könnten wir ohne innere Gewalttätigkeit eine Negation auf uns nehmen, die uns an die Grenze jeder Möglichkeit führt?“¹⁸⁹

Während Maya Deren zunächst - unter Einsatz eines Kasch¹⁹⁰ - im Sinne der Aufspaltung einer Persönlichkeit ihrem *alter ego* gegenübertritt, sitzt sie bald darauf mit verschiedenen Inkorporationen ihrer selbst, mit mehreren 'Ichs' einer Frau um einen Tisch. Aus dem Individuum haben sich triplizierte (multiple) Dividuen gebildet. Die Protagonistin hat ihre Individualität, ihre Unzerteilbarkeit aufgeben müssen; sie ist zur Teilhaberin ihrer selbst abgespalten (worden), zum Splitterwesen zerbrochen. So wie sich die Spiegelgestalt jeder Individualisierung entzieht, so sieht sich Maya Deren nun ihrer eigenen Selbstspiegelung ausgesetzt.

Jedes Wissen ist - ähnlich dem psychopathologischen Formenkreis von Schizoidität und Schizophrenie - in Ungewißheiten zerfallen. Eine *Schlüsselszene*: Während des stummen Streitgespräches mit ihren eigenen Selbstanteilen erscheint der Schlüssel des Wissens auf ihrer Zunge. Sie speit ihn aus. Würgereiz stellt sich bei der Betrachterin ein, oder: lacht hier das Bild die scheinbare Selbstgewißheit des Individuums aus?: Destruierende, desorientierende, dezentrierende, destrukturierende, dekomplettierende, dekomponierende, sich ganz und gar nicht phallisch repräsentierende Frauen(anteile), dafür Zersplitterung, Zerschmetterung. Ein weibliches Dividuum ist zu sehen, wie es vollkommen mit sich allein - und dennoch *in Dreifaltigkeit* - mit seiner Erotik, seinen Bildern und Wörtern, seiner eigenen Hand-Schrift herumexperimentieren muß. Maya Deren treibt hier ein tolldreistes, verwegenes Spiel mit den Erwartungen ihres Publikums.

Etwas Neues wird erschaffen. Dies Andersartige wird durch das Spiel mit der durch gesellschaftliche und kulturelle Konventionen vollgestellten Grammatik des Raumes, der Zeit und der darin sprudelnden stummen Worte ermöglicht. Wie vollzieht sich das Spiel?

Im 'Tag'-Traum der Frau, die eines Nachmittags bei geöffnetem Fenster ihren Phantasien freien Lauf läßt - dem Freien zugewandt -, enthüllt sich der Wunsch nach dem Spiel und damit auch der Wunsch nach Zerstörung der Ordnungswelt: Sie hat den

¹⁸⁸ ebd. S.90

¹⁸⁹ Georges Bataille: *Der heilige Eros*, hrsgg. und übersetzt von Max Hölzer, Verlag Luchterhand, ohne Datum der Herausgabe, S. 29

¹⁹⁰ Abdeckung von Bereichen des Bildformates zwecks Erstellung zweier oder mehrerer Abbildungen desselben Objekts innerhalb der Wiedergabe eines Filmbildes (Kaschierung)

eigenen Blick mit einer überdimensionierten Sonnen-Blinden-Brille verstellt - Waffe und Schutzschirm gegen die Aufdringlichkeit des okulären Einbrennens. Insoweit Wissen per Erleuchtung gefunden wird, so befindet sich Maya Deren nun im Schattenreich des Diabolischen. Ihre Augen und deren *Absichten* sind undurchschaubar geworden. Wir blicken in den geschwärtzten Handteller. Mit einer Hand umgreift sie das Messer, das zuvor schon wie beseelt schien - von dem Wunsch zu töten? Weiß die Hand nicht, was sie tun wird? „*Wir wissen nichts und wir befinden uns auf dem Grund der Nacht. Aber wir können zumindest sehen, was uns täuscht, was uns davon abhält, unsere Not zu kennen, oder besser: zu wissen, daß die Freude dasselbe ist wie der Schmerz, dasselbe wie der Tod.*“ Wovon uns jenes große Lachen, der liederliche Spott ablenkt, ist die Identität des äußersten Vergnügens und des äußersten Schmerzes: die Identität des Seins und des Todes, des Wissens, das mit dieser augenblendenden Sicht endet, und der endgültigen Finsternis. Über diese Wahrheit können wir zweifellos am Ende lachen, diesmal aber mit einem vollständigen Lachen, das nicht haltmacht bei der Verachtung für das, was abstoßend sein kann, sondern uns in Abscheu versinken läßt.¹⁹¹

Als ihre eigene Doppelgängerin geht Maya Deren nun mit aller eigenen Aggressivität auf ihre reglos im Sessel ruhende Verkörperung zu, mit blitzender Klinge auf das Duplikat ihrer eigenen wehrlosen Körperlichkeit. Ist sie im Begriff, ihr Selbstbild zu zerstören, zu morden? Für einige Schnitte sekundenschneller Montage scheint der animalische Urgrund des Triebgeschehens sichtbar gemacht. Mit wenigen Schritten durchläuft Maya Deren die gesamte Evolution: aus dem Wasser kommend, durch Sand und Vegetation einer Wildnis schreitend, betritt sie die zementierten, betonierten Bereiche der Zivilisation. Die prädelinquente Komponente ihrer Persönlichkeit guckt herausfordernd aus dem Film heraus, lacht sich dabei tänzelnd, schwankend, taumelnd schief über sich selbst - und über die gängigen Mechanismen des Kinos. Der Schwebezustand - auch im Hinblick auf eine bevorstehende Untat -, das Schwanken, das Schief-Lachen, die Multiplikation des 'Ich' bei Zerriß des eigenen Selbst zugunsten einer Vielzahl eigener Anderer - dies sind Räumlichkeiten des Lachens, der Regression, der Verwerfung, des Wahnhaften, des Traumes, der Halluzinationen, aber auch Räume des Liebens und Räume des Sterbens. „*Die Bejahung des Lebens bis in den Tod ist Herausforderung, sowohl in der Erotik der Herzen wie in jener der Körper, sie ist, aus Gleichgültigkeit ihm gegenüber, Herausforderung des Todes.*“¹⁹²

Die Träumende träumt ihrem eigenen Tod voraus. Innerhalb der Vielschichtigkeit - auch anderer Sequenzen des Films - ist diese Szene in Bilder einer Liebesbeziehung eingebunden. Anders ausgedrückt: die Geschichte von der Liebe wird aus der Bild-Haft entlassen. Eine Frau, ein Mann. Keine Erzählung. Blicke treffen einander nicht. Berührungen enden in der Zersplitterung von Spiegeln. Sie ist mit ihrer Blüte treppauf gekommen. Und nun: nur Scherben. Kein einziges Wort. Niemand darf hier sprechen. Alles Geschehen bleibt nichts als Licht und Schatten. Was wir übermittelt bekommen von der Liebe, ähnelt hier Indizien im Rahmen eines Kriminalromans; ansonsten: nur die Virtualität unserer Vorstellungen. Innerhalb des Changierens von Licht und Schatten treibt uns die Protagonistin - als Detektivin auf den (kriminellen, verbrecherischen) Spuren ihrer eigenen Erotik - weiter und weiter hinein in den verbotenen Raum zwischen Liebestrieb und Todesdrang. Sie ist es, die - noch im Traum zum Monstrum der Liebe mutiert - sich als nichts anderes als das eigene Andere erweist und gebärdet. Und dies setzt nun mit schauriger Monströsität zum Todesstoß an. Genau in diesem Moment größter Bedrohung - die Klinge scheint gegen die Halsschlagader zu stechen - erfolgt ein Schnitt: anstelle ihres in seinem mörderischen Drang ungezügelter *alter ego*

¹⁹¹ Bataille, a.a.O., S. 349; (interne Zitation: Pierre Angélique: *Madame Edwarda*)

¹⁹² ders., S. 28

steht unvermittelt der Liebhaber und reicht ihr die Hände. Sie öffnet die Augen und erkennt ihn wachen Blickes. Der Alptraum ist vorläufig zuende.

Worauf auch immer hierbei die Bedeutung hinauslaufen mag: was wir sehen, ist das Überbleibsel, der Rest der Liebe: Frakturen, Auflösung, ein Schauern im Angesicht des soeben gestorbenen „*kleinen Todes*“? (Bataille). Lieben, Erotik und Lachen als innere Erfahrung - als Transgression? Oder eher ein nicht dimensionierbarer Ort des Aufbrechens *und* Verharrens? Oder aber: die Topographie eines Immer-Wieder-Zurückkehrens im Sinne eines Wiederholungszwanges, materialisiert in einer Sprache, die Körper und Schweigen ist?

Wie aber könnte eine Sprache beschaffen sein, die *in* der Körperlichkeit spricht? Was sagen die Bilder selbst darüber? Was für ein Lachen hält sich in ihnen verborgen? Ist den Bildern etwas eigen, was uns zum Lachen verführt? Oder *ist* das Lachen der Bilder selbst die Verführung?

Anmut und Melancholie des Scheiterns

Der Film in seiner Tügerschaft, als Reservoir bewegter, beweglicher und bewegender Bilder erlaubt es mir, mit den inneren Bildern, die der Vergangenheit einer anderen Frau entstammen, in der Gegenwart umzugehen. Das heißt, ich bin in der Lage, mich in die Gegenwärtigkeit der Bilder hineinzuverensenken, um in Kontakt mit der Vergangenheit zu gelangen. Filmische Bilder sind Gedächtnisspeicher, sind Erinnerungsarchiv.

In der Auseinandersetzung mit Maya Derens Filmen vollzieht sich allerdings eine andere Bewegung: je intensiver sich die Betrachterin den Bildern nähern will, um so kraftvoller weichen diese zurück. Die Einverleibung der Bilder zwecks Darstellung eines Theoriegebäudes ist nicht möglich, ohne daß das Kunstwerk zerstört würde. Dennoch - die Bilder drängen sich immer wieder neu auf, spinnen sich um geläufige Wahrnehmungskonventionen und *verdichten* sich zu einem undurchdringlichen Gewebe, zu einer Art Schleier; zu einem Kokon aus Bildern, in den hinein sich das Film-Poem einschließt *und* entpuppt.

Sie, die Bilder, sind gleichermaßen sperrig wie fluid, ebenso einfach wie zugleich in ihrer Komplexität un(an)greifbar, licht *und* düster, schräg *und* gerade, langsam *und* schnell, sie kommen von irgendwo weit her und bleiben unerreichbar nah.

Und jedesmal sticht der Umgang mit den Räumen ins Auge. Es sind vornehmlich die Räume zwischen den Räumen, die Maya Derens Sehweise lenken. So zum Beispiel die Stufen zum Eingang, auf der der Heldin wenige Sequenzen nach Beginn des Films der Schlüssel aus der Hand gleitet - wohl nicht nur aus Unachtsamkeit, sondern wie gewollt

-, der nun Stufe um Stufe (Zeitlupe) in seiner Abwärtsbewegung sein Eigenleben zur Schau stellt. Durch seine Abwärtsbewegung schließt der Schlüssel zugleich den Hör-Raum des Films auf: jeder weiß, wie es klumpert, wenn der Schlüssel als Utensil der Öffnung sich diesem Vorgang verweigert und die Stufen hinabklingelt. Eine Alltagssituation? Ja und Nein. Alles Visible in diesem Film scheint gleichermaßen vertraut wie fremd: schrecklich. Die Alltäglichkeit der *Schlüsselszene* besteht darin, daß sie jederzeit und überall geschehen kann. Merkwürdig und sonderbar hingegen ist der ansonsten wenig beachtete Raum, der sich eben durch seine Alltäglichkeit aufreizend ins Blickfeld rückt: die Schwelle. Im weiteren Verlauf des Films wird es ähnliche Schwellenräume geben: die zwischen Schlaf und Wachzustand, im Ineinander von Einschlafen und Erwachen. Oder:

Der „*Boticelli shot*“¹⁹³ : Das Bild der Frau im Fenster: ich sehe sie hinter der Scheibe stehend. Sie schaut zu mir heraus und ihr Gesicht ist dabei umrahmt von der Silhouette des Blätterwerkes eines Baumes, der sich in der Fensterscheibe widerspiegelt. Die Frau ist zugleich im Innen *und* im Außen. Sie befindet sich im Haus und ist währenddessen doch draußen unterwegs. Sie steht am Fenster, und mit dem nach innen gerichteten Blick ins Freie bilden ihre Handinnenflächen auf der Scheibe das Ineins-sein des Innen mit dem Außen; die Verbindung von Bild zu Blick und Blick zu Bild in beide Richtungen: aus der Leinwand zu mir herunter und von mir aus hinauf in die Leinwand. Ihre Handinnenflächen sind die Außenseite meines Sehens. Dazwischen *bleibt* ein Hiatus, ein Korridor. Maya Deren äußert sich zur Darstellung von Räumlichkeiten in ihren Filmen so: „*Each film was built as a chamber and became a corridor, like a chain reaction.*“¹⁹⁴ So wie sich im Lachanfall - intersubjektiv durchaus Kettenreaktion - Körperschemata aufweichen, so werden im *Boticelli shot* Grenzziehungen zwischen Binnen- und Außenräumlichkeit verlacht.

Ein anderes Exempel für undimensionierbaren Raum stellt das Telefon aus. Für gewöhnlich soll es für die akustische Verbindung zwischen Innen und Außen sorgen. Es steht parat für den Austausch von Gedanken, Mitteilungen und Informationen. Notfalls läßt sich damit um Hilfe rufen, es kann die Strippe nichtendenwollenden Gequassels sein - ebenso wie akustischer Raum des Schweigens. Im äußersten Fall leitet es den Klang des Schweigens von Ohr zu Ohr.

In den *Meshes* ist in jenen Momenten, während derer das Haus die Frau umwohnt, diese Verbindung unterbrochen. Der Hörer liegt meist neben der Gabel. Die Leitung zur Welt ist ihrer Selbstverständlichkeit beraubt. Wahn, Halluzination, Traum und Wirklichkeiten bewohnen jeweils ihre eigenen Zustandsräume im Haus des Films. Andersherum: der Film ist das Haus, worin dem die Frau die verschiedensten Räume aufsuchen kann, vorausgesetzt, sie verliert nicht den Schlüssel vom einem in den anderen, versperrten Raum. Sie vermochte zwar zunächst das Hindernis der Verriegelung zu beseitigen, andererseits bleibt der Schrecken, die Unheimlichkeit entweichender Türen und Wände. Wenn sich von einer Hauptrolle im Film sprechen läßt, so wird sie von den Durchgängen und Eröffnungen der Räume eingenommen.

Die Figur des Mannes im Film ist erkennbar ordentlich. Er räumt unermüdlich auf, was zuvor durch die Wahrnehmung der Frau in ein Durch-Einander geriet. Er replaziert - seine Bewegungen erscheinen pflichtig, mechanisch - die Objekte zurück in ihren Funktionszusammenhang.

¹⁹³ Vévé A. Clark, Millicent Hodson, Catrina Neiman: *The Legend of Maya Deren, Volume I, Part Two*, New York 1988, Anthology Film Archives/Film Culture, S. 76

¹⁹⁴ ebd., S. 1

Die Bewegungen der Frau scheinen hingegen die Räume um sie herum erst zu entwerfen, sie zu veranlassen. Es entsteht der Eindruck, als durchquerten zuerst Räume den Körper der Heldin, als konstituierte sich Räumlichkeit erst nachträglich durch ihre Wahrnehmung und Bewegung. Ihr Körper zeichnet Spuren von Gelassenheit und Unruhe in den Film hinein. Räume erscheinen als Raumfluchten, als Bilderfluchten, in die hinein ich gezogen werde, denen ich mich nicht entziehen kann, die sich mir aber ständig entziehen wie ihre Abbildungen selbst. Die Metapher als sprachliche Übertragung verschwindet und ihre Metaphorizität erscheint: „*Es geht um den Weg, um das, was auf ihm vorbeigeht, was an ihm vorbeigeht, was unterwegs geschieht oder nicht.*“¹⁹⁵ Zum Film als Bilderzug: „*Weil er sich entzieht, ist der Zug apriori Entzug, Nicht-Erscheinen, Verschwinden, Löschen seiner Markierung in seinem Aufriß. Seine Einschreibung kommt nur an, indem sie verschwindet, sich auslöscht - (...).*“¹⁹⁶ Unter Bezugnahme auf Freuds *Abhandlungen zur Sexualtheorie* gelangt Michael Wetzels zu der Auffassung, daß das schaulustige (listige, S.F.) Begehren sich nicht in der Betrachtung eines fixen Bildes sättigt, sondern nach einem Weiterbegehren strebt, nach einer Repräsentation des Begehrens. Er verweist auf die kommunikative Komponente der Skopophilie, auf ihre zweifache Funktion, „*die nicht nur skopophile Perversion des schamlosen Entblößens bzw. Hinschauens ist, sondern zunächst einen unerträglichen Anblick (...) durch einen übertriebenen ‘Schautrieb’ überdeckt.*“ Das Objekt (Bild) des Voyeurs prägt sich also insbesondere durch dessen Entzug: „*als Verschiebung von einem passiv erlittenen Anblick auf ein aktiv hervorgebrachtes Bild und immer wieder auf ein anderes (nachfolgendes S.F.) Bild, das sich als Einlösung des Versprechens von Sichtbarkeit aufdrängt. Die Supplementarität der Bilder entspricht dem seriellen Prinzip des Begehrens als Bahnung.*“¹⁹⁷ Wetzels rekurriert hier zwecks Pointierung des Korrelats von Schaulust und Entzug des begehrten Bildes als Prolongierung des Begehrens selbst auf Julia Kristevas lautmalerischer Annäherung von Schrecken (*frayeur*) und Bahnung (*frayage*) in Betracht des kinematographischen Bildes. „(Es) *eröffnet eine virtuelle und visuelle Oberfläche, auf der die Spuren der bedrohenden, amorphen, vorsymbolischen Aggressionstrieb gebahnt werden (und hiermit auch Religion und Anbetung angebahnt S.F.), indem sie sichtbar und damit ‘identifizierbar’ werden, noch bevor sie der symbolischen Ordnung der Sprachzeichen unterworfen werden.*“¹⁹⁸ Kristeva zufolge erreicht die Wirksamkeit der monotheistischen Apotheose ihren Höhepunkt im filmischen Bild. Sie beschreibt, wie der Betrachter durch die visuelle Faszination förmlich ins Bild hineingesogen wird und in ihm untergeht. Sie fragt: „*No antifilm possible, then? Must all spectacle be paid for in advance, and chalked up to Order’s account? There remains, here as elsewhere, the laugh: but, when it is the image laughing, identity crumbles (...).*“¹⁹⁹ Kristeva zufolge war es innerhalb kultureller Hervorbringungen wohl unumgänglich, daß die Perfektion der Faszination des Sichtbaren durch die Kinematographie ihren Gipfel erreichte. Sowohl ihre Schreckensbilder wie auch deren Verführungskraft brechen aus in Gelächter und führen hierdurch zu einer Distanzierung von der Tendenz zur Vergöttlichung des

¹⁹⁵ Jacques Derrida: *Der Entzug der Metapher*, übers. von A. Düttmann u. I. Radisch, in: Volker Bohn (Hrsg.): *Literatur und Philosophie*, Frankfurt/Main 1987, S. 354

¹⁹⁶ ebd., S. 349. Zitiert auch in: Michael Wetzels/Herta Wolf (Hrsg.): *Der Entzug der Bilder: visuelle Realitäten*. München 1994, S. 9

¹⁹⁷ Michael Wetzels: *Verführerische Bilder. Zur Intermedialität von Gender, Fetischismus und Feminismus*, in: *Der Entzug der Bilder*, a.a.O., S. 337

¹⁹⁸ ebd., S. 337/338. Vgl. Julia Kristeva: *Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire*, in: *Communication 23 (Psychoanalyse et cinéma)*, Paris 1975, S. 73f. In engl. Übersetzung: *Ellipsis on Dread and the Specular Seduction*, in: *Wide Angle*, Vol 3, Nr. 3, 1979, S. 42-47

¹⁹⁹ Julia Kristeva: *Ellipsis on ...*, a.a.O., S. 46/47

Visiblen selbst. Ohne diese Entmystifizierung - so Kristeva - wäre das Kino nichts weiter als eine andere, neue Kirche.

Exkurs: Gott geht ins Kino?

Das Standbild des Kinos ist das legitime Erbe aller Urbilder - vorzeitlicher Felsritzungen und Höhlenmalereien. Über Äonen hinweg stellen sie Jagdszenen dar, (mißlungene) Verfolgungen und Tötungsrituale. Sie sind erlegte Wunschträume, Jagdgründe, Paradiese.

Über Räume und Epochen hinweg dienten die Seidenstraßen und Bernsteinrouten, die Salzwege und Treidelpfade, Furten und Pässe nicht nur zur Beförderung von Lasten und Waren. Sie transportierten zugleich auch Mythen, Legenden, Kunden und Religionen weiter. Alle Überfahrten und Passagen, alle Wegenetze und Etappen waren selbst Transportmittel zur Weiterverbreitung phantastischer Nachrichten und sagenhafter Erzählungen. Schicht um Schicht waren mit den Handels- und Fahrleuten auch Geschichten und Märchen unterwegs. Ebenso wie heutzutage das silberbromidbeschichtete Zelluloid trugen einst die Karawanenpisten und Seewege Meldungen und Verheißungen über Wüsten und Weltmeere. Undeutbares und Geheimnisvolles zog mit den Bürden auf den Kamelrücken und mit den Peitschenhieben für die Packesel ebenso um die Welt wie Gewürze und Edelsteine. Zum märchenhaften Reichtum aller Länder Herren fügte sich ein reichhaltiger Film, gespeist aus der Bildkraft der Geschichten, die im Staub der Pfade und über der Wellen der See Zeit und Raum überwand. Unter blühenden Segeln und den Decks der Lastenkähne, auf den Sätteln der Rösser, im Joch der Ochsen, im Hecheln der Schlittenhundgespanne - stets waren in die Gespinste der Seidenballen auch Chiffren und Signale von Andersartigkeit verwoben.

Trotz aller Profanität seines Entstehungsprozesses, bei aller Säkularität seines Vertriebs- und Verleihgeschäftes: bis zum Augenblick ist der Film auch Sakrament geblieben. Vorführsäle sind Kultstätten ums lichte Feuer und ähneln in ihrem Ambiente - ohne dessen Gepräge wären die Gestalten und luziden Bewegungsabläufe nicht derart eindrucksvoll in Szene zu setzen - durchaus ihren kultischen Vorläufern, den Tempeln und Sakralbauten. Lichtspielhäuser sind Thingplätze, Wallfahrtsstätten und Pilgerorte, die Warteschlangen vor den Kassenhäuschen Prozessionen hin zur Erleuchtung? Die Eintrittskarte als Oblate zum visuellen Abendmahl? Als Publikum verharren wir gebannt, ehrfürchtig, gar anbetungsvoll im Abglanz göttlichen Scheins? Ein Film ist auch Weissagung und Prophezeiung, Einschwörung und Orientierung - Kometenschweif in der Nacht. Per aspera ad astra - durch das Schattenhafte, Schummrige der Dunkelkammern zu den Gestirnen hinan. Das Auge der Kamera hat für uns aufgenommen, der Bildwerfer vermag uns durch Galaxien zu schleudern. Wir blicken zum Film empor, der uns heilige Messen zelebriert. Gleichsam wie die Flügel eines Triptychons schieben sich die Vorhänge beiseite: Wir erleben dem Alltagsgeschehen entrückte, überirdische Diven, Göttergeschlechter und Urdynastien aus dem 'Olymp', dem 'Pantheon' oder dem - 'Cinemaxx'. Bereits in den frühen Jahren der Kinematographie widerspiegelten die Requisiten und Ausstattungen alle Insignien religiöser und weltlicher Machtfülle, alles Gepränge der gottköniglichen Lichtgestalten. Weihevoll hocken wir und blicken hinauf zu den Altären und Thronen - wir himmeln an.

Gemessen an der Tradition gezügelter Bildung verstößt das Kino allerdings fortlaufend gegen das alttestamentarische Gebot: *„Du sollst keine anderen Götter neben mir haben. Du sollst Dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden, oder des, das im Wasser unter der Erde ist. Bete sie nicht an und diene ihnen nicht.“* (2. Buch Mose, 20:2).

Am Anfang soll das Wort gewesen sein. Hierüber ließe sich streiten. Das Bild ist ein eindrucksvolles Gegenargument. Es eröffnet Zweifel an den Predigten und Abkanzelnungen und steht damit in bester geistesgeschichtlicher Tradition von Infragestellung und Auflösung verschlissener Dogmen. Die Idolatrie als Bilderkult setzte sich mit ihren Gottes- und Heiligenbildnissen stets auch gegen Doktrinen durch, nach denen es grundsätzlich verboten war, die Dreifaltigkeit abzubilden. Ewige Verdammnis erwartete den Häretiker. Die klerikale Obrigkeit fürchtete, ein sich wandelndes Abbild Gottes könne der Lämmerherde nicht genügend Ehrfürchtigkeit abnötigen. Das Kino widerlegt diese Annahme gründlich.

Damit nicht genug: Gott war der erste Ober- und Ehrenbeleuchter der Kinematographie. Er „*sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht. Und Gott sah, daß das Licht gut war*“ (1. Buch Mose, 1:3, 4). Gott ist unanfechtbar als größter Operateur der Filmgeschichte. Er hätte diesen Spruch nicht lassen *müssen* - *theoretisch*. Jedoch: er mußte und wollte begehrt schauen und sein Werk betrachten. Und *siehe*: es war recht ansehnlich. Das Wort mag früh gewesen sein, doch das Bild macht ihm den Rang streitig. Gott mit seinem Wort in ewiger Düsternis, murmelnd im Dunkeln umhertappend - alles rings um ihn kohlrabenschwarz: das wäre kaum der halbe Spaß gewesen. Gott war ganz entschieden Cineast. Also: Projektor an! Er eröffnete das Kino aller Kinos. Was hätte er auch von seinem ewig finsternen Wort gehabt - ohne Nachmittags- und Spätvorstellung. Gewiß hatte Gott eine Vision, ein Traumbild in sich getragen. Schließlich: „*Das blind geborene Denken weiß vom Sehen.*“²⁰⁰ Aus dem Bedürfnis nach Spezifikation des Gesamtgesehenen entwickeln sich das Wort, die Bezeichnungen, die Sprache in ihrer Fülle. Gottes gebieterisches Wort nach dem Licht ist die Erschleichung freien Eintritts in das Weltkino. Gott ist ein unübertrefflich guter Kameramann und Illuminator. Als Regisseur versteigt er sich ins Phallisch-Monumentale, viel zu oft ins Horrible.

Kino ist Umsturz der reinen Lehre. Zum Entsetzen der Orthodoxen verging sich der Film bereits in seinen spätpubertären Jahren an den Tabus der Glaubenslehre. Im Kino wetteifert menschliche Magie ganz irdisch mit dem göttlichen Monopol auf Kreation. Damit nicht genug: Die Filmschaffenden stellten Gottes fehlbare Schöpfungskronung imaginär in den Schatten. In vitro erzeugte Geschöpfe überstrahlten den Alltagsmenschen an geistigem Durchdringungsvermögen und Ausstrahlungskraft bei weitem. „*Tand, Tand ist das Gebilde von Menschenhand*“ (Goethe, *Faust*) zwar - doch immens erfolgreich in seiner Versuchung für den okulären Sinn. Film ist mithin immer auch Blasphemie, Götzendienst, Frevlertum und Ketzerei. Hierin liegt geradezu seine Vorbildfunktion für die Befreiung aus jedweden ideologischen Zwangskorsetten. Er ist im besten Sinne kosmopolitisch - ein grenzüberschreitender, streunender Weltenbürger in wunderbarer Wandlungsfähigkeit.

Satanas wurden allerlei Maskierungen zugeschrieben und angedichtet. Wie den anderen Künsten gebührt dem Film das Verdienst, ihn aus seinem Schattenreich, aus der Düsternis ans Licht gezerrt zu haben. Filmische Werke tragen nicht nur Hörner, hinken nicht nur auf dem Pferdefuß, sie sind schaubar gewordene Pandämonien, Aufgalopp der Gespenster und bildgewordene Schreckensvisionen. Auch dies verdeutlichte das Kino: Weit schlimmer und grauenvoller als alle theatralisch ersonnenen Giftmischer und Blutsauger aus den Gruselkabinetten waren die wirklichen Barbaren des filmischen Jahrhunderts. Dokumentaristische Werke rissen die Maskeraden der *realen* Teufel von deren Fratzen. Es sei hier auf die Begegnungen mit den überlebenden Opfern verwiesen: *Shoah*.²⁰¹ Für uns Ahnung unsägliches Grauens,

²⁰⁰ Fernando Pessoa, zitiert aus: *Lisbon Story*. D/Portugal 1995, R.: Wim Wenders

²⁰¹ Frankreich 1986, Regie: Claude Lanzmann

Mahnung und Warnung vor den wahren Höllenschlünden unserer Zeit. Und gerade dann, wenn die Worte *versagen*, wenn das Schweigen herrscht, dann bleibt das Bild, bleibt unser Blick in diese Gesichter. Es ist an uns zu weinen, nicht zu reden -

Beinahe anrührend harmlos muten nach den Infernalien der Weltkriege, Bombenhagel und Vertreibungstrecken mit ihrem unermeßlichen Elend die verquerten Sonderlinge und Wiedergänger an: Ritter von eher trauriger Gestalt geben sich in den Phantomen, Vampiren und Fledermausverwandten preis. Ein kalter Luftzug in der Geisterbahn: Sargdeckel mit festen Öffnungszeiten, auch an Sonn- und Feiertagen. Im Sinne von Religions- und Herrschaftskritik leistete der Film - teils augenzwinkernd - seinen Beitrag zum Erkenntniszuwachs wie zu dessen Verfall: Vergötterung wie Verteufelung sind Menschenwerk - Projektionen unseres Selbst?

Handel und Wandel hatten seit alters her immer auch beinahe diabolische Nebengänger - den Schmuggel, die Wegelagererei und die Piraterie als Inbegriffe von Verwerflichkeit und Unduldbarkeit. Weder Strafandrohung noch Vollstreckung haben sie je gänzlich tilgen können - niemals und nirgendwo. Ein Film kann Komplize beim Unterlaufen von Reason und Sitte sein: Abtrünniger, Droge und Rausch. Ein Film kann Weiterträger von Unbotmäßigkeiten, von Verbotenem sein. Die Filmkunst fand und erfand Schleichwege und Umgehungen, sie verlachte die Verdikte und Gebote der Machthaber. Als Bilderstürmer und geräuschuntermalter Abbildner des Unerhörten und Ungesehenen ist Kino findig und diebisch - Unterwanderer wie Ballonfahrer. Filmische Werke sind Versuch(ung) und Verfehlung. Filmisches Erleben beruht auf Einbildung. In ihrer propagandistischen Mißbräuchlichkeit kann die Projektion zum Vasallen und Lakaien der Obrigkeit herunterkommen. Zugleich besitzt der Film in seinem negierenden, experimentellen Potential allerdings die Kraft einer Revolte gegen das Diktat und die Diktatur des repräsentierten Sehens. Kino war und ist immer auch Bloßstellung und Blamage der herrschenden Machtgefüge, ist ziviler Ungehorsam und Aufruhr der Seele.

Eingedenk der vorangehenden Überlegungen zurück zu Maya Deren: Die Bewegungen der Frau in *Meshes* vollziehen sich tänzerisch, tangential (Tango) zu ihrem herannahenden Tod. Kein Sinn erschließt sich. Stattdessen ergibt sich ein Nachdenken über Raum, Zeit, Bewegung; ein Nachdenken über Raumzeit und Zeitraum. Im Verlaufe dieses Nachdenkens zersetzen sich - in bildlichen Wiederholungen, Paraphrasierungen und Skandierungen - beider Referenzsysteme. Ein Bilderzug der Vulnerabilität des eigenen Seins: Ein Stolpern in Vergänglichkeit, Vergänglichkeit als Slapstick - als Wangenstreich. Zeit vergeht nicht. Zeit wird *'gemacht'*. Aus der *einen* Zeit wird meine Zeit. Zeit wird mir hergegeben und unmittelbar investiert in die Schwelle zum Tod hin. So wie eingangs des Films die Messerklinge aus dem Brotlaib fiel, so wird der Film mit einem Schnitt durch die Kehle, mit der Dekapitation, enden. Die Zwischenfrist frißt die konventionelle Zeit. Zeit wird zu Raum. In diesem Zeitraum verblaßt die *syntaktische* narrative Spannung. Spannung wird nicht erzeugt, *Spannung ist*.

Es sei auf die Widerspiegelung von Maya Derens deformierter, zerfließender Physiognomie verwiesen, wenn ihr Gesicht und des Messers Klinge einander anblicken. Als Aktion eines Seiltanzes, oder - um in den Bildern des Films zu bleiben - auf des Messers Schneide, im Funkeln des Metalls, vollführt Maya Deren ein bildliches Lachen über Raum und Auf-Räumen; über Zeit und das In-der-Zeit-Sein; auch darüber, der Zeit voraus zu sein. Was bleibt?: Ein Gelächter zwischen den Zähnen. Zwischen den Zähnen der Zeit.

Zwischenbetrachtung: Filmzeit verfügt über ein beträchtliches Dehnungs- und Quetschvermögen, gleichsam einen Ziehharmonikaeffekt. Als Oskar Messter 1896 das Transportproblem des Filmstreifens mit der Erfindung der Ruckschaltung löste, da befand er sich nur für einen imaginären Zeitpunkt im linearen Weiterfluß der Zeit. Lineare Zeitabläufe sind Fiktion. Tatsächlich hackt die ruckartige Weiterschaltung zwar in das Verströmen der Zeit, jedoch hilflos wie ein Beil, das rhythmisch in die Wasser eines Flusses getrieben, dessen Fließgeschwindigkeiten nichts anhaben kann, sondern allmählich abstumpfen wird. Ebenso wenig wie subjektive Zeit fließt Filmzeit linear. Vielfältige Komponenten beeinflussen die Filmzeit. Zwar *muß* der Film weiterlaufen, als Beute der Mitnehmerzacken wird er vermittels seiner Perforation Opfer eines Zeitfressens - sein Surren im Verlaufe der Projektion könnte tropisch auch vom Knurren eines gierigen Reißwolfes künden - doch linear?: Schon die stufenlos veränderbare Beschleunigung oder Verlangsamung subjektiviert, delinearisiert die Filmzeit. Trotz der apparativ-gleichförmigen Mitnahme durch die Greifzähne überwinden Filmzeiten die Datums- und Uhrenzeiten mit geradezu höhnisch lachender, spielerischer Leichtigkeit. Mithilfe von Zeitlupe und Zeitraffer vermögen sie träge bis zum Stillstand zu ermüden - einzuschlafen, wie in der Nach(t)betrachtung von Akermans *Toute une nuit* umschrieben -, andererseits dahinzueilen bis zur mit bloßem Auge nicht mehr wahrnehmbaren Flüchtigkeit. Filmzeiten können trudeln, trödeln und hasten, unter Einsatz von Rückblenden und Vorgriffen (Montage) Kapriolen schlagen, gar rückwärts zu verlaufen und Vergangenheit zu revitalisieren. Filmzeit ist Volte und Revolte, Begehren und Aufbegehren. Sie schlägt Haken und hüpfert willkürlich im Zeitraum umher. Sie nähert sich rasendschnell einem (Geschehnis-)ort oder taumelt nach Belieben nach anderswohin. Mithin ist Filmzeit unmeßbar, ungefügig - ja kriminell. Sowieso war *Chronos* in der hellenischen Mythologie keine *taktvolle* Figur: er fraß seine Kinder mit Haut und Haaren. Durch ihre poetische, (kata-)strophische Schnitttechnik führt Maya Deren die lineare Zeitvorstellung ad absurdum.

Schwenk: Zurück zum Blick auf das, was sich in Derens Bildsprache ereignet: Linien - Szenen - Fragmente - Fäden - Stränge. Die eingeschwärzte Handinnenfläche mit dem Messer darauf: Die Linien ihrer 'Handschrift' sind die Reinkorporation der Worte in das tintene Dunkel der Schrift hinein. Diese Linien oder Spuren sind zwar oberflächlich unkenntlich gemacht, gewinnen aber in der Trope des Messers ihre Schärfe zurück und können so einen nachhaltigen Abdruck in den Lebenslinien, in der Einbildungskraft der Zuschauenden hinterlassen.

Meshes Of The Afternoon: die *Verfilmung* des Tanzes mit dem Tod des Wortes als Bedeutungsträger von Sprache, der Sinn fixiert? Die Sprache des Tanzes als Sprache des Körpers kommt von weit her, um sofort wieder zu verschwinden. Sie ist - wie das Lachen - eine Sprache aus der Fremde inwendiger Grenzen und Grenzenlosigkeiten. In Maya Derens lyrischer Bildsprache, die am Ende unübersetzbar bleibt, kann ich Weggefährtin einer ganz sonderbaren - beinahe poriomanischen Reiselust und Liebesehnsucht werden: des Herumstromerns *zwischen* den Worten und Bildern, des Vagabundierens in deren Inwendigem. Hier *kann* nichts von Dauer sein. Ein jedes Bild wird vom nächsten eingeholt, ein jedes Wort/Bild durch das nächste verworfen, umgestürzt, überrollt und überrumpelt. Unausgesprochene Worte und Sätze: Bilder purzeln durcheinander und mir entgegen. Mir bleibt zu staunen über einerseits so viel Vergänglichkeit und andererseits Dauerhaftigkeit der Lust der Bilder selbst an den sich wandelnden Figuren sowie den Maskeraden der Worte: Lachlust.

Was hier - inkarniert insbesondere in der Spiegel-Gestalt - buchstäblich wiedererscheint, indem es verschwindet, ist das „*Auftauchen eines Textes*“, ist das

„sichtbar werden lassen“ einer „verschwindenen“, „vergessenen (...) Denkfigur“²⁰², auf die Michel Foucault hinweist, wenn er sich fragt, „Was ist ein Autor?“ Hier geht es um die „Reaktualisierung“ eines bisher unberücksichtigt gebliebenen Diskurses, d.h. um die „Wiedereingliederung eines Diskurses in einem Bereich der Verallgemeinerung, der Anwendung, der Transformation, die ihm neu ist.“²⁰³ Hierunter versteht Foucault eben nicht das zufällige Wiederentdecken eines in Vergessenheit geratenen Gegenstandes wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses, sondern das Zurückkehren zum Gegenstand unter den neuen Bedingungen, die sich wiederum durch den Diskurs hindurch verändert, verlagert, entwickelt, ge- oder verwandelt haben.

Wenn Maya Deren über das Filmen nachdenkt, vollzieht sie diesen Weg der „Rückkehr zu“. In ihrer Sprache über das Kino, der wir ein verschwiegenes stummes Lachen unterstellen, vollzieht sie eine immer wieder aufs Neue sich leicht wandelnde Bewegung hinter der seelenlosen Spiegelgestalt her. Die Wiederholung der Bewegung setzt, damit sie einen Sinn ergibt, ihr zuvor eingestandenes Scheitern voraus. Denn hätte sie ihr Ziel erreicht, wäre die Bewegung überflüssig. Das Scheitern ist zugleich Voraussetzung, Zweck und Zielpunkt der Bewegung. Das Scheitern in der Sprache ist zugleich ihr *Movens*. Der Exzess innerhalb dieses Vorganges besteht im Vergessen selbst und im Vergessen der Tatsache des Scheiterns: Seinsvergessenheit - Selbstvergessenheit: das Scheitern-Können als Gabe: Jacques Derrida versteht es so: „Damit es Gabe gibt, darf sie dem Gabenempfänger oder dem Geber nicht bewußt sein, er darf sich ihrer nicht dankbar erinnern und das heißt er darf die Gabe erst gar nicht als solche wahrnehmen; zu diesem Zweck aber muß er sie augenblicklich vergessen und dieses Vergessen muß so radikal sein, daß es auch nicht mehr unter die psychoanalytische Kategorie des Vergessens (der Verdrängungen, S.F.) fällt. Denn das Vergessen der Gabe darf kein Vergessen im Sinne der Verdrängung sein. (...) Wir sprechen hier also von einem absoluten Vergessen (...). Die Gabe wäre so die Bedingung (condition) des Vergessens.“²⁰⁴

Maya Derens Bild der schwarzverhüllten, fortlaufenden Gestalt mit dem Spiegelgesicht kann als Sprachfigur gelesen werden, die das Untergehen des Begründungsaktes im Diskurs selbst verbildlicht: „Der Begründungsakt ist nämlich seinem Wesen nach so, daß er nur vergessen werden kann. Das, was ihn in Erscheinung bringt, das, was sich aus ihm herleitet, ist zugleich das, was die Abweichung von ihm begründet und ihn maskiert. Dieses nicht zufällige Vergessen muß in genauen Operationen eingekreist werden, die man lokalisieren, analysieren und gerade durch die Rückkehr zu jenem Begründungsakt reduzieren kann. Der Riegel des Vergessens ist nicht von außen angebracht worden; er gehört zur in Frage stehenden Diskursivität; er gibt ihr sein Gesetz; die Diskursivitätsbegründung, die in Vergessenheit geriet, ist zugleich die Begründung für den Riegel und der Schlüssel, mit dem man ihn öffnen kann, so daß das Vergessen und sogar die verhinderte Rückkehr nur durch die Rückkehr aufgehoben werden können.“²⁰⁵

Das oben umschriebene Lachen, wovon man durchschüttelt wird, wenn man mit etwas (der Sprache) nicht fertig wird, kann den Bruch, innerhalb dessen die Bewegung der „Rückkehr zu“ initiiert wird, markieren. Dieses elementare Nicht-Fertig-Werden-Können, dieses Scheitern in und mit der Sprache, ist eben dasjenige Phänomen,

²⁰² Michel Foucault: *Was ist ein Autor?*, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, übers. v. Karin v. Hofer u. Anneliese Botond, Frankfurt/Main 1988, S. 27-29

²⁰³ ebd.

²⁰⁴ siehe hierzu Jacques Derridas Begriff der Seins- und Selbstvergessenheit in: *Falschgeld. Zeit geben I*. Aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzel. München 1993, S. 28/29.

²⁰⁵ ebd., S. 28

welches Jacques Derrida mit der *Différance* zu umkreisen versucht: hier - in der *différance* - verstößt ein unscheinbares kleines a gegen jede „Schicklichkeit“ der Orthographie, gegen das Gesetz zur Regelung des Geschriebenen. Derrida nennt diese minimale Variation „amüsant (...), (von) größter Unbefangenheit“²⁰⁶.

Die graphische Differenz zwischen einem kleinen e und einem kleinen a läßt sich zwar schreiben oder lesen, bleibt aber aphonetisch; - unerhört im Doppelsinn. Sie ist stilles Amusement, ein in die Sprache eingekehrtes Lachen: „Das a in der *différance* ist also nicht vernehmbar, es bleibt stumm, verschwiegen und diskret, wie ein Grabmal: oikesis. Kennzeichnen wir damit im voraus jenen Ort, Familiensitz und Grabstätte des Eigenen, an die die Ökonomie des Todes in der *différance* sich produziert.“²⁰⁷

Der Tod des Eigenen wird nicht erreicht, aber im voraus gekennzeichnet, ohne daß er sich je zum *Ertönen* bringen ließe. Das Spiel der *différance* als toderntes Amusement läßt den Text erzittern, schafft eine Un-Ordnung seiner Koordinaten und nicht zuletzt der textuellen Bewegung selbst: das „Zeit-Werden des Raumes und Raum-Werden der Zeit.“²⁰⁸ Jede Text-Bewegung bleibt Umweg, Aufschub, Verzögerung: jedes Zeichen bleibt aufgeschobene Gegenwart des Dinges, das es bezeichnet; das Zeichen ist Darstellung des Gegenwärtigen in seiner Abwesenheit. Jeder Umweg kostet *und* schenkt Zeit; jedes Amusement, jedwedes Lachen verbraucht *und* gibt Raum. Die Zeitlichkeit des Lachens sprengt und splittert die Räumlichkeit des Textes auf in eine - durch Aufschübe und Verzögerungen immer wieder unterbrochene - aber unbeendbare Bewegung der Zirkulation der Zeichen.

In der Schrift versteckt, bleibt dieses Lachen stumm. In den Bildern eines Textes, in der Textur eines Bildes wird es unerhört sichtbar. Umgekehrt: das Lachen als körperlich Sichtbares bleibt ungehört, in seinem Klangraum dagegen wird es visibel.

Was ich anhand der Lektüre von Chantal Akermans *Toute une nuit* als das *Aufscheinen eines Zwischenbildes* anklingen ließ, was sich im Verlaufe des Lesens von Maya Derens *Meshes of the Afternoon* als *Hiatus* auftat, das wird bei Julia Kristeva zum „leeren Ort“²⁰⁹. Kristeva zufolge setzt jede Praxis das Subjekt in Negation zu anderen Subjekten, in Negation auch zu seinem sozialen Umfeld. Es tritt in Widerspruch zum Außenliegenden und wird im Verlaufe der Praxis „exzentriert“, das heißt entstellt in der Auseinandersetzung der subjektiven Triebe und deren Partialisierungen innerhalb von affektiven Beziehungen (intim und privat) oder in der Beziehung zu den sozialen Verhältnissen, „von denen es versetzt wird.“²¹⁰ In der Praxis vollziehen sich „Momente des Verwerfens, (...) um (gerade während des Verwerfens) in der Sprache einen neuen Gegenstand zu bilden (...)“ Textpraxis beinhaltet stets den heterogenen Widerspruch als Schubkraft für Textproduktion überhaupt. Die Praxis - jedwede Art von Textproduktion - realisiert auch den Vorgang von Sinngebung. Das Singuläre der Bewußtheit im Subjekt wird durch das nichtbegriffliche Außen „aufgerissen (...) von objektiven Widersprüchen, aus denen die Triebverwerfung den neuen Gegenstand herausbildet (...)“ Diese Herausbildung prägt nicht bloß das *Entstehen* neuen Bewußtseins, sondern ist auch *Removens* für die „Rückkehr des erkennenden Bewußtseins, das heißt der zweiten Stufe in der Praxisbewegung (...)“ im Sinne einer

²⁰⁶ Jacques Derrida: *Die différance*, in: *Randgänge der Philosophie*, hrsgg. von Peter Engelmann, aus dem Französischen von Gerhard Ahrens u.a., Wien, 1988, S. 29

²⁰⁷ ebd., S. 30

²⁰⁸ ebd., S. 34f

²⁰⁹ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, teilübers. von Reinold Werner, Frankfurt/Main 1978, S. 206. Titel der Originalausgabe: *La Révolution de language poétique*. Paris 1974.

²¹⁰ ebd., S. 201

Kontrahenz zwischen der Thetik des Subjekts und den vorhandenen soziokulturellen Systemen. „*Der Kampf endet mit der Entstehung eines neuen Gegenstandes (...)*.“²¹¹

Gerade der Konflikt mit dem Heterogenen, dies Verwerfen und die Neu-Setzung, dieser Kampf, „*ist das 'Entstehen' nicht. (Jeder denkbare, vorgestellte, einzelne Augenblick des Kampfes ist Fiktion, ist 'Lachen', jeder Sinn ist (...) schon vom Verwerfen bedrängt.*“ Das Subjekt als Arena und Spielball dieses fortdauernden Zwistes verausgibt sich, verzehrt sich, „*wobei die (äußere) Bedingung die (innere) Basis freilegt. Bataille gibt dieser (...) Operation einen Namen: Lachen.*“²¹²

Textpraxis geht stets mit Verwerfung einher, sie schafft die Verwerfung, sie erzwingt sie. Von einem thetisch gefestigten 'Ich' kann im Prozess der Sinnggebung Kristeva zufolge mithin keine Rede mehr sein: Das Subjekt ist dem Nicht-Fertig-Werden-Können mit der Sprache - die hier jede Fähigkeit eines synthetischen Mediums eingebüßt hat - unterworfen. Eine 'Festschreibung' von Wirklichkeit würde den Prozeß der Praxis selbst verriegeln und damit ab-schließen. Die gesellschaftliche Praxis, hier zwischen dem textenden Subjekt und dessen Empfänger, „*hat zur Folge, daß der Text keine unmittelbaren Wahrheitskriterien liefert (...). Die Grenze dessen, was im Text gesagt werden kann, ist unendlich. (...) Die Komposition des Textes (...) setzt immerhin dem Unendlichen eine Grenze. (...) In diesem Sinne ist sie (...) Prämisse seiner Wahrheit. (...) 'Eine Epoche vernimmt automatisch die Existenz des Dichters', verkündete Mallarmé. So wird folgendes klar: Insofern der Text im Hinblick auf einen 'leeren Ort' geschrieben wurde ('Rien n'aura eu lieu que le lieu') (...), wird er selbst der 'leere Ort'*“²¹³; in der Übersetzung Mallarmés heißt es: „*Nichts wird stattgefunden haben als die Stätte.*“²¹⁴

Kaum etwas kann diesen 'leeren Ort' augenfälliger verbergen als Maya Derens Spiegel: das Vakuum, der Nicht-Ort *par excellence*: das Epizentrum von Literarizität: Sich fortschreibende Wellen oder Spuren eines Ungeschehens.

²¹¹ ebd., S. 201

²¹² ebd., S. 202

²¹³ ebd., S. 206

²¹⁴ Aus dem Gedicht *Zufall*, Kap.: *Un Coup de Dés*, Stéphane Mallarmé: *Gedichte. Französisch und Deutsch*. Übersetzt und kommentiert von Gerhard Goebel, Gerlingen 1993, S. 282-285

Bedeutung. Ein Auslaufmodell?

Verlieren wir nicht aus dem Augenmerk: wir befinden uns in den späten Vierziger Jahren. Unter dem Titel „*Filming The Subconscious*“ erscheint in *Theatre Arts* in New York Anfang 1948 die Kritik eines Mannes, der sich mit den Filmen Maya Derens auseinandersetzt, die im *Cinema 16* in New York zu sehen sind.

Siegfried Kracauer schreibt: „*Maya Deren, die ein Guggenheim-Stipendium erhielt und deren Filme vielleicht die bekanntesten der Gruppe²¹⁵ sind, hat vier experimentelle Filme gedreht, die alle bis auf einen die psychische Wirklichkeit in der Gegenständlichkeit der äußeren Welt zur Erscheinung bringen. (...) Die Deren verbindet in der Darstellung der Stimmungen des Mädchens psychologische Einsicht mit einem Sinn für das Filmische, der sie dazu befähigt, die expressiven Funktionen verschiedener filmischer Mittel heranzuziehen. (...) Die bewußte Wiederholung ganzer Sequenzen und Ereignisse in nur im Detail leicht abgewandelter Form symbolisieren ihre vollkommene Stagnation. Und die Szene, die zeigt, wie das Mädchen oder eine ihrer Inkarnationen hinter der langsam schreitenden schwarzen Frau hereilt und sie doch nicht erreicht, illustriert des Mädchens vergebliche Bemühungen, seine Hemmungen zu überwinden.*“²¹⁶ Und zu einem anderen ihrer Filme bemerkt Kracauer, daß Maya Deren „*zu einem Bedeutungsausdruck durch Rhythmus gelangt*“ sei, wobei er sich fragt, „*worauf die Bedeutung selbst hinausläuft?*“²¹⁷

Eine Frage, der sich die Betrachterin anschließen möchte. Worauf läuft die Bedeutung hinaus? Bis hierher habe ich die Bilder Maya Derens in ihrer spezifischen Räumlichkeit und Zeitlichkeit gelesen und dabei festgestellt, daß, was das Kino anbelangt, schon früh Gegenstrategien und Gegenweltentwürfe und -Anschauungen zu den etablierten Wahrnehmungskonventionen in Film und Literatur existieren. In Maya Derens Fall entwirft die Autorin aber nicht etwa eine gegenpolige, möglicherweise ‘weibliche’ Ordnung. Vielmehr greift sie den männlichen Diskurs auf und zeigt, daß Bedeutungen offensichtlich und buchstäblich hinauslaufen können, und zwar mit unbekanntem Ziel. Was Patrice Petro in Betracht avantgardistischer Filmemacherinnen schreibt, gilt für Maya Derens insbesondere: „*These women do not sweep aside the existing order and found a new, female order of language. Rather, they assert their own discourse in the face of the male one by breaking it up, subverting it, and, in a sense, rewriting it.*“²¹⁸ Es ist unmöglich, diese Bilder zu klassifizieren, unmöglich, sie einer Theorie zuzuführen, unmöglich, sie in ihrer Polysemie auf eine Aussage zu fixieren, unmöglich, sie zu begreifen.

Hier ist es eine Frau in den Kriegsjahren, die ihren Blick schärft und innerhalb einer Kultur aktiviert, an deren Bilderproduktion für gewöhnlich auf einen Blick die Mechanismen von Macht, Gewalt und Unterwerfung abgelesen werden können - zumal im Filmschaffen als kulturelle Repräsentations- und Reproduktionsmaschinerie.

²¹⁵ *Cinema 16* war in den 40er Jahren eine Organisation von filmschaffenden KünstlerInnen, die sich mit einigem Erfolg für die Verbreitung avantgardistischer Filme einsetzte, u.a. in Los Angeles, Chicago, Minneapolis. Es entstand eine Avantgarde-Bewegung in den USA, deren Motiv sich aus dem Unbehagen über die seinerzeit gängigen Hollywood-Produktionen speiste. Viele Vorstellungen waren damals schon Tage zuvor ausverkauft.

²¹⁶ zitiert nach Karsten Witte (Hrsg.): *Siegfried Kracauer: Kino*. Frankfurt/Main 1974, darin: *Die filmische Gestaltung des Unterbewußten*, S. 66ff

²¹⁷ ebd.

²¹⁸ Patrice Petro: *Feminism and Film History*, in: *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, ed. by Diane Carson, Linda Dittmar and Janice A. Welsch, University of Minnesota Press, 1994, S. 71

Wenn demgegenüber das Lachen ein Akt der Aggression, der Verwerfung (Kristeva), des „*blow up the law*“, des „*break up the 'truth' with laughter*“²¹⁹ und des Spieles sein kann, wenn es zudem Verbotsschranken zu heben in der Lage ist, obwohl es zunächst stumm bleibt, wenn es einen bestimmten Prozeß der Produktion von Bedeutung sichtbar machen kann, dann stellt sich erneut die Frage, was für eine Art Text es unterschwellig schreibt und was für ein 'lachender' Bilderreichtum sich möglicherweise unterhalb der Schwelle verbirgt.

Nach der Renaissance und mit dem Aufkommen von Rationalität und Individualismus war das Selbstverständliche des Grotesken²²⁰ und mit ihm des Obszönen aus dem gesellschaftlichen Kontext mehr und mehr verbannt worden - besonders auch in literarischen und bildnerischen Schaffensprodukten. Über vier Jahrhunderte führte es ein latentes Schattendasein. Gilles Deleuze fragt: „*Gibt es eine Idee von allem, selbst noch vom Haar, vom Schmutz und vom Dreck - oder gibt es etwas, das unentwegt und beharrlich der Idee ausweicht?*“²²¹ Tatsächlich blieb das *Körper-Drama* (Bachtin) mitsamt seinen vitalen Akten (Einverleibung, Defäkation, Sekretion, Kopulation, den Alterungsprozessen, Erkrankungen und Toden) während des neuzeitlichen Kunstschaffens weitgehend sublim und ausgeblendet, „*entfernt, weggelassen, zugedeckt, abgeschwächt*“ zugunsten eines neuen, individuellen „*Leibes-Kanons*“. Ebenso wurden auch „*alle Öffnungen verdeckt, die in die Tiefe des Leibes hinführen*“²²². Entgegen diesem Kanon „*der Kunst-Literatur und wohlstandigen Rede der Neuzeit*“²²³ stellt Deleuze fest: „*Nun steigt alles wieder an die Oberfläche. (...) Das Unbegrenzte steigt wieder auf. Das Verrückt-Werden, das Unbegrenzt-Werden ist kein dröhnender Grund mehr, es steigt an die Oberfläche der Dinge und wird unerschütterlich.*“²²⁴ Wenn Bachtin zufolge das Gesicht des Grotesken letztenendes „*auf einen aufgerissenen Mund hinausläuft*“²²⁵, dessen

²¹⁹ ebd., darin: B.Ruby Rich: *In the Name of Feminist Film Criticism*, S. 39. Hierbei geht es u.a. um Hélène Cixous' Text *The laugh of the Médusa*, worin sie das Potential des Lachens in feministischen Texten anhand der geköpften Médusa entfaltet. An anderer Stelle werde ich auf Cixous' Vorstellung eines 'weiblichen Schreibens' eingehen.

²²⁰ siehe hierzu insbesondere Michail Bachtin (Bakhtin): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969 und *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. von Gabriele Leupold, Frankfurt/Main 1987. Das Groteske beinhaltet bei Bachtin nicht nur die Umkehrung von Machtverhältnissen, sondern immer auch Hybridisierungen (beispielsweise in den Mischformen von Mensch/Tier oder Alter/Jugend oder auch Tod/Leben.) Erst mit der Vorstellung von leiblicher Individualität und individueller Psychologie, dem Entstehen des privatim/intimen Milieus, wie es mit der Neuzeit einhergeht, hat sich das Groteske allenfalls sublim erhalten. Bachtin schreibt: „*Die Groteske kümmert sich (...) nicht um jene taube Fläche, die den Körper als Einzelphänomen abschließt und abgrenzt. Deshalb gibt die groteske Gestalt nicht nur den äußeren, sondern auch den inneren Anblick des Leibes wieder. (...) Vermerken wir, (...) der groteske Leib (ist) kosmisch und universal (...). Die dem ganzen Kosmos gemeinsamen Elemente sind in ihm betont (...). Er trägt die Tierkreiszeichen in sich. Er spiegelt die kosmische Hierarchie in sich. Dieser Leib (in seiner Hyperbolisierung, seinen Ausstülpungen, seinen Hervortretungen, seinem Herausquellenden, seinen Auswüchsen und seinem wesentlichsten Aspekt, den offenstehenden/aufgerissenen Körperöffnungen) kann mit verschiedenen Naturphänomenen verschmelzen. (...) Er vermag die ganze Welt zu füllen. Der groteske Modus der Darstellung des Leibes und des leiblichen Lebens beherrschte die Kunst, einschließlich der Wortkunst, jahrtausendlang.*“ aus: *Literatur und Karneval*, S. 18

²²¹ Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*, aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann, Frankfurt/Main 1993, S. 23

²²² Bachtin, a.a.O., S. 20

²²³ ebd.

²²⁴ Deleuze, a.a.O., S. 23

²²⁵ Bachtin, a.a.O., S. 16

unmittelbarer Bezug zum Kosmischen werdend ist, niemals fertigwerdend oder abgeschlossen, so ist das Lachen möglicherweise die herausragendste, ausgeprägteste Extremität des Menschen. Denn der scharf begrenzte Leibeskanon „herrscht (in der offiziellen Literatur der europäischen Völker) im Grunde erst seit vierhundert Jahren.“²²⁶

Lachen findet meist in Gesellschaft statt, ausnahmslos innerhalb der gesellschaftlichen Praxis, innerhalb der Kultur. Wenn eine Frau nun ihren Blick aktiviert, um sich Bilder von sich selbst zu machen, dann tut sie das über diesen Körper, in den hinein zuvor bereits jedes nur erdenkliche Bild *über sie* bereits eingepflegt und eingeschnitten ist. Äußert sie sich, so geschieht das über genau diesen blutigen Körper, der vollgestopft und angefüllt ist mit vor-gestellten Bedeutungen von Neuzeit und Moderne. Ihr Körper ist zugleich ein Vakuum und andererseits bis zum Bersten angefüllt mit Sinn: Als das Andere der Rationalität bleibt sie ein Gefäß voller fremder Sprechblasen. Lacht sie nun, und nimmt man das Bild des Lachens als Ein-Sich-Ausschütten, so kann man beinahe zusehen, wie sie alle aus ihr herauspurzeln, all die angedrehten Bedeutungen und all der Un-Sinn. Lacht sie sich am Ende aus? Lacht sie über nichts anderes als über ... ja was denn?

Laut Julia Kristeva ist letztendlich jedes Lachen (auch) ein Lachen über den Phallus und Ausdruck (s)eines plötzlichen Machtverfalles: „*Das Lachen ist vermutlich die Synthese - die platzende, beschädigte und absurde Synthese (...) der männlichen erotischen Erfahrung, (...) daß über nichts anderes als den Phallus gelacht wird. Vorausgesetzt, man hat ihn mit Sicherheit, damit man bereit ist, sich vorläufig von ihm zu trennen.*“²²⁷

Wie verhält es sich nun, wenn Bilder einer Frau lachen?

²²⁶ Bachtin, a.a.O., S. 20

²²⁷ In den *Geschichten von der Liebe* wirft Kristeva im Kap. *Manischer Eros, sublimer Eros: Über die männliche Sexualität* die Frage auf: „Sollte Eros dem Mann, dem männlichen Wesen eigen sein? So denkt zumindest Freud, wenn er unmißverständlich erklärt, es gebe nur ‘eine Libido’ - und diese dann ‘männlich’ nennt.“ Kristeva ebd., S. 79. (Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, GW Bd. XV, S. 141.)

Lieben. Lachen. Der Schock der temporären Sprachlosigkeit

„(...) Und sie warf sich rücklings auf ein Kanapée und schüttete sich über ihre Verdolmetschung vor Lachen aus. Señor, wenn das Mädchen lachte, konnte man kein vernünftiges Wort mehr reden. Alles lachte mit ihr. (...)“²²⁸

Carmen beispielsweise. Im Sich-Ausschütten von Sinn(en) erweist sich das Komische nicht als die bloße Umkehrung der Machtverhältnisse, sondern als die Entfaltung eines ganz anderen Spieles, worin sie die Zeichen nicht setzt, sondern diese am Sich-Setzen hindert.

Wenn Carmen lacht, sprengt sie ihre eigenen wie die der anderen inwendigen wie topographischen Grenzen. Sie verwandelt jeden Raum für Don José in eine Hölle. Er kann sich am Ende nicht einmal mehr an seiner eigenen Eifersucht als sinnstiftendem Element in der Liebe festhalten. Der unerfüllbare Wunsch Don Josés nach alleinigem Besitzrecht an der Frau ist zugleich sein zwanghafter Wunsch nach Besitz von Bedeutung, nach Fixierung von Bedeutung im Zeichen selbst: in Carmen. Da sie aber alles, jedes und nichts gleichzeitig und zugleich sein kann, da sie sich in jeder neuen Maskierung und Verkleidung auch mit einem anderen Raum und einer anderen Zeit umgibt, wird nichts daraus. Sie liebt *und* haßt, weint *und* lacht, schreit *und* schweigt, tanzt *und* sitzt, ist ruhig *und* dabei voller Unruhe, wird laut *und* bleibt dabei leise - niemals aber auf das eine *oder* andere reduziert. Fortlaufend *Anderes werdend* entzieht sie sich ihm und uns - ähnlich der ungesichtigen Spiegelfrau. In Carmens Lachen, d.h. im Verschwinden des Sinns, bezeugt sie ebenso wie die Spiegelfrau, daß jedwedem, was uns das Wort geben kann, „*nicht von Dauer sein*“ kann. Sie lacht. Aber: sie zahlt hierfür einen viel zu hohen Preis. Ihr Ende ist bekannt, weniger ihre Grabstätte. Dort, wo sie nach ihrem gewaltsamen Tod vom Wald verschluckt wurde, vernimmt man ihr Lachen nicht mehr. Mitsamt ihrem Lachen verschwindet Carmen in der Allegorie.²²⁹ So besehen ist das Lachen - wie die Liebe - ein Skandalon.

Carmen als Inkarnation des Lachens ist ein „*Schmelztiegel aus Widersprüchen und Doppeldeutigkeiten (...), Unendlichkeit und Untergang des Sinns zugleich*.“²³⁰

In der Liebe, so Kristeva, ist ein wirkliches Sprechen möglich, frei von dem „(...) *Wust von Verstellungen und Bloßstellungen (...)* Die Liebe als Prüfstein der Sprache: ihrer Eindeutigkeit, ihres referentiellen und kommunikativen Vermögens.“ Denn neben

²²⁸ Prosper Mérimée: „*Carmen*“. Frankfurt/Main 1979, aus dem Französischen von Helmut Bartuschek, S. 100. Am Beispiel von Carmens Lachen ließe sich ein Ort skizzieren, ein Raum der Aus- bzw. Zur-Schau-Stellung des Thetischen Einschnittes (Kristeva), in dem Heterogenes wie Homogenes nebeneinander existieren können: Ein offener Raum, der die thetische Phase quasi „zur Schau stellt.“ Passage zwischen Semiotischem und Symbolischem. Ort des ständigen Zurückkehrens, des gleichzeitigen Aufbruchs und des Verharrens. Schwelle/Lachen als Ort der Initiation für die Bilderproduktion.

²²⁹ vgl. das Kapitel über *Carmen* in Elisabeth Bronfens *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, übers. von Thomas Lindquist, Darmstadt 1994, S. 263 ff

²³⁰ Julia Kristeva: „*Geschichten von der Liebe*“, Frankfurt/Main 1989, S. 10

allem 'Geschehen' erkennen die Liebenden notgedrungen - neben dem Rausch - auch die Ohnmacht ihrer Sprache und das „*Einengende ihrer Lage*.“²³¹ Ein in der Liebe wesentlicher Erkenntnisprozeß ist demnach das Anerkennen der Unzulänglichkeit von Sprache aufgrund der jedem Wort innewohnenden Tendenz zum Urteilen?

Lieben - Lachen: Schocks, weil hier wie dort das Unsagbare triumphiert, der Hiatus sich auftut, Tod und Teufel einen *dance macabre* inszenieren. Was bleibt uns - außer der Verzweiflung hierüber - : „*Wenn das Wort nicht mehr vermittelt, ist der Humor da*.“²³²

Bei Walter Benjamin ist „*der Humor (...) die Rechtsprechung ohne Urteil, d.h. ohne Wort. Während der Witz essentiell auf dem Wort beruht (...), beruht der Humor auf der Vollstreckung. Der humorvolle Akt ist der Akt urteilsloser Vollstreckung. Die Sprache hat Worte, die ihren Wortcharakter gegen die Vollstreckung hin verlieren; etwa die in den Texten punktierten. (...) Man lacht im Humor nicht über einen Menschen: vielmehr gehört das Gelächter, und zwar das laute, in den Humor hinein. Es ist Teilhabe am Vollstreckungsakt. Unbelachter Humor ist keiner. Im Humor läßt man dem Objekt als solchem Gerechtigkeit widerfahren. Es ist der paradoxe Fall einer Rechtsprechung, die das Recht ohne Beachtung des Wesens der Person überhaupt, gegen Personloses, wortlos vollzieht. Daher das 'Ungeheure' jeden Humors*.“²³³

„*Zu untersuchen ist das Gelächter in seiner Relation zum richtenden Wort, in welcher Fragestellung die tiefste Problematik des Humors erreicht ist*.“²³⁴?

Die Blüte. Initiation für einen lachenden Film

Zurück in die Bilderwelten Maya Derens: Ein Objekt hat bisher nicht die ihm gebührende Würdigung erfahren: Die Blüte. Deren stillschweigende Anwesenheit setzt sich bei aller Flüchtigkeit ihres Erscheinens immer wieder in den Blick. Sie bringt Farbe in den Schwarz-Weiß-Film, verströmt Duft, wird berührt und berührt die Betrachterin. Sie ist *da*. Sie zieht einen virtuellen Ariadnefaden durch die labyrinthischen Bilderräume und ist gerade in ihrer vermeintlichen Kurzlebigkeit extrem präsent. Bei aller bevorstehenden Verwelkung nach dem Pflücken: die Blüte bildet eines der Kontinuen des Films.

Wir wissen weder, woher sie kommt noch wohin sie fortgetragen wird. Eine Blüte geht auf Wanderschaft - nur vorübergehend wird sie abgelegt. Sie wüßte ihre ganz eigene Geschichte zu erzählen.

²³¹ ebd., S. 11

²³² Walter Benjamin, *Charakteristiken und Kritiken: Der Humor*. in: GW Bd. VI, S. 131

²³³ ebd.

²³⁴ ebd.

Eingangs des Films begann alles mit dem prothetisch wirkenden Arm. Mit einem Ersatz, einer Extremität. Aus der Luft gegriffen plaziert ein überlang scheinender, sich senkender Arm mit feinfühligem Fingerspitzen aus der oberen Bildkante in die untere Bildlinie hinein diese große weiße Blüte. Die Armprothese könnte als Kommentar zu den männlichen Bilderwelten Hollywoods verstanden werden, deren Frauenfiguren sich oftmals in phallisch repräsentierten, stilisierten Frauenkörpern zeigen müssen.

Das Substitut für einen Arm - beinahe leblos wie die Zelluloidpuppen in Hollywoods Schaufenstergalerie - legt uns die volle Blüte zu Füßen und vor Augen. Die Kamera nimmt derweil eine niedere Position ein - als hätten wir uns tief hinuntergebückt oder lägen auf gleicher Höhe mit dem Exponat. Noch ehe der Film recht begonnen hat, befinden wir uns schon mitten in der filmischen Zeit. Die erste Spur ist gelegt und bereits wieder verwischt, noch ehe wir Gelegenheit fanden, uns in die Räume des Films hineinzufinden. Bereits zu Beginn - mit der Eröffnungssequenz - werden wir dazu animiert und zugleich daran gehindert, uns in konventionellen Wahrnehmungsmustern einzurichten.

Dennoch haben wir das erste Bild gesehen. Der sich herablassende Arm mit der Blüte zerteilt, zerschneidet das Bildformat sowohl vertikal wie horizontal und weist darauf hin, daß alles Kommende von Schnitt und Montage geprägt sein wird. Diese Zerteilung von Raum und Zeit wird dem Film eines seiner Charakteristika verleihen.

Bereits nach den allerersten Eindrücken wird offensichtlich: wir bekommen es mit einer Un-Ordnung von Bildern zu tun; mit einer Nicht-Ordnung von starkem Aufforderungscharakter: seien wir beunruhigt. Unsere Aufmerksamkeit wird nicht auf Schauspielerei, Charakterdarstellung oder Konfigurationen gelenkt. Vielmehr richtet sich unser Sehen zunächst auf Einzelheiten und Einzelteile, die untereinander in Beziehungen zu stehen scheinen. Weder die Protagonistin - nur Regionen ihres Körpers sind abgebildet - noch die Dinge scheinen das, wofür ich sie halten wollte. Ganz entgegen meiner Erwartung spielen die Objekte im Wechsel von Licht und Schatten eine gleichrangige, gleichwertige Rolle wie die Heldin. Durch ihren Anblick werde ich auf visuelle Fahrten geschickt, auf Umwege, immer wieder dazu verführt, den geradlinigen Weg des chronologischen Konsumierens von Bildern zu verlassen. Ein Durch-Einander-Weben von Einzelheiten und Details, von Momenten und ihren Rezeptionen entsteht so. Aber die so erschaffene scheinbare äußere Unordnung der Bilderfolgen führt keineswegs zu einer inwendigen Ordnung im Betrachter. Vielmehr verwandelt sich das Durch-Einander in einen lyrischen Gesamttraum - nein, nicht voller einzelner Geheimnisse oder gewisser Rätselhaftigkeiten, sondern in einen Raum der vollkommenen Absurdität des Alltäglichen im Leben. Die Lebenswelt des Alltäglichen wird zum magischen Ort, zum Spielraum des Poetischen, des Phantastischen, des Ungeheuren. Das Gewöhnliche mutiert zu unzähligen Vernetzungen der Lust und des Schreckens angesichts der vollkommenen Mysteriösität.

Der Arm kann als Vorschlag für einen, als Angebot eines Film gelesen werden. Wir können es uns bereits im ersten Bild aussuchen, in welchen Film wir uns hineinbegeben haben. Mixtur und Vielschichtigkeit: mitsamt unseren Erwartungshaltungen, dem Gepäck unserer filmischen Erfahrungen sämtlicher Genres, werden wir schnittweise irritiert, verführt zu phantastischen Vorstellungen über einen Film, den wir noch gar nicht gesehen haben. Wir sind ertappt - ent-täuscht - wir werden ausgelacht. Die Blüte hat uns auf den Arm genommen.

In Betracht der Blüte entfaltet sich der gesamte Film von Bildern über Bilder in Bildern. Als Initiation, als Entree für einen Film gelesen, könnte die Blüte eine Liebeserklärung an das stillebende Bild sein oder mehr noch: das Eingeständnis einer Leidenschaft, einer Passion für das Bild als solches, für das Bild, dem nichts fehlt.

Alles, was danach kommt, gewinnt durch dies eine reine Bild an Reiz. Der Akzent, durch die Blume in den Film hineingestreut - hilft bei der Suche nach Motiven, die das Bildgewebe knüpfen. Er versinnlicht - als Reminiszenz an das Bild selbst - mehr Raum, er weitet ihn. Den Betrachtern öffnen sich vielfältige Räume: solche des Lebens und des Todes, Räume der Verführung, der Erotik, der Sexualität, Räume des Erblühens und des Welkens, Räume des Verduftens und Räume des Grauens, endlos Räume...

Lasse ich mich also ein auf die Würdigung des Wesentlichen eines Bildes durch nichts Geringfügigeres und Kürzerlebigeres als eine Sommerblume. Sie steht im Mittelpunkt einer assoziativen Bild- und Textwahrnehmung. Sie versinnbildlicht die Suche nach Motiven, Verweisungen, Kreuzungen, Verquerungen. Themen, an denen sich Interesse entfachen kann, bietet der Film in jedem Augen-Blick: Verführung zum Lachen, Wiederholungen und Variationen, etwa abrupte Wechsel von Dynamik und Stillstand, Durchdringung von Innen und Außen mit allem Dazwischen. Dies alles kann Vorbild und Muster für das Suchen sein, für die Bewegung des Verfolgens von Bildern und des Verfolgtseins durch sie.

Das Verfolgen: Ein Hinterherhasten, ein Einholenwollen, aber auch das Ausweichen und zögerliche Umkreisen hierbei, das Scheitern und erneute Versuchen, das genaue wie auch spielerische Immer-Wieder-Hin-Und-Weg-Schauen, so wie die Heldin des Films es selbst durchmacht, es mir vormacht, könnte Vorbild sein: das Umherstreunen der Frau, ihr Spaziergehen, ihr Herumschlendern, Umhergeistern, Vagabundieren in den Räumen des eigenen Hauses und um das Haus herum. Das Stromern, das Nomadisieren der Heldin in ihrem eigenen Nachmittag, in ihrem Leben, könnte ein Vorschlag, ein Hinweis für das Lesen von Bewegung im Film sein.

Wesentliches Kriterium der Sogwirkung der Bilder ist die offenkundige und dabei scheinbar leicht changierende Wiederholung. Allerdings: bloße Wiederholung? Es handelt sich vielmehr um optische Variationen, Paraphrasen, Differenzen oder um eine Art Ritual. Oder gar um Zwang?: Wiederholung als offensichtliches Formelement und zugleich Vergewisserung oder Bestätigung, daß der Film und wir mit ihm noch da sind: weil wir etwas zu sehen glauben? Oder anders: weil wir daran teilhaben können, wie eine Frau sich abmüht zu sehen, was unsichtbar, anders bleibt? Wie eine Frau sich anstrengt, nicht zu sehen? Bedrohlich wirkt das ganze, fast quälend. Durch vielerlei Anspielungen und Analogien per Objekt um die Blüte herum (Messer, Spiegel, ...) entsteht ein Spiel mit Zeit und Raum. Ein Raum-Zeit-Verwirrspiel. Ein Raum-Zeit-Katz-Und-Maus-Spiel, in dessen Verlauf Maya Deren das Wieder-Erkennen von Realitäten erschafft, rekapituliert und diesen Vorgang zugleich dekonstruiert. In *Differenz und Wiederholung* äußert sich Gilles Deleuzes zur Frage der Herstellung von Wirklichkeit durch Ähnlichkeiten: *„Die Repräsentation definiert sich durch gewisse Elemente: durch die Identität im Begriff, den Gegensatz in der Bestimmung des Begriffs, die Analogie im Urteil, die Ähnlichkeit im Objekt. Die Identität des Begriffs überhaupt konstituiert die Form des Selben in der Rekognition. Die Bestimmung des Begriffs impliziert den Vergleich der möglichen Prädikate mit ihrem jeweiligen Gegensatz, und zwar in einer doppelten, regressiven wie progressiven Reihe, welche einerseits vom Erinnern, andererseits von einer Einbildungskraft durchlaufen wird, die auf ein Wiederfinden, auf eine Wiedererschaffung abzielt (erinnernd - imaginative Reproduktion). (...) Das Ich denke ist das allgemeinste Prinzip der Repräsentation, d.h. die Quelle dieser Elemente und*

*die Einheit all dieser Vermögen: Ich begreife, ich urteile, ich stelle mir vor und erinnere mich, ich nehme wahr - als die vier Äste des Cogito.*²³⁵

Die Begrifflichkeiten von Zeit- und Raumvorstellungen unterliegen demgemäß einem fortlaufenden Rückbezug auf die Prozesse des Wiedererkennens und der Differenz. Erkenntniszuwachs ist Deleuze zufolge nur durch die Instanz des Gedächtnisses, des Erinnerungsvermögens bereits vorgestellter, repräsentierter *Begriffsobjekte* möglich. Es entstehen unaufhörlich neue Erinnerungs- und Vorstellungsreihen, die einander kreuzen: Verästelungen von Realitäten anstelle einer Wirklichkeit.

Eine Blüte verbindet die Zeiten und Räume der Erzählzeit innerhalb des Films, indem sie sie offensichtlich ständig unterbricht. Sie stellt jene Reihen her. Und sie bricht kontinuierlich mit meinen Erwartungen an eine Übereinkunft mit meiner Zeitrechnung und derjenigen des Films. Immerhin will ich mich auskennen können in den Räumen der Heldin und mich in meinen Zeitplanungen bestätigt sehen. Hier jedoch wird Erzählzeit nicht in die bruchlose Zeit meines Zuschauens implementiert. Hier ist erzählte Zeit zu sehen. Hier halten Zeiten Ausschau nach uns. Erzählte Zeit ist Fragment, Bruch: Supplement. So gerinnt auch kein Bild zu Sinn. Es entstehen ständig offene Sphären voller flimmernder Polysemie. Ich werde unterdessen verwandelt von einer irritierenden und insistierenden erotischen wie intellektuellen Unruhe. Die Blüte begibt sich auf Wanderschaft: sie wechselt ständig und konsequent ihre Position. Sie befindet sich jeweils im Besitz des- oder derjenigen, die im Bild gerade den Blick aktiviert bzw. von dessen oder deren Point of View aus das Visible gelesen wird. Sei es die Spiegel-Frau, wenn sie mit der Blüte davonschreitet und alle Bilder mit ihrem spiegelglatten Blick - wenn man so will: mit einem breiten Grinsen - mit sich reißt; sei es der Mann, der die Frau anschaut, die sich in der Einstellung zuvor selbst anschaute, währenddessen die Blüte auf ihrem Körper ruhte; oder seien es wir, die wir sie ganz zu Beginn einmal im Blick hatten. Die Blüte verkörpert den ständigen Wechsel der Perspektiven zwischen den Akteuren und den Objekten. Eingangs wird sie eingeführt als der Schlüssel zum Blick. Doch nicht nur das, sie wird Schlüssel zum Raum der Blick-Wechsel. Sie ist Schlüssel zum Zwischenraum. Sie kann das Messer sein, das den Film, seine Zeiten und Räume schneidet, oder auch das Portemonnaie, aus dem bezahlt wird. Sie kann alles sein und ist - wir werden es noch erleben - nichts weiter als Zelluloid.

²³⁵ Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl, München 1992, S. 180.

Ein Eingriff in das Bild

Meshes of the Afternoon beginnt mit diesem Eingriff in das Bild. So ist der Beginn des zu erwartenden Bilderflusses bereits gekennzeichnet von einer großen Distanz zum Medium und zugleich von dem Versuch, Nähe zu ihm herzustellen. Nähe und Distanz schließen einander nicht aus. Sie bilden keine Bipolarität, keine Binarität mehr. Vielmehr entfaltet sich darüber ein Raum des Ungewissen, des Unbestimmbaren und des Komischen. Eines Komischen jedoch, über das ich nicht lachen muss. Ganz anders herum: das Komische scheint über mich zu lachen, über mich, die ich das buchstäblich nicht begreifen kann. Die Bilder lachen. Sie lachen ohne Richterspruch und ohne Urteilsverkündung. Sie lachen nicht auf meine Kosten. Stattdessen zeigen sie mir meine Unzulänglichkeit, das Andere, das Unsichtbare zu sehen. Sie fordern mich auf, es zu suchen. Die lachenden Bilder zeigen mir, nichts zu sehen. In der Introduction eines Films werde ich nicht mit Personen, identifizierbaren Räumen oder Charakteren bekanntgemacht, sondern mit einer anderen Weise des Sehens. Diese andere Weise des Sehens kennt aber der Film selbst noch nicht. Mit dem Ablegen der Blüte auf dem Weg gibt der Film sich selbst lediglich als ein Medium zu erkennen, dessen eigentliches Wesen erst in der Entfaltung der Bilder in ihrem Durch-Einander-Bedingtsein lebendig wird. Der Film ist eine Blüte. Seine Zeit des Blühens und damit seine Zeit des Erzählens ist zwar begrenzt. Wie meine Zeit. Meine Lebenszeit vermischt sich hier aber mit der Zeit des Films. Die Blüte lädt mich dazu ein, sie aufzuheben, indem sie mich auf meine unheimliche Komplizenschaft mit den vorbeifließenden Bildern hinweist. Ein Strom von Bildern reißt mich mit. Ob bereitwillig oder nicht, ich bin dabei, wenn das Medium sich selbst erforscht und mich gleich mit. Ein Film - aus der Luft gegriffen und am Nachmittag. Zeit wie Raum bleiben gleichermaßen unwägbare, in Zwischenstellung. Ich kenne mich nicht wieder. Der gesamte Film ist ein Raum-Zeit-Vexierbild. Ein Bilderrätsel, ein Rebus, in das hinein eine zu erratende Figur versteckt ist? Oder ist er eine Quälerei, am Ende nichts als Neckerei? In jedem einzelnen Bild, in jedem einzelnen Kader, versteckt sich ein ganzer Film von Bildern. Dieser Film ist also gar kein Film über den Film, gar kein Metafilm, der sich auf Selbstreflexivität beschränkt? Dieser Film ist kein Film über Bilder? Er ist ein Film in Bildern, von Bildern? Ein Film von verborgenen Bildern über Bilder in Bildern? So besehen hat *Meshes Of The Afternoon* (in seinen) dreizehn Minuten fünfundvierzig Sekunden Überlänge.

Über die Traurigkeit des komischen Bildes

„Chaplin. Nach der Aufführung von Zirkus. Chaplin erlaubt es dem Zuschauer nie, über ihn zu lächeln. Der muß sich vor Lachen biegen oder tief traurig sein.“²³⁶

Die Entfaltung der Bilder und der in ihnen enthaltenen Objekte und Personen in ihrem Durch-Einander ist nur möglich, sieht man von einem Blick ab, der den Dingen einen einfachen Symbolismus anheftet.

Die Dinge in Maya Derens Film sind die Dinge - nichts weiter. In ihrem Durcheinander-Sein allerdings geben sie ihren Betrachtern wie auch sich selbst eine Form.

Obwohl nun ein Film wie *Meshes* insbesondere mit seinen Traumsequenzen geradezu dazu verführt, den etwa in ihnen verborgenen 'latenten Inhalt' entschlüsseln zu wollen, verbietet sich diese Art der psychoanalytischen Annäherung an die Bilder. Maya Deren schreibt: „Wenn wir darin übereinstimmen, daß künstlerische Arbeit vor allem schöpferisch ist, meinen wir im Grunde, daß sie Wirklichkeit erschafft und selbst Erfahrung konstituiert (...). (Zwar:) der psychoanalytische Ansatz gibt auch für die Deutung von Kinophantasien viel her. (...) Aber wenn der psycho-analytische Ansatz bei einem wirklich schöpferischen Werk der Einbildungskraft angewendet wird, liefert er eine verzerrte Interpretation. (...) Alle Energien des Künstlers sind darauf ausgerichtet, daß seine psychischen Bilder und sein Kunst-Werkzeug eine Verbindung eingehen, aus der ein Endprodukt mit Eigenleben herauskommt, das unabhängig von seinem Ursprung ist.“²³⁷

Es gibt keine versteckten Botschaften hinter den Abbildungen des Schlüssels, der Brille oder des Messers. Anlässlich der Debatte über den Symbolismus in ihren Filmen erinnert sich Frank Westbrook, Tänzer in *Ritual in Transfigured Time*²³⁸: „(...) Maya exclaiming: „All you need to know about a knife falling out of a loaf of bread is that it is a knife falling out of a loaf of bread, nothing more!“²³⁹

Auch die Blüte will nicht mehr sein als eine Blüte. Zu der ihr seinerzeit von verschiedener Seite angedichteten symbolischen Bedeutung in *Meshes* wußte Maya Deren folgende Geschichte zu erzählen:

²³⁶ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* Bd. 6, Frankfurt/Main 1985, *Charakteristiken und Kritiken. Chaplin*. S. 137

²³⁷ Maya Deren: *Film als Kunstform*, in: Jutta Hercher, Ute Holl, Kathrin Reichel, Kira Stein, Petra Wolff (Hrsg.): *Choreographie für eine Kamera - Schriften zum Film*. Übers. v. Susanne Amatosero, Ute Holl u. Christine Noll-Brinckmann, Hamburg 1995, S. 36/39. Maya Derens Artikel erschien unter dem Titel *Cinema as an Art Form* in: *New Directions* Nr. 9, Frühjahr 1946. Abdruck in: *The Legend of Maya Deren, Volume I, Part 2*. Anthology Film Archives/Film Culture. New York City 1988, S. 313.

²³⁸ Maya Deren: *Ritual in Transfigured Time*, USA 1946, 14:30 min.

²³⁹ Vévé Clark, Millicent Hodson, Catrina Neiman: „*The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works. Volume I, Part Two*“. New York: Anthology Film Archives/Film Culture, 1988, S. 106.

„The problems of that ... were very simple: there wasn't much money to be spent, so there couldn't be a fresh flower every day. It had to be a false flower from day to day, and that was quite simple. So I went to the nearest five and ten cent store, and I said, 'Where's your artificial flower department?' And he pointed me down to the basement somewhere, and I went down there and I said, 'What is the largest flower you have?' Now it had to be large in order to register graphically. ... It just turned out that in that particular five and dime the largest flower that they had was a poppy. So I paid my money for the poppy and brought it home with me. Well, I have never heard the end of that false poppy and the psychoanalyst bit. ... And you could see how much one could make of it by simply ignoring that (the film making process) is not an unconscious flow. This selection of that particular flower was determined precisely by the events described to you. As you could see, there's nothing psychological about it. Goodness, it is all very practical. That was the nearest five and ten, etc. And yet much was made of just that. And yet in the film it was used as a flower in a general abstraction, not particularly as a poppy, whatever that might mean. I don't exactly know they're worried about, but they seem worried. (Laughs)²⁴⁰

Belanglos in Bezug auf den Prozess des Film-Schaffens ist für Maya Deren also die Frage, um welche Art von Blüte es sich handelt und was sie womöglich bedeuten könnte. Wesentlich scheint vielmehr zu sein, wie die Personen mit diesem Ding umgehen und was das Ding mit den Menschen macht. Mit dem Wissen um sie als irgendeiner beliebigen Papierblume gewinnt die Impression des Films als einer Blüte eine gewisse Schärfe. Die Blüte ist - wie eingangs der Arm - nichts als ein Substitut für eine Blüte. Sie täuscht vor zu sein, was sie (nicht) ist²⁴¹. Der Film - wie die Blüte - entpuppen sich als Illusion. Auch der Film ist 'real' nicht mehr als ein Streifen Zelluloid/Papier. Das was ich sehe ist niemals das, was ich sehe. Zwischen dem, was ich sehe und dem, was es sein könnte, - zwischen dem Ding und den es umrankenden Imaginationen und Phantasien - tut sich direkt vor meinen Augen der Abgrund, der Hiatus auf. Andersherum: die Falle schnappt zu - reingefallen. Währenddessen lacht das Bild.

Ich erinnere an das Phantom mit dem Spiegelgesicht. Dieses Ungesicht ohne Augen, ohne Nase, ohne Mund, ohne Physiognomie, glatt, kalt, in einem vollständig verhüllten und damit entkörperlichten Körper, entkommt der Heldin und der Betrachterin immer wieder aufs Neue. Es reißt alles um sich herum mit sich in seine „Bilderflucht“ hinein. Letztendlich verschlingt es jeden und jede - wer immer in es hineinschauen will. Das Phantom schreitet davon und kehrt zurück, um wieder davonzuschreiten... .

Das Phantom ist die Heldin, das Phantom, das bin ich selbst. Kino heißt „Gespenster sehen“ (Elfriede Jelinek), aber darüber hinaus ist Kino auch: selbst zum Gespenst werden. In Maya Derens Kino kann die Betrachterin sich selbst sehen angesichts des Grauens vor dem eigenen Heterogenen, von dem sie immer wieder in die Falle gelockt wird. Ein Kino, das in einem stummen Film von Bildern über die Sprachlosigkeit spricht, die mich in Betracht des Grauens heimsucht:

„Die Sprachlosigkeit im Grauen ein Urerlebnis. Plötzlich im Vollbesitz aller übrigen Kräfte, inmitten von Menschen, am hellen Tag von Sprache, von jeder Ausdrucksmöglichkeit verlassen zu sein. (...)“²⁴²

²⁴⁰ ebd. S. 106,107

²⁴¹ In Jim Jarmuschs *Dead Man* läßt das 'Blumenmädchen', das sich durch das Herstellen und Feilbieten von papierernen Blüten aus der Prostitution 'freizukaufen' hofft, William Blake an ihren Produkten schnuppern. Er ist ganz angetan von dem betörenden Duft des - Papiers (Zelluloids) USA 1995

²⁴² Walter Benjamin: *Über das Grauen II*, in: GS Bd. VI, Frankfurt/Main 1985, Fragmente vermischten Inhalts; Zur Moral und Anthropologie, S. 77

Diese Sprachlosigkeit des Horrors angesichts dessen, was einfache Dinge wie ein Spiegel, ein Messer oder eine Papierblume in ihrem Durch-Einander mit Menschen anstellen können, evoziert eine Art Selbst-Parodie, in der die Protagonistin zugleich die Regisseurin, die multiple Zuschauerin ihrer selbst und auch noch das Monster ist:

Straucheln in den Bildern, die „*Sprachlosigkeit im Grauen*“ bringt etwas Neues hervor: Eine Sprache ohne Vokabularium, ohne Grammatik, ohne Syntax und Semantik... purer Rhythmus, Bewegung, Intensität. Einziges Kontinuum bleibt die (Notwendigkeit der) Artikulation selbst. Dies nähert sich möglicherweise jener Äußerungsform an, die Walter Benjamin so skizziert: „*Gelächter ist zerschlagene Artikulation.*“²⁴³ Meint dies, in der Destruktion der sprachlichen Äußerung konstituiere sich erst die wesentliche Äußerung? Was zerschellt, zersplittert sein kann, muß einmal ganz gewesen sein? Um es zertrümmern zu können, muß Gewalt angewendet werden? Gelächter als eine Form der Gewalt, die sich gerade *in* ihrer Selbst-Zerstörungskraft als Artikulation, als eine besondere Form des Sprechens also erweist?

Über die Lust am Sinn der Zerstörung

Ich werfe die Frage nach dem Zusammenhang von Gewalt und Lachen als eine spezifische Form der spielerischen Artikulation einer Filmautorin auf. Bezeugt das Lachen (hier: jenes innerhalb des Bildes) nichts anderes als das Zeigen der Leere, das Sichtbarmachen eines Loches, eines Vakuums im Wort und innerhalb der Sprache? Was heißt dies für eine Erzählung?

Meshes of The Afternoon aus dem Jahr 1943 ist der Diskurs einer Frau, die dem Frauenbild Hollywoods nicht einfach einen Gegenentwurf entgegenhält, sondern die es aufnimmt, auseinandernimmt und neu zusammensetzt - als Jonglour aller vorgängigen Bilder. Im Akt des Jonglierens mit den bereits existierenden Bildern zeigt sie zugleich den Kampf einer Frau mit dem erstarrten Bild ihres Körpers als erotisiertes und fetischisiertes Objekt männlicher Schaulust.²⁴⁴ Während der Präsentation einer Geschichte im traditionellen narrativen Hollywood-Kino nimmt der Körper der Frau nur Raum im Bild ein, indem er - physisch fragmentiert - durch ein

²⁴³ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in GS. Bd. V-1, Frankfurt/Main 1982, S. 410

²⁴⁴ vgl. hierzu den in der feminsitischen Filmtheorie grundlegenden Aufsatz Laura Mulveys: „*Visual Pleasure and Narrative Cinema*“, *Screen* 16 no. 3 (Autumn 1975): 6 - 18. In deutscher Übersetzung: „*Visuelle Lust und narratives Kino*“, in: Nabakowski/Gorsen, *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1980, S. 30 ff

System von Schüssen, das durch den Blick des männlichen Helden organisiert wird, in Erscheinung tritt.

Schnitt: Signifikantes Kriterium der geschlechtsspezifischen Wahrnehmung im Kino bleiben der Blick und seine Richtung. Schneider/Laermann²⁴⁵ stellen fest, daß die Regeln des Blickes hinsichtlich der Geschlechterdifferenz bereits in der klassischen Malerei eindeutig festgelegt sind und von dort aus durch die künstlerischen Epochen hindurch weiter wirksam blieben und sind. Schneider/Laermann zufolge ist es stets der männliche Blick, der aus dem Bild herausblickt, während der Blick der Frau innerhalb des Bildrahmens gefangen bleibt und dabei sogar auf den Mann gerichtet (oder auf ein Kind). Die Frau hat keine Möglichkeit zu (über)prüfen, was der Mann wahrnimmt und wie er sich dazu verhält. Sein Blick hat stets eine Richtung, jedoch kein Ziel, durchbricht dabei die Bildgrenze. Der Blick der Frau hingegen bleibt weitestgehend auf den Mann und dessen Wahrnehmung gerichtet. Diese Relation der Blicke - so folgern Schneider/Laermann - führe zu einer zweifachen Einschränkung des Gesichtsfeldes der Frau: Sie darf und kann nicht sehen, was er sieht, und sie kann nicht einmal feststellen, ob er dies bemerkt. So besteht für die Frauen keinerlei Gewißheit, ob und wie sie selbst wahrgenommen werden. Es gibt keine Rückkopplung, keine Bestätigung. Sie unterwirft sich notgedrungen - dies ist die einzige Möglichkeit - dem Blick des Mannes.

Einen anderen Ansatz, die im Film etablierten Ordnungsmuster von Blicken und die daraus resultierenden geschlechtsspezifischen Wahrnehmungs- und Aneignungsprozesse in ihren Strukturen zu verdeutlichen, bietet Laura Mulvey aus psychoanalytischer Perspektive. Sie spürt der Frage nach, auf welche Weise der Film als „Träger und Übermittler von Faszinations- bzw. Identifikationsmustern“²⁴⁶ hinsichtlich der Geschlechterdifferenz funktioniert. Sie weist nach, wie der Film auch durch das Unbewußte der patriarchalen Gesellschaft geformt und strukturiert wird. Hierbei stellt Laura Mulvey - auf Lacan rekurrend²⁴⁷ - zwei Aspekte lustbringender Strukturen des Schauens dar: Zum einen nennt sie die skopophilische Struktur: Dies ist die Lust, eine andere Person durch Anschauen zum Objekt zu degradieren, um sie zwecks eigener sexueller Stimulation zu benutzen. Mulvey weist darauf hin, daß Freud in seinen *Abhandlungen zur Sexualtheorie* Skopophilie in den Zusammenhang gebracht hat, daß die angeschauten Menschen zu Objekten werden, wobei der neugierige voyeuristische Blick zugleich mit der lustbringenden auch eine Kontrollfunktion über den angeschauten Menschen impliziert. Zum anderen betrachtet sie die Identifikationsstruktur: Diese entsteht aus der Tendenz zur Identifikation mit dem gesehenen Bild. Hierbei geht es um die Identifikation des Ichs mit dem Bild auf der Leinwand. Diese funktioniert über die Faszination, die das Wiedererkennen von Ähnlichem beim Betrachter auslöst. Hierbei verweist sie auf Lacan, der nachwies, wie bedeutungsvoll das Erlebnis des Kleinkindes für seine Identitätsbildung sei, wenn es sich im Spiegel betrachte und beim Ansehen seines Konterfeis wiedererkenne. Bedeutung erlangt dieser Vorgang dadurch, daß das Kind vermeint, sein Spiegelbild sei ihm selbst weit voraus, zusammengefügt und komplett - vollkommener, gemessen an seinen eigenen körperlichen Erfahrungen der physischen Unzulänglichkeit. Tatsächlich sind während dieser Zeitspanne (im Alter von 6-18 Monaten) die

²⁴⁵ Gisela Schneider, Klaus Laermann: *Augen-Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung*, in: *Kursbuch 49*, Berlin 1977, S. 37ff

²⁴⁶ Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino*, a.a.O., S. 30ff

²⁴⁷ Mulvey stützt sich hier auf Jacques Lacans Vortrag: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*. (im Original: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je.*) Vorgetragen beim 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse 1949 in Zürich. In: Jacques Lacan: *Schriften I*, Olten, S. 61-70.

physischen Bedürfnisse des Kleinkindes seinen motorischen Fähigkeiten weit voraus. Diese Inkongruenz von Bedürfnis und Fähigkeit erlebt das Kind wesentlich als Mangel, wobei das Defizitäre selbst konstitutiv für die Identitätsbildung bleibt.

Die Korrespondenz von Spiegel und Leinwand funktioniert nun durch den Effekt des Einrahmens der menschlichen Gestalt und der sie umgebenden Objekte. Demzufolge funktioniert laut Mulvey die Frau im Film als Bild, der Mann hingegen als Träger des Blickes. Diese Ungleichheit führt zur Trennung der Schaulust in eine aktiv-männliche und passiv-weibliche Position: „*Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird.*“²⁴⁸

Frauen in der ihnen zugewiesenen Rolle werden also zwangsläufig exhibitioniert, zugleich betrachtet und zur Schau gestellt. Diese Zur-Schau-Stellung vollzieht sich wiederum auf zwei Ebenen. Einerseits funktioniert die Frau im Film als erotisches Objekt für die männliche Person im Film, andererseits gleichermaßen und zugleich für die Betrachter im Zuschauerraum. Ich möchte einen dritten Aspekt hinzufügen, der noch davor liegt: die Wahrnehmung der Frau durch den Filme-macher. Im Entstehungsprozess filmischen Schaffens projiziert der Regisseur seine eigenen Phantasien mit den ihm jeweils zur Verfügung stehenden apparativen Mitteln in die weibliche Figur hinein und präsentiert sie als Repräsentation seines eigenen inneren Bildes von ihr.

Hinsichtlich der Erzählstruktur von Filmen stellt Laura Mulvey die These auf, daß die Kontrolle über das Narrative zusätzlich durch eine aktiv/passive heterosexuelle Arbeitsteilung erfolgt: Der Mann kann - analog der vorherrschenden Ideologie von Macht und Unterwerfung - kaum zum Sexualobjekt gemacht werden. Er treibt hingegen aktiv die Handlung voran. Er repräsentiert die Macht und tritt hierbei regelrecht als Schöpfer des filmischen Geschehens auf. Dies führt bei Mulvey zu der Konklusion: Die Macht des Filmhelden und die Macht des aktiven, erotischen Blicks erzeugen beim Zuschauer ein Omnipotenzgefühl, in dem er sich weitgehend mit dem männlichen Protagonisten identifizieren kann; dies koppelt sich mit der aktiven Macht des skopophilen Blickes. Mulvey zufolge vermag der Mann sich im Film wie in einem Spiegel wiederzuerkennen als sein vollständigeres, ideales 'Ich'.

Kaum sonst in der Geschichte des Films wird dieses Schema so offensichtlich wie im *Film Noir* während der frühen Vierziger Jahre, wenngleich dieses Sujet Höhepunkt und Überwindung der hergebrachten Blick- und Machtverhältnisse inszeniert. Die *Femme Fatale*, - hier ausschließlich über sexuelle Verführung und sexuelle Bedrohung als Stereotyp ins Kalkül gezogen und ins Bild gesetzt -, sorgt für die Entfaltung der Geschichte. In Filmen wie *Cat People*, *Double Indemnity*, oder *Laura* erscheint weibliche Sexualität als stilisiertes Bild sexueller Bedrohung in einer fremden und dunklen Welt, wobei die Bedrohung selbst als notwendiges Vehikel zur Herstellung von Ordnung funktioniert.²⁴⁹

Lauren Rabinowitz weist auf Bereiche des filmischen Vokabulars des '*Film Noir*' in *Meshes* hin - wie zum Beispiel Beleuchtung mit hohem Kontrast, extreme Kameraschwenks oder auch die Point-of-View-Shots; allerdings nehme hier eine Frau selbst all jene Stilmittel neu auf, um sie in eine Erzählung hinein zu displazieren, in der sie gegen ihre eigene Fragmentierung kämpft.

Während des Herumstreunens in den Bildern des Films einer Frau konnten wir beobachten, wie sich ein filmisches Subjekt durch das Umgehen mit Objekten,

²⁴⁸ ebd., S. 33

²⁴⁹ Lauren Rabinowitz: „*Points of Resistance*“, S. 56 ff. Siehe hierzu: E. Ann Kaplan, ed., *Women In Film Noir*, London: British Film Institute, 1978

Räumen, Erscheinungen und Klängen in den figurativen Konstruktionen eines imaginären Mikrokosmos (Haus und Film) formt, aussagt und artikuliert. Hier schafft nicht etwa ein de-finierter Subjekt die Dinge und deren Anordnungen, sondern vielmehr werden die inwendigen Räume einer Frau durch ihr Handeln und ihren Umgang mit den Dingen dargestellt. Der insistierende Rhythmus einer fremd anmutenden und irgendwie dahintreibenden Kraft der Bilder wird hier nicht erzeugt durch deren Symbolträchtigkeit, sondern durch rasante, eilige Schnitte und Montagen, durch elliptisches, ritualisiertes und pulsierendes Paraphrasieren leicht variierten Sequenzen, in denen eine weibliche Heldin mit ihren erotischen und gewaltsamen Phantasien spielt, bzw. indem sie den Kampf gegen den männlichen Filmblick aufnimmt - und zwar mit Blick auf ihre eigenen Erfahrungen mit ihren erotisch/gewaltsamen Phantasien.

Bleibt die Frage, was alles Sprache oder Bilder-Sprache im Extrembereich ihrer Erfahrungen sein kann, und was sie bei aller Flüchtigkeit von Bedeutung dennoch bedeuten kann.

Die Dinge der alltäglichen häuslichen Normalität unterliegen einem ständigen Wandel. Auch männlicher und weiblicher Blick befinden sich in kontinuierlichem Wechsel. Die Orte und Dinge werden sowohl vom einen wie vom anderen Blickwinkel aus gezeigt. So sehe ich etwa in den ersten Sequenzen des Films die 'richtige' Maya eingesponnen in das Bild ihrer selbst - die Blüte derweil auf ihrem Schoß ruhend. Einige Sequenzen später sehe ich sie wieder, aber diesmal aus der Perspektive des Mannes regelrecht repositioniert als Ge-liebte innerhalb des traditionellen Musters von weiblicher Repräsentation; in einer Position, in der sie ihren Blick und damit ihre eigene Erzählhaltung wieder verloren bzw. aufgegeben zu haben scheint. Um diese wiederzugewinnen, ist ein Akt der Gewalt notwendig.²⁵⁰ Oder ein Spiel?

In einer der folgenden Szenen werde ich Zeugin dieser Gewalt. In einer raschen Montage, die um die Figuren des Mannes und der Frau samt deren Spiegelungen herum organisiert ist, schreiben sich Gewalt und Spiel nicht regelrecht, sondern regelverletzend in Form von zerstörerischer Signifikation ein.

Zu den Schlußsequenzen: Mann und Frau halten sich im Schlafzimmer auf. Er betrachtet sich in einem Handspiegel. Ihm ist vergönnt, was der Frau für die gesamte Dauer des Films verwehrt blieb: er findet zu seinem Konterfei, seinem Ebenbild. Wie Narziß: der Mann im Kino. Die Frau läßt sich auf das Bett nieder - neben ihrem Gesicht liegt die große Mohnblüte. Für Momente - wir werden abermals um unsere Erwartungshaltung, unsere Sehgewohnheiten betrogen - scheint sich eine Liebesszene anzubahnen: nach einer Naheinstellung ihres Mundes, den sie betont sinnlich inszeniert, wechselt Maya Deren erneut den Blickpunkt. Das Kameraauge nimmt nun ihren Blickwinkel ein. Der Mann beugt sich leicht vornüber, tastet am Körper der Frau entlang. Nun ihr Blick: Skeptisch, angespannt und lauernd. Die Nähe von Aggression und Sexualität wird mithilfe der Montage ausgestellt. Völlig abrupt blitzt anstelle der Blüte das Messer neben ihrem Gesicht. Ihr Auge funkelt: Angriffslust. Der Mann scheint zu ahnen, er wirkt verstört. Nach einem berechnenden Seitenblick, der die gesamte Leinwand ausfüllt, ergreift sie überraschend den Griff des Messers und schleudert die Klinge in sein Gesicht hinein. Alles zerschellt. Durch diesen Gewaltakt erweist es sich, daß das Gesicht des Mannes ein Spiegel hätte sein können. An die Stelle der Abbildung des männlichen Gesichts tritt plötzlich eine völlig andere Welt: ein offener Raum. Der Messerwurf hat nicht nur alle Häuslichkeit, alle Privatheit, allen

²⁵⁰ Die folgende Lesart entlehne ich dem Kapitel „*Meshes of the Afternoon (1943) as a Woman's Discourse*“ bei Lauren Rabinowitz: *Points of Resistance*,... S. 64

Anflug einer Liebesidylle explodieren lassen - er hat insbesondere den männlichen Blick auf die Frau zerstört. Hat es sich bei der Spiegelgestalt um den Mann gehandelt? Er trägt nun das Ungesicht. Mit des Mannes Gesicht ist alle Beziehung zwischen beiden zerschellt: stattdessen branden nun (Film-)Wellen heran: das Andere, die Frau und mit ihr wiederum ihr eigenes Anderes. Jegliche Begrenztheit des filmischen Raumes ist mit dem Spiegel zerschlagen worden. Es regnet Scherben in die Dünung (auch in die des Films). Schließlich wird inmitten aller Bruchstücke, aller Überbleibsel, auch die Blüte von einem auflaufenden Brecher erfaßt und hinweggeschwemmt. Für die Betrachterin scheint mit der Eröffnung des Raumes auch die Leinwand aufgerissen, zerborsten - vor Lachen geplatzt
Eine Sequenz, die mit einer statisch-traditionellen Repräsentation des weiblichen Körpers als sinnlichem Objekt begann, endet mit Bildern *ihrer* Auges in Verbindung mit der Aktivität *ihrer* Hände.

Der Bilderfluß ist abgerissen: Auseinandergebrochen. Zersetzt. Er hat sich in raumzeitliche Mehrdimensionalität verflüchtigt und zeigt die bislang verborgenen anderen Welten hinter ihm. So zerstört die Frau auch jede Beherrschung der sexuellen Spiegelungen ihrer selbst durch den männlichen Blick und damit schließlich auch den Mann, der sowohl männliche Sexualität repräsentiert als auch den Spiegel für narzißtische weibliche Sexualität. Sie hat buchstäblich die Kontrolle über das Bild über sich selbst ins Bild gesetzt.

Die Anstrengung der Frau, externe Repräsentationen ihrer selbst zu verwerfen, um ein Selbst-Bildnis von sich *entwerfen* zu können, führt sie zum Meer, der Metapher für Tod und Wiedergeburt, wie sie häufig in den Imaginationen schreibender Frauen zu finden ist. Aber so weit sind wir noch nicht, denn der Schluß des Films führt den problematischen Blickwechsel wieder zurück.

Der zuvor im bildlichen Versuch verobjektivierte Blick gerät wieder zum Blick des Mannes, als er das Haus und den Film zum letzten mal betritt. Er nimmt denselben Weg wie seit Beginn die Spiegelgestalt. An der Schwelle erneut: die Blüte. Er nimmt sie und mit ihr seinen zuvor erblindeten Blick wieder auf. Ohne Schwierigkeiten dringt er ins Haus ein. Wir mit ihm - in seinem subjektiven Blick. Wir sehen das Finale: Nach einem Schwenk über Spiegelscherben erkennen wir die Frau - im Sessel liegend mit durchschnittener Kehle und an ihrem Körper herunterhängenden Resten des Meeres. Anstelle von Worten, anstelle eines Schreis oder eines Lachens rinnt ihr Blut aus dem Mundwinkel. Ihr Blick ist erloschen. Der Film endet mit des Mannes Bildern *ihrer* toten Augen und *ihrer* blutenden Mundes.

Was bleibt nach diesem finalen Bild? Dies hängt davon ab, in welchen Kontext wir das Bild des weiblichen Leichnams stellen. Und immer noch bleibt offen, was alles Sprache oder Bildersprache im Extrembereich von Erfahrungen zu leisten vermögen oder ob sie die Grenze zum Unbezeichenbaren nur streifen. Längst ist klar geworden, daß Maya Deren uns keine Geschichte mit -'simpel' - tödlichem Ausgang erzählt. Vielmehr (ge-)schichtet sie zahllose Erzählungen über den Akt des Narrativen, über Szenarien von der Liebe und über den Kampf um eine - ihre eigene - Sprache. Was könnte hinter oder unter oder vor oder über oder neben oder sonstwo außerhalb der suchenden Bildersprache Maya Derens verborgen *bleiben*, was könnte - obschon niemals signifikabel gewesen - dennoch nicht vergessen worden sein? Reinhold Görling umschreibt die Vokabel des *Abjekten*, wie sie von Julia Kristeva in die psychoanalytische und literaturwissenschaftliche Diskussion eingeführt worden ist, in

*Remembering the Forgetting: Trauma, Cultural Memory and Performance Art*²⁵¹. Er trifft hier die Feststellung, daß sich in Kristevas Konzept der Abjektion ein Trauma ergründen läßt, das sich jedweder Anstrengung, es zu symbolisieren, widersetzt: „*This resistance to symbolization is so essentially a part of trauma that any positive fixation of it, even if it were possible, would miss its signification. But if there is something which rests outside any possibility of symbolization, however, there can be a remembrance of this forgetting. But how to give this forgetting a figure, how to articulate it? And how to make it part of a discursive communication?*“²⁵²

In *Pouvoirs de l'horreur*²⁵³ entwirft Julia Kristeva den Begriff des Abjekten unter Erweiterung des psychoanalytischen Theorems der Objektbildung. In Anlehnung an D.W. Winnicotts²⁵⁴ Theorie der *Übergangsobjekte* hinterfragt sie die psychoanalytische Vorstellung der Mutter-Kind-Dyade, der Symbiose als Entstehungsfeld des Prototyps des Objektes: der Mutter. Bereits im Verlaufe des natalen Geschehens entstehen durch das existentielle Verlangen nach Atmung, Nahrungsaufnahme und Mobilität traumatische Trennungsmodalitäten - noch vor dem stufenweisen Versagen, der zwangsläufigen Frustration, wie sie das Modell der Psychoanalyse bei der Herausbildung von Objektbeziehungen konstituiert - durch schrittweise Entzüge, als lebensgeschichtlich unausweichlichem Kurs in Mangel und Resignation. (Chrono -) logisch vollzieht sich bereits vor den Freudschen Konstrukten der oralen, analen, narzißtischen und ödipalen 'Dramen' Verdrängung des Unerträglichen: Verwerfung, Abjektion. In einer Art von Urphobie bildet sich eine untrennbare Verknüpfung von Objekt und Angst, es kommt lange vor den Partialisierungen im Zusammenhang mit dem Geburtstrauma zu einem „*Bruch des biologischen Triebausgleichs*“²⁵⁵ : Angst. Diese Urphobie scheint durch die kontraphobische Behandlung im Verlaufe der analytischen Kur nicht erreichbar zu sein, das heißt es handelt sich um eine unbenennbare Angst als Erinnerung an eine Leere, die den Freudschen Primärprozessen noch vorausgeht. Kein Wort vermag Abhilfe zu schaffen, kein Zeichen, kein Bild. Insofern Sprache oder künstlerische Produktion diese Phobie aufzusuchen sich bemühen, geraten sie in Gefahr, selbst zum Fetisch zu werden. „(...) *Ist nicht eben das Sprechen unser höchster und unablässiger Fetisch? ... Möglicherweise ist der Fetischismus der 'Sprache' als Grund unseres Wesens das einzig Unanalysierbare.*“ Vor diesem Hintergrund werden Schriftsteller und andere Kunstschaffende zum „*Phobiker, dem es gelingt zu metaphorisieren, um nicht vor Angst zu sterben, sondern um in den Zeichen wiederaufzuerstehen*“²⁵⁶, wobei sich die Phobie als Eigenliches jeglicher symbolischer Artikulation zwar konsequent entzieht und zugleich jedoch konstitutiv für den Sprechenden, Schreibenden und Abbildenden Künstler bleibt. Die Phobie bleibt ein *shifting* unterhalb der sprachlichen Hervorbringungen. Das Sprechen bleibt ein Sprechen des Mangels, der Angst, nicht von der Angst oder über sie.

²⁵¹ Reinhold Göring: *Remembering the Forgetting: Trauma, Cultural Memory and Performance Art*. (Paper read under the title 'Body and Name as Reminiscences of the Forgetting in Non-Mimetic Art and Literatur' at the XVth Congress of the International Comparative Literature Association, Leiden 16.-22. August 1997, Section 6: Methods for the Study of Literature as Cultural Memory.

²⁵² ebd., S. 2.

²⁵³ Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris (Éd. du Seuil), 1980. Im Folgenden stütze ich mich auf die noch unveröffentlichte Übersetzung von Xenia Rajewski.

²⁵⁴ D.W. Winnicott: *Übergangsobjekte und Übergangsphänomene* (1951), in: *Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1983, S. 300ff.

²⁵⁵ Kristeva: a.a.O., siehe bei Rajewski das Kapitel: *Angst wovor?*, S. 5

²⁵⁶ ebd., S. 10-12

Für Julia Kristeva bedeutet Abjektion Aufruhr des menschlichen Wesens gegen eine präsymbolische Bedrohung. Das Individuum wird an die Grenzen seiner Möglichkeiten und Denkbareiten geworfen. Im Zustand der Abjektion bestehen weder ein definierbares Subjekt noch Objekt, allenfalls eine „aus Affekten und Gedanken bestehende Spirale“²⁵⁷, Intensitäten, Spuren hin zum Unbenennbaren und Unimaginierbaren. Das Ab-jekt als 'gefallenes Objekt' übt eine Sogwirkung aus, hin zur Sinnauflösung, bis in die Zonen des Inexistenten und der Halluzination, hin zu „einer Realität, die mich, wenn ich sie anerkenne, zunichte macht. Das Abjekt und die Abjektion sind (die) Ansätze meiner Kultur.“²⁵⁸

Das Abjekt ist das Ausgestoßene, das Unzugehörige, die Abscheu, der Ekel - es stößt mit aller Macht des Körpers ab, mit allen Eingeweiden, mit Tränen und Galle, mit Schweiß und Kot, es verwirft am Limit des Lebendig-Seins. „Nicht mehr 'ich' stoße aus, 'ich' wird ausgestoßen (...) löse ich mich auf (...) . Der Kadaver (...) ist der Gipfel der Abjektion. Er ist der das Leben heimsuchende Tod. Abjekt.“²⁵⁹

In der SchlußEinstellung von *Meshes* läßt sich in Betracht des Leichnams die Radikalität einer Selbstabjektion als Resultierende inwendiger Fremdheit ab-lesen, als - infolge des Messerwurfes - Zusammenbruch einer Welt, deren Grenzen zersplittern. Ab-fall *bleibt*. Ein Kadaver. Mehr noch: im imaginierten Zerstörungsakt des Männlichen (auch seines Blickes) wird die Rohheit des Verworfen-seins - unbegreiflich - wiederholt, durchlitten, ja *durchlebt*. „Jedes Verbrechen (...) ist abjekt, da es die Brüchigkeit des Gesetzes signalisiert, aber das vorsätzliche Verbrechen (ist) es in noch stärkerem Maße, weil (es) diese Zurschaustellung der Hinfälligkeit des Gesetzes verdoppelt.“²⁶⁰ Im Regnen der Spiegelsplitter wird die Fragilität des Gesetzeswerks als kulturelle Kulmination von Selbstbespiegelung des gesellschaftlichen Geschehens filmisch in Augenschein genommen.

In der Differenz zur bloßen Amoralität, die allenfalls Vorform des Abjekten wäre, selbst bis in befreiende, suizidale Akte hinein, ist die Abjektion hingegen „*unmoralisch, finster, heimtückisch und anrühig: Terror, der sich verstellt, Haß, der lächelt, (...) ein Freund, der euch das Messer in den Rücken stößt (...)*“.²⁶¹

In zweifacher Hinsicht sucht Maya Deren die von ihr selbst hinterlassenen Spuren ihres eigenen Alptraumes und Traumas des Verworfen-Seins ab. Sie verwirft nicht nur sämtliche Objekte und deren Raumgrenzen außerhalb ihres Selbst, sondern in einem totalen Erregungsausbruch *sich* selbst: Dekapitation als finaler Akt von Selbstinszenierung, ebenso aufwühlend wie vernichtend. Nach aller Vergeblichkeit, „*sich außer sich zu erkennen* (im Spiegelphantom), *müde, das Unmögliche in sich selbst (zu) entdecken*: (findet das Subjekt heraus), *daß das Unmögliche sein Wesen selbst ist, das es selbst abjekt ist*.“²⁶² Maya Deren bleibt unter Betracht der Selbstabjektion nicht dabei stehen, daß Bezüge zum begehrten, geliebten Objekt einzig in der Anerkennung und der Behebung eines fundamentalen Mangelzustandes bestehen, daß nicht allein triebbegründete Defizite im Sinne einer Verschmelzung mit dem oder der Einverleibung des Objektes in ein Gleichgewicht gelangen können, einen Triebausgleich: sie weist jede Gabe, jede Erlösung von sich. Fernab jeder Nutzbarmachung wird jegliche (auch: Selbst-)Objektivierung zurückgestoßen, verworfen und zunichte gemacht. Ihrem Ursprung nach ist die Abjektion buchstäblich unheimlich, in der Relation sogar zum potentiellen Substitut, dem Liebhaber, ist jede

²⁵⁷ ebd., Kapitel: *Weder Subjekt noch Objekt*, S. 1

²⁵⁸ ebd., S. 2

²⁵⁹ ebd., S. 3/4

²⁶⁰ ebd.

²⁶¹ ebd., S. 5

²⁶² ebd.

Gewißheit, jede Affinität zum Objekt, hinfällig. *„Ihrem Wesen nach (...) auch gewaltsamer, baut sich die Abjektion aus dem Nichterkennen des Nächsten und Verwandtesten auf: nichts ist ihr (mehr) vertraut, selbst kein Schatten von Erinnerungen.“*²⁶³ Bevor noch symbolisierbare Objekte - Menschen wie Dinge - waren, wurden sie abgestoßen. Es bleibt der Abfall der Welt und des Selbst: eine Leere hinter allen Spiegeln und Blicken. In diesem Vakuum würde die Frau *„als wertloses Subjekt (...) mit dem Schuttplatz der gefallenen Nicht-Objekte verschmelzen, vor denen (sie) sich gerade, bewaffnet mit der Abjektion, zu bewahren versucht.“*²⁶⁴ Das Resultat wäre immerwährende Angst. Diese Bürde zu ertragen, sie in nichtendenkönnender Metaphorizität auszuhalten - dies gelingt Maya Deren im Durchforschen auch der unzugänglichen und unbezeichnenbaren 'Kellergewölbe' des Unbewußten, des intimen Gedächtnisses. Sie will nicht weiter begehren - aus uneinsichtigem Movens heraus: *„Das heißt, es gibt Existenzen, die nicht von einem Begehren erhalten werden, da das Begehren immer Objekte hat. Diese Existenzen hingegen stützen sich auf den Ausschluß. (...) Ihre Dynamik stellt die von einer Dialektik der Negativität abhängige Theorie des Unbewußten in Frage.“*²⁶⁵

Zur Erinnerung: Carmen lacht. Ihr Körper weiß in den intensivsten Momenten seines Widerstandes in genau jenem Lachen die Zeichen-Setzung zu verhindern. Und überdies dokumentiert ihr Lachen den Horror der Leere im Innern eines jeden Wortes. In ihrem Tanz verwirft sie sich und ihren Körper. Sie speit in ihrem Lachen das Abjekte, das sie selbst ist, aus, verschüttet sich: obwohl *„... und ich hasse mich selber, weil ich dich geliebt habe“*, sagt sie kurz vor ihrem gewaltsamen Tod. *‘Ich liebe an Dir, was ich an mir selbst hasse’*, könnte José ihr geantwortet haben, wenn er die Freimütigkeit hierzu besessen hätte. Als das Heterogene, als das Andere desjenigen Mannes, den sie vorübergehend liebte, bleibt ihr im Moment ihres Todes ein bitteres Ende: sie verschwindet als unbezähmbares Zeichen des Eigenen, als Unberechenbarkeitsfaktor innerhalb des Referenzsystems der Sprache und ihrer Vergeblichkeit, des Fremden habhaft zu werden - hineingemeuchelt in die Allegorie.

²⁶³ ebd., S. 6

²⁶⁴ ebd., S. 7

²⁶⁵ ebd., S. 7/8

Das Wider-Filmen der Liebe. Lachen

Der das Ebenbild verweigernde Spiegel, er ist der *horror vacui*, der aufgeplatzte Raum, das abgrundtiefe Loch, der aufklaffende Riß, die frische Wunde des Films. Der Horror dieses Abschlundes offenbart sich in dessen Leere: *mise en abyme*. Das Lachen des Bildes dokumentiert jenen Hiatus zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung. Bei Julia Kristeva findet sich das Lachen als ein Raum wieder, in dem das Abjekte loziert oder disloziert werden kann. Das Subjekt, insoweit es - psychoanalytisch betrachtet - auch durch Abjektion bestehen kann und muß, ist in einer grundlegenden Kluft zwischen dem Ich und dem Anderen be- und gefangen, oder, „*noch archaischer, zwischen Innen und Außen. Als würde diese Opposition die von den Neurosen erarbeitete Opposition zwischen Bewußtem und Unbewußtem subsumieren.*“²⁶⁶ Hieraus folgt, daß ein durch Abjektion ex-istierendes Subjekt keineswegs allein durch das Kitten intrapsychischer Bruchzonen zur Heilung, zu einer wie auch immer beschaffenen Beheimatung finden könnte: es bliebe heimatlos, es bliebe im Exil: „*Derjenige, durch den das Abjekt existiert, ist also ein Ausgestoßener (jeté), der (sich) plaziert, (sich) abtrennt, (sich) situiert, also umherirrt, statt sich zu erkennen, zu begehren, zuzugehören oder zu verweigern. Ein Situationist gewissermaßen, und nicht ohne Lachen - denn Lachen ist eine Art, die Abjektion zu plazieren oder zu verschieben.*“²⁶⁷

Die scheinbar tote Frau - Maya Deren wird zu Beginn ihres nächsten Filmes *At Land* wieder aus dem Meer hervorgehen - im Schlußbild von *Meshes* inkorporiert das Verworfenene, das sie selbst ist. Sie rettet es ins Bild - eines Leichnams, einer Gefallenen. Sie ist nicht tot, sie ist tot-geworden.

Und hierbei konnte ich zusehen: rings um ihren Körper liegen verstreut die Überreste, Splitter ihres Bildes und auch derjenigen Bilderräume, die sie von sich selbst entwarf. Die Spiegelscherben, die Reste der Blüte, 'Innereien' des Meeres als Indizien nicht ihres Todes, sondern als die ihres Tot-Werdens? Zersplitterungen als Verbildlichung und Resultat eines vergeblichen Suchens, einer (chrono-)logisch mißlungenen Suche nach einem Ort, denn „*der Raum, der den Ausgestoßenen (jeté) beschäftigt, ist niemals ein Raum, er ist weder homogen noch ein Ganzes, sondern grundsätzlich (...) katastrophisch. Als Konstrukteur von Territorien (...) grenzt der Ausgestoßene (jeté) unaufhörlich sein Universum ab, dessen fließende (...) Grenzen dessen Festigkeit beständig in Frage stellen und ihn dazu drängen, von neuem zu beginnen. Der Ausgestoßene (jeté), ein unermüdlicher Erbauer, ist letztlich ein Verirrter. Ein Reisender in einer Nacht ohne Ende (...) und je weiter er sich verirrt, um so sicherer rettet er sich.*“²⁶⁸

Im Gegenschuß: Carmen lacht; jedoch sie und ihr Körper verschwinden in der Allegorie. Im Schlußbild von *Meshes of the Afternoon* lacht das Bild -, und es ist die Allegorie, die verschwindet. Das Gelächter des Bildes spuckt das Verworfenene nicht aus. Stattdessen bleibt es wirklich im Hals (des Bildes) stecken. So nimmt es das Abjekte wieder zu sich, nicht um es dem verordneten, sondern demjenigen Schweigen zuzuführen, das den Körper sprechen und vor allem: (Licht) schreiben macht...

²⁶⁶ ebd., S. 9

²⁶⁷ ebd.

²⁶⁸ ebd., S. 9/10

*Ubique daemon:
Zur Intermedialität von Schrift, Bild und Bewegung*

„Um Stärke zu demonstrieren, schickte Verteidigungsminister Parys unlängst seinen Vorgänger, Vizeadmiral Piotr Kolodziejczyk, in den Ruhestand und entließ den Chef des militärischen Abschirmdienstes, den Konteradmiral Czeslaw Wawrzyniak, ohne Walesa zu konsultieren.“

(Der Spiegel)

Von der Körperschrift zum Bild-Körper. Das Bild ist tot! Es lebe das Bild!

Im zuvor betrachteten Film geht in der Körperschrift und im Schriftkörper jedes Symbol vollständig im Realen auf; im einzig wirklich Realen, im Tod. Die Frau suchte ihren Tod und es lacht ihr Bild. Jules Michelet läßt das Meer den Menschen sagen: *„Morgen vergehst du, doch ich vergehe nie. Deine Gebeine werden in der Erde ruhen, ja schon nach wenigen Jahrhunderten zu Staub zerfallen sein, doch ich werde majestätisch und unberührt mein großes, gleichmäßiges Leben weiterführen, das mich Stunde für Stunde im harmonischen Einklang mit den fernen Welten hält.“*²⁶⁹ Das letztlich wirklich Reale, das einzige, dessen wir uns in diesem Leben wirklich sicher sein können, ist aber genau jenes, was wir *nachträglich* nie mit Worten versehen werden? Es sei denn: es gibt Anlaß zu befürchten, daß im Reich des Todes eine Sprache existiert. Eine reizvolle Vorstellung? Antonin Artaud nähert sich dieser Frage wie folgt:

*„Ein kleines totes Mädchen sagt: Ich bin die, die Grauen in die Lungen der Lebendigen pustet. Damit man mich sogleich von hier wegschafft. (...) Aber tot, wurde meine Leiche auf den Misthaufen geworfen, und ich erinnere mich, ich weiß nicht, wie viele Tage und wieviele Stunden dort gelegen zu haben, in der Erwartung aufzuwachen. Denn ich wußte zunächst nicht, daß ich tot war: ich mußte mich entschließen, es zu begreifen, damit es mir schließlich gelang, mich zu erheben. Einige Freunde, die mich anfangs völlig preisgegeben hatten, beschlossen dann, meine Leiche einzubalsamieren und wunderten sich, - ohne jede Freude - , mich lebendig wiederzusehen.“*²⁷⁰

Realität wäre demnach etwas nicht Bedeutbares oder mindestens ein mithilfe der Sprache *immer* zu Verfehlendes.

²⁶⁹ Jules Michelet: *Das Meer*, mit einem Vorwort von Michael Krüger, hrsgg. und mit einem Nachwort versehen von Rolf Wintermeyer, Frankfurt/Main u.a., 1987. Hier: im Vorwort von Michael Krüger, S.12

²⁷⁰ Antonin Artaud: *Supplots et Supplications*, zitiert von Julia Kristeva in: *Pouvoirs de l'horreur*, aus dem Französischen übersetzt von Xenia Rajewski, a.a.O., Kapitel: *Weder Subjekt noch Objekt*, S. 32

Was bedeutet es für die Beziehung zwischen Lachen und Bild, wenn es das Bild ist, das lacht? Was geschieht *inzwischen*, wenn es die Repräsentation, die Vor-Stellung, die Fixierung ist, die in Gelächter ausbricht? Im Lachen des Bildes werden Prozesse sichtbar, die sich der Sprache entziehen, die aber zugleich äußerst beredt über sich selbst erzählen. Zum Beispiel - wie gesehen - über das Tot-Werden, dessen Zeugin ich unter Umständen werden kann: eine Wieder-Belebung der Leiche, der Totgewordenen, die Re-Vitalisierung des vermeintlich bereits Ver-Wesen-den. Das Bild lacht: das Bild wird Körper; Sinnenrausch, Taumel, Tanz der Zeichen, Tanz der Leichen, Toten-Tanz, Lebens-Tanz, ...? Das zum lebenden Körper zurück-gewordene Bild und der Körper im Bild; sie werden zur Schrift, zur Graphie, zur Coreo-Graphie eines fließenden und spastischen Seelentanzes, dessen Bewegungen voll von Sinnverlust und Sinnentzug sind (Tango); Irritationen, Kataklysmen, voll von Tod im Leben und Leben im Tod; nie entweder das Eine oder das Andere. Beides.

Die Repräsentationsmaschine beginnt zu zittern, zu vibrieren, zu kollabieren, zu schwanken, ... das lachende Bild, es birst vor Lachen und spricht doch währenddessen von etwas ganz anderem. Maya Deren: eine 'Verführungskünstlerin', die ihr Publikum nicht zum Lachen bringen will, die stattdessen intensiv damit beschäftigt ist, keiner wie auch immer geartigten (gearteten) Erwartung zu entsprechen oder zu genügen. Unmöglich? Unwiderstehlich komisch?

Wodurch aber genauer äußert sich nun das Lachen des Bildes? Worin unterscheidet es sich von einem Bild, das nicht zu lachen vermag? Was macht es so unwiderstehlich? Wirkt es komisch? Oder aber: bin ich komisch? Schäume ich wirklich noch? Oder werde ich vielmehr umgekehrt vom Bild angeschaut? Verfügen Bilder etwa über ein Sehvermögen wie ein Blinder? Welche merkwürdige Räume und Beziehungen tun sich auf *zwischen* mir und dem lachenden Bild? Wo befinde ich mich angesichts eines lachenden Bildes? In dem Augenblick, wo alles Verzögerung und zugleich Fließen ist, Aufbruch und zugleich Verharren, scheint es hilfreich, daß ich mich vergewissere, wo innerhalb der fortlaufenden Bewegungen ich mich überhaupt wiederfinde. Aber nicht etwa, um eine Identität innerhalb der sozialen und kulturellen Codes zu konstruieren oder zu lokalisieren. Ein solches Vorgehen würde immer wieder in Sackgassen führen. Wesentlicher scheint mir zu sein, einen Orientierungs-Sinn zu erwerben und innerhalb der unzähligen Bilder und Repräsentationen zu behalten. Eine Orientierung, die nach dem *wo*²⁷¹ fragt und nicht nach dem *wer*, kann möglicherweise der Gewalt bildlicher und sprachlicher Rhetorik etwas entgegensetzen, das es erlaubt, den 'Aporien des Widerstandes' (Bronfen) doch noch zu entkommen.

Ein denkbarer Ort des Widerstandes: Exil. Oder positiv gewendet etwa eine Karawanserei? In einem Interview erzählt die türkische Schriftstellerin Emine Sevgi Özdamar über diesen merkwürdig durchlässigen Raum: „*Ja, ich habe zwei Karawansereien in der Türkei gesehen - die gibt es ja da -. (...) Eine Karawanserei ist ja ein altes Hotel, sie ist aus Stein, und es gibt kein Licht und es gibt auch keine schließbaren Türen. Es ist ein bißchen wie ein Labyrinth, unten schlafen die Kamele und oben ihre Besitzer. (...) Es hat Räume, wo man richtig Stimmen der Vergangenheit zu hören bekommt, fast. (...) Ja, die Türenlosigkeit und die Kamele, daß die Kamele auf ihren Knien sitzen und dann aufstehen und weggehen. Dieses Ankommen, Ausruhen und dann Gehen. Da ist sicher auch der Tod darin in dieser Wahl; das Leben als ein Ort, wo man ein bißchen bleibt und dann wieder weggeht. Ja, und dann kommen viele Figuren rein und raus, wie in der Karawanserei. Sie wechselt*

²⁷¹ vgl. Kristeva, *Pouvoir de l'horreur, a.a.O.*, S. 8: In der Abjektion ist es ein Exiliierter, der fragt: „wo?“

*dauernd Gäste.*²⁷² Das kurze Verweilen; die Aufenthaltsräume des fortwährend nomadisierenden Anderen als möglicher Raum des Widerstandes, der Re-sistenz?

Um mich diesen Fragen annähern zu können, erscheint es hilfreich, weitere Bilder zu betrachten. In einem Exkurs in ein von der Sprache geschaffenes Gemälde des 19. Jahrhunderts will ich versuchen, über eine Bewegung innerhalb dieses Bildes nachzudenken, die mich in ein ebenso rastloses wie ratloses Erstaunen versetzt. Es handelt sich um E.A. Poes „*Das ovale Portrait*“. Elisabeth Bronfens Analyse der Erzählung sieht vor, daß in jedem Fall eine Frau erst getötet werden muß, um ein Kunstwerk schaffen zu können²⁷³.

In Poes Text ex-istiert allerdings noch etwas anderes, dem ich mich nun zuwenden will, um im Anschluß hieran in den Betrachtungen von Derens *At Land* auf die Fragen nach der Beziehung zwischen dem Lachen und dem Bild zurückzukommen.

Versuch über die kinematographische Bewegung in der Schrift des Bildes. E.A. Poe, *Das ovale Portrait*

Die nur einige Seiten umfassende Erzählung Poes kann als eine Vorwegnahme des kinematographischen Bildes gelesen werden. Und nicht nur dies. Aus ihr lassen sich einige für die Kinoästhetik wesentliche Merkmale und Besonderheiten erlesen, die ein Licht werfen auf das Verschwinden der Frau in das Kunstwerk hinein; aber auch - und dies macht in diesem Zusammenhang das Bemerkenswerte seines Textes aus - ihr Erscheinen aus dem Kunstwerk heraus.

Bronfens Analyse des *Ovalen Portraits* zeigt, daß das Schaffen eines Kunstwerkes stets und jedesmal einhergeht mit einem symbolischen Tötungsakt - nicht irgendeines Opfers -, sondern mit dem Töten einer Frau. Andererseits unterliegt der Künstler selbst einem korrigierenden Akt der Regulation durch das Kunstwerk.

*„Die Auflösung einer klaren Unterscheidung zwischen Produzent und Produkt geschieht in der Weise, daß der Künstler nicht nur ein Kunstwerk schafft, sondern auch dessen Geschöpf ist. Nicht nur gestaltet und kontrolliert er Kunst, sondern wird wiederum durch sie geformt und kontrolliert. Mit ein und derselben Geste produziert er Zeichen und schwindet, während diese Zeichen ihn produzieren. Er ist das Medium des Werks, durch welches dieses geboren wird, und durch das Medium artikuliert er sich. Die in diesem Szenarium skizzierte Dialektik von Dezentrierung/Zentrierung des Subjekts, von Selbstauslöschung und Selbstkonstruktion ist aber zu verstehen als eine solche, die über einen unwiederbringlich verlorenen weiblichen Körper konstruiert wird, aller Gegenwart beraubt, und nur in Abwesenheit und als ausgelöschter bezeichnet er die erste Quelle des schöpferischen Prozesses.“*²⁷⁴

Anhand von Poes Erzählung zieht Bronfen allerdings einen Schlußstrich unter den Tod der Frau und unter den Tod an sich, als einziges und wesentlich

²⁷² Diesen Hinweis entnehme ich aus: Annette Wierschke: *Die Karawanserei als Zwischen-Raum*, in: *Rundbrief 45: Räume*, Hamburg, August 1995, S. 77

²⁷³ Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Übers. von Thomas Lindquist, Darmstadt 1994, darin: Kap. 7: *The lady is a portrait*, S. 162-208

²⁷⁴ ebd., S. 186

Nichtbenennbares, was indessen innerhalb der Erzählung gerade auf irritierende Weise beweglich, flatterhaft, unstet, und gerade deshalb so bewegend, offen und unerschöpft bleibt. Bronfen verweist auf die „*Ungeheuerlichkeit (...), die der Vorstellung zugrunde liegt, daß künstlerische Schöpfung die Vernichtung des Weiblichen, Natürlichen und Mütterlichen voraussetzt.*“²⁷⁵

Allerdings: was heißt dies? Das *Weibliche*, das *Natürliche*, das *Mütterliche*? Läßt sich etwas noch töten, was selbst in andauernder Repräsentation erstarrt ist? Unterliegt diese Trias von Begrifflichkeit nicht selbst längst schon dem Akt des Tötens? In ihrer leitmotivischen Argumentation kommt Bronfen nicht umhin, eine problematische Setzung von Weiblichkeit, Natürlichkeit und Mütterlichkeit vorzunehmen. Sie will zwar die Zeichen hierfür auseinandernehmen, konstruiert aber selbst Bezeichnungen. Damit reduziert sie unweigerlich die lebendige, 'reale' Frau wiederum auf ein de-finiertes, durch Festschreibungen eingerahmtes Bild, daß das Bild desjenigen ist, den oder die sie als Täter und Töter der Frau bezichtigen und überführen will: den Künstler und die Künstlerin. Ein Dilemma: Um die Prozesse der (auch künstlerischen) Gewalt gegenüber der Frau innerhalb der Kunstproduktion zu demonstrieren, muß sie sich des Vokabulars desjenigen zu eigen machen, dem sie die Gewalt der Rhetorik unterstellt: Eine Sackgasse.

Poes Arabeske *Das ovale Portrait* bietet sich indessen an, alternierend zu verfahren und danach zu fragen, was für eine Beweglichkeit und welche Art von Bewegung sich innerhalb der Sprache desjenigen Bildes der Frau, über das hier Sprache selbst zum Kunstwerk wird, in das dichterische Bild hineinformiert; um sich in etwas - gerade im Prozess des sich Er-Schöpfens - durchaus Lebendiges zu verwandeln.

Poes Sprache malt ein Bild. Sie malt ein Bild über ein Abbild des Bildes einer offensichtlich sterbenden Frau. Dessen (und auch die aus dem Gesamttext) herausragende, ausstrahlende Wirkung besteht in der „*absoluten Lebensähnlichkeit*“ (Poe) des Abbildes. Wodurch könnte diese Lebensähnlichkeit innerhalb des Textes hervorgebracht werden? Welches sind ihre Voraussetzungen und Bedingungen? Was versteht der Text unter Leben, was unter Ähnlichkeit? Was wird im Text aus dem Tod, nach wohin ist der Text unterwegs, - wenn nicht seinem eigenen Tod entgegen?

Textur und Sprache malen ein Bild über das Erschaffen eines Kunstwerkes. Während der Text die „*vagen und wunderlichen Sätze*“ (Poe), die das Portrait buchstäblich be-schreiben, also über-schreiben, zitiert, spricht er über nichts anderes als über sich selbst. Der Text über die 'reale' Frau, die während des Abbildungsvorganges zutode kommt, ahmt innerhalb der gesamten Erzählung in Form eines Zitates das nach, was dem Erzählgeschehen vorausging. Die Zitation des Sterbens einer Frau ist also bereits Re-präsentation, noch bevor der Berichtende die Erzählung über eben dies Sterben in der Bibliothek des *chateau* überhaupt auffindet. Der Rahmentext des Portraits, der noch keiner war, malt nun die Spuren des Todes in seine eigene Sprache hinein. Zum Schluß fallen das Ende des Zitates und das Ende der Erzählung zusammen, wobei die Arabeske wiederum mit dem Ende, dem Tod der Frau, abruptiert, abbricht. Die der Zitation vorausgehende Umschreibung der Begleitumstände, die Rahmenhandlung, ist eine Illusion, die sich jedoch erst am Ende als solche erweist; und zwar in genau jenem Todesmoment der jungen Frau im Zitat über die Entstehung des Gemäldes. Im Moment seiner Fertigstellung, simultan mit dem Zutodekommen der Frau, die zugleich die „*zweite Braut*“ des Künstlers war - als

²⁷⁵ ebd.

Repräsentation in die Erzählung hinein installiert - endet auch die Sprache des Dichters. Der Text endet mit dem Tod der Frau. Alles endet mit ihm. Der Text wie die Welt. Er endet aber nicht mit dem Tod einer lebendigen Frau. Die Erzählung bricht ab mit dem Zitat ihres Todes, nachdem der Text *im* Text ihr allmähliches Sterben ins Bild hineingemalt hat. Der Text selbst, die eigentliche Erzählung, malt so die ihm eigenen Spuren des Todes in die Sprache selbst hinein. Aus dem *Bändchen*, das die Entstehungsgeschichte des Gemäldes und sein (sowie der Arabeske) jähes Ende aufzeichnet: „So war's ein schrecklich Ding für diese junge Frau, als sie den Maler von seinem Begehren sprechen hörte, auch sie, sie selbst zu portraituren. Doch sie schickte sich in Demut darein und saß holdselig viele Wochen lang (...). Doch er, der Maler, berauschte sich an seinem Werke, das (...) von Tag zu Tage seinen Fortgang nahm, (...) so daß er nicht sehen wollte, wie (...) Gesundheit und die Lebensgeister seiner jungen Frau verwelkten.“²⁷⁶ Während der Maler zwecks Mehrung seines Ruhmes sein Opfermodell mit siedendem Eifer weiter zu lächeln befiehlt, schwinden ihr nach und nach die Kräfte - doch sie lächelt klaglos weiter. Mit Fortschreiten der Arbeit wird jedem der Zugang zum Turmzimmer verwehrt. Selbst sein *Weib* wird keines Blickes mehr gewürdigt. Der Maler starrt länger und länger gebannt auf sein Werk. „Und er wollte nicht sehen, wie die Tönungen, die er darauf verteilte, den Wangen des Wesens entzogen wurden, das neben ihm saß.“ Mit den letzten Feinheiten - der Maler ist längst von sich selbst berauscht - findet das Werk seine Vollendung. Er stößt aus: „Wahrlich, das ist das Leben selbst! und warf sich jählich herum, die Geliebte zu schau'n: - Sie war tot!“²⁷⁷

Daß es eine tote *Frau* ist, die für das zwangsläufige Zusammentreffen des Sterbens der Sprache mit dem Ende des Sprechens herbeizitiert wird, ist von Bedeutsamkeit für das Enden des eigentlich nicht-enden-könnenden Sprechens (Blanchot)²⁷⁸. Sofern man vom Rahmen einer Erzählung sprechen kann, so bleibt er in Poes Arabeske völlig offen. Die Erzählung endet mit einer, wird zu einer Wunde. Die Erzählung, die den eingangs konstruierten Rahmen am Ende nicht wieder schließt, bleibt ebenso wie der Ich-Erzähler in einem „desperat verwundeten Zustand.“²⁷⁹ Der läßt die Lesenden am Abgrund zurück. Nach der Lektüre entsteht ein Defizit, ein Verlangen... ein Verlangen oder eine Sehnsucht nach Auf- und Erlösung, zugleich aber auch das Genießen des Unentschiedenen, des Unentscheidbaren. Der umschriebene Zustand des Ich-Erzählers ähnelt dem Zustand der Sprache: Zwei desperat verwundete Leidensgenossen. Eine Geschichte wird erzählt, indem eine andere Geschichte zitiert wird, wobei die erstere in der anderen (des Todes der Frau) völlig aufgeht - geradezu verlorengelht. Möglich, daß der „desperat verwundete Zustand“ des Helden der einen Geschichte - wir erfahren nichts über die Ursache seines Befindens - etwas zu tun hat mit der Geschichte des Gemäldes, das er sehen wird, oder auch mit der Erzählung, die er innerhalb seiner eigenen Erzählung über dieses Gemälde lesen, d.h. sich einverleiben wird. Auch möglich, daß es ihm in der ahnenden Vorwegnahme dessen, was ihm widerfahren wird, schlecht ergeht. Jedes Wort der Erzählung ist von Beginn an auf die zuvor erfolgte Verwundung des Ich-Erzählers gerichtet, der sich schließlich

²⁷⁶ Edgar Allan Poe: *Das ovale Portrait*, in: *Werke* 1, übersetzt von Arno Schmidt und Hans Wollschläger, Olten 1966, darin: *Arabesken*, S. 687

²⁷⁷ ebd., S. 688

²⁷⁸ vgl. Emmanuel Lévinas: *Maurice Blanchot - der Blick des Dichters*. Aus dem Französischen von Frank Miething, in: *Eigennamen*, München/Wien 1988, S. 32

²⁷⁹ E.A. Poe, a.a.O., S. 684. Vgl. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Kap. 2: *Angst wovor?*, S. 11: Hier: der Schriftsteller als Phobiker mit dem Vermögen zu metaphorisieren. Es ist die Angst, die ihn sprechen/schreiben macht. Angst, die grundsätzlich Mangel ist. Der Schreibende, der Schriftsteller spricht/schreibt nichts anderes als den Tod, die Angst.

ebenso langsam wie unvermittelt aus seiner eigenen Geschichte davonstiehlt, wie die Frau - ins Bild hinein zitiert - langsam dahinschwinden und schließlich sterben muß. Der Sprechende ist am Ende tot und die vermeintlich tote Frau erlebt im Scheinwerferlicht des männlichen Blickes ihre eigene Lebensähnlichkeit.

In E.A. Poes Erzählung durchkreuzen, durchqueren, diffundieren sich zwei (oder mehrere) verschiedenartige Bilder jeweils in Gegenrichtung. Es entsteht eine Bewegung innerhalb des Textes selbst, die sich im Bild-Zitat über das Sterben und den Tod fortlaufend weitertreibt und ebenso unentwegt widerspiegelt; dabei aber nichts beginnt oder beendet, sondern sich eher selbst aufreißt, anfeuert, antreibt, anrumpelt, um - kurz vor dem Abgrund und angesichts der Leere - mit der Sprache, mit den Wörtern zu brechen: dort, wo es nichts mehr zu erzählen gibt, wo aber der Überschuß an Bewegung wieder Beschleunigung in die Körperlichkeit und Materialität der Lebensähnlichkeit erfahren kann.

Die Be-Schreibung des lebendigen Körpers einer Frau in ein Bild und damit in ihren eigenen Tod hinein wird hier zitiert, um die Geschichte zu erzählen. So existieren mindestens zwei und höchstens unendlich viele Bilder. Ebensoviele Blicke, die sich zu- und abwenden. Die Bild-Beschreibung innerhalb der eigentlichen Erzählung ist die Darstellung zwar des Lebens der Frau, zugleich aber auch die Darstellung eben des Prozesses, der sie zu Er-Starrten, macht. Zur Angestarrten. Zur Toten.

In ihrer Totenstarre wird sie zum Bild. Im Angestarrt-Werden ist sie zur Leiche *geworden*. Das Gemälde selbst ist eine Leiche. Jedes Bild einer Frau ist immer auch schon Leiche. Die Frau in Poes Geschichte wird nur einmal angeschaut. Gemalt wird eine Erinnerung, eine Repräsentation, die an ihre Stelle getreten ist und sie, die Lebendige, zermal(m)t. Der Blick des Malers bleibt am ersten Eindruck haften, an der Imagination, die noch nicht auf der Leinwand zu sehen ist, aber schon in sie eingeschrieben, die sich aber schon nicht mehr nur in dessen Kopf befindet. Hätte der Maler, der Künstler tatsächlich die lebendige Frau gemalt, hätte er tatsächlich hingeschaut, wer sie ist - ein lebendiges Wesen -, hätte er dann nicht zwangsläufig den Prozeß ihres Verfallens ins Bild hinein übertragen *müssen* und irgendwann aufgehört zu malen? So besehen hat Bronfen recht.

Aber: Es gibt die andere Dimension in Poes Erzählung, die Faszination durch das Bild, das selbst Leichnam ist. Und dies wissen weder der Maler noch - und schon gar nicht - sein Modell, seine sogenannte Geliebte. Oder etwa doch? Gerade und einzig sie? Sie bleibt während ihres eigenen Verfallens sitzen, lächelt ihrem Vergehen zu, während er nicht aufhören kann, sie zu malen - oder was er hierfür hält. Diese andere Dimension liegt im Text, im Bild, das Poes Sprache malt. Seine Sprache malt in das Text-Bild hinein, was im Bild-Text des zitierten Portraits unsichtbar bleibt: das Vergängliche, den Tod. Über die Schönheit der zutode gemalten Frau als Maske des Todes hinaus reicht in das Textgewebe Poes etwas hinein, was sich ständig entzieht: die Unsichtbarkeit der Prozesse von Bedeutungsproduktion und mit ihnen das ständige Sterben der Frau. Deshalb lächelt real nicht das im Text umschriebene und zitierte Gemälde. Es lacht das von der Sprache gemalte Bild. Die Sprache weiß von ihrem *Nicht-Enden-Könnenden-Enden*; sie lacht und sucht unaufhörlich nichts anderes als den Tod. Aber nicht um ihn zu begreifen - um ihn hinauszuzögern.

In Poes Erzählung wird dies Unsichtbare sehr anschaulich. Insbesondere drei Aspekte erscheinen hier bemerkenswert. Der Rahmen des Gemäldes, seine

elliptische²⁸⁰ (ovale) Form und seine Filigranität sowie die Lichtverhältnisse, in denen das Portrait erscheint und wieder verschwindet.

Der Rahmen. Er macht das Darin erst zum Bild. Seine Form prägt den Text des Bildes wie das Bild des Textes. Das Oval der Einrahmung korrespondiert mit dem Oval des darin abgemalten Gesichtes²⁸¹. Abgesehen davon: unter der äußerlichen, formalen Gestaltung des Ovalen verbirgt sich die innere Beschaffenheit des Bildes, der Text des Bildes. Eingefaßt von einem Oval findet die Erzählung innerhalb ihres Rahmens zu einer elliptischen Bewegung - nicht zur Ruhe. Allein schon durch die filigran-fragilen Begrenzungslinien der Vignette wird eine Erzählung evoziert, die ständig über sich selbst hinaus und: mehr noch: aus sich herausragt.

Der Umrahmung des Gemäldes ist „von moreskem Filigran“²⁸². In der Weise, wie der Rahmen der Erzählung offen bleibt, ist auch die Beschaffenheit des Rahmens des in sie hineinerzählten Bildes von verstörender Offenheit. Moresk. Filigran. Das Portrait der Frau, ihre Schönheit; beide sind umgeben von Zerfall, Fragilität, Vergänglichkeit und Durchlässigkeit. *Innerhalb* der zitierten Bild-Geschichte findet eine ganz besondere Bewegung der Frau statt: die Bewegung der lebendigen Frau durch den Rahmen hindurch in sein Oval, in ihren Tod hinein, in ihre Erstarrung. Während der Lektüre allerdings vollzieht sich umgekehrte Bewegung. Durch die Porösität des Rahmens hindurch und über den Blick des desperaten (lesenden!) Helden tritt die tot-gemalte Frau gerade in ihrer Lebendigkeit wieder aus dem Bild hervor; und zwar mir entgegen. Sie hinterläßt...: einen leeren Rahmen.

Ihre Wiederauferstehung, ihre Wieder-Belebung hinterläßt eine vollständige Leere im Bild. Sie ist weg. Mit ihr ist das Bild weg. Und damit auch der Text. Schon während sie unentwegt lächelte, wußte sie, daß am Ende nichts gewesen sein wird. Bereits während des Lesens entsteht wiederholt der Eindruck, als mache sich die Frau gleich auf und davon...

Die Beschreibung des Gemäldes im zitierten Text innerhalb der Erzählung ist eine Fiktion in der Fiktion in der Fiktion... Die Worte über das Leben und Sterben der Frau sind innerhalb der Erzählung ein Zitat, über das sich die Geschichte, die gewesene Geschichte entwickeln wird...

Wenn - wie Jean-Luc Godard oft betont - alles nur ein Zitat ist²⁸³, dann war es also niemals eine reale Frau, die in dieser Geschichte herumgeistert, sondern immer schon ein Bild über sie, ein Bild *über ihr*, eine Über-legung über sie. Es ist nicht sie, die auf die Leinwand übertragen wird, es ist Farbe: *Tönungen*.

Indem der Text mit der Verwirrung durch das Unheimliche: hier mit dem Schein von Lebensähnlichkeit, mit dem *Realitätseindruck* spielt, jongliert, und man nicht mehr fest-setzen kann, was und wer denn nun tot oder lebendig sei, bringt der Text zugleich die Unentrinnbarkeit aus dem Labyrinth der Vorstellungen von Tod und Leben zum Ausdruck. Zurück bleibt - in letzter Konsequenz: ein leerer Ort.

²⁸⁰ In Betracht des elliptischen Formats ergibt sich ein sprachwissenschaftlicher Hinweis für des Malers Außerachtlassung der Lebendigkeit und des Verfallens seines Modells: die Ellipse wird auch als Auslassung(-ssatz) in der Textproduktion verstanden.

²⁸¹ In den jüngeren Zeiten der Photographie fand die ovale Einrahmung von Konterfeis ihre Reminiszenz auf die Vignetten.

²⁸² E.A. Poe, a.a.O., S. 686

²⁸³ in *Nouvelle Vague* (F/SUI, 1990) bietet Godard in Form von Zitaten eine Reise durch die Kunst- und Kulturgeschichte; das komplette Textgefüge des Films basiert ausschließlich auf Zitationen literarischer und filmischer Werke.

In der Offenheit des Textes, die jeder Fixierung entkommt, die jeden versuchten Zugriff ins Leere fassen läßt, liegt ein Element von Parodie, liegt eine mögliche Form von Widerständigkeit. Wenn das Bild durch seine Entleerung lacht, selbst zu Verworfenem wird, indem es den Tod, den Kadaver in sich aufnimmt, dies aber unsichtbar bleibt, obwohl es unentwegt ins Bild *eingeht*, ohne zu verwesen, verschwindet das Bild zugleich wieder und bleibt für den Zeitraum seines Fortbestehens selbst Leiche²⁸⁴. Das Bild (Gemälde wie kinematographische Fixierung) kann nach Blanchot als Analogon des Leichnams verstanden werden. Anwesenheit - das noch Da-Sein - und Abwesenheit des Lebendigen setzen es in den Zwischenraum von Nicht-Mehr-Leben und Verschwunden-Sein. Wie der Kadaver ist das Abgebildete noch da und zugleich nicht mehr da. Beide verkörpern den Status des Zwischen. Beide sind schon nicht mehr 'von dieser Welt', da gestorben, jedoch keineswegs nichts mehr. Leere Masken.

Die Leere des Bildes ist dessen eigentliche Schöpfung. Die Leere des Bildes ist sein einzig Lebendiges, mithin Bewegliches. Das Bild selbst *ist* Leiche. Es ist Leiche, indem es das Abwesende anwesend und das Anwesende abwesend macht: „*Die (...) Momente der Ambiguität (in Bild wie Leichnam) sind tatsächlich zugleich wirksam und machen eine sinnvolle Unterscheidung hinfällig (...). (Es) entsteht zwar ein unendlicher Reichtum von - scheinbarem - Sinn, der aber in seiner phantasmatischen Scheinbarkeit leer bleibt; Welt und Wirklichkeit sind aus dem Imaginären verschwunden.*“²⁸⁵

Das Abgebildete: es ist da *und* fort. Die Leere des Bildes ruft den Eindruck von Überfülle hervor, einen Eindruck, der eine Blendung, eine Täuschung durch (abwesende reale) Körperlichkeit hervorruft, woraufhin etwa in Poes Erzählung der nächtliche Betrachter zunächst seine Augen schließen muß, um sehen und verdaue(r)n zu können. Was er dort sieht?²⁸⁶

Die Ironie und mit ihr die Widerständigkeit bestehen nun eigentlich darin: wenn das Bild lacht, steckt immer eine Frau dahinter? Denn es ist nicht sie, die lacht, sondern es ist das, was dem Bild vorausgeht, was aber schon längst fortgelaufen ist ... womit wir wieder von vorn beginnen könnten... Lachen...

Wie auch immer: der Betrachter des *Ovalen Portraits* ist ein Reisender und ein Eindringling. Er ist 'reich' und befindet sich in einem „*desperat verwundeten Zustand*“ - wie wir selbst nach dem Lesen der Geschichte. Das letzte, was er in dieser Erzählung tut: Er liest. Mit dem Ende der Darstellung dessen, was er da liest (liest er einen Text oder ein Bild?), endet auch die Erzählung. Der Tod der imaginierten Frau bringt ihn zum Verstummen. Mit seinem Schweigen aber beginnt unser Lesen.

Helldunkel - das Bild im Schein des Kandelabers: Ein weiteres signifikantes Merkmal des dichterischen Text-Bildes in Poes Erzählung besteht in der

²⁸⁴ vgl. Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard 1961 (1985), S. 357ff.

²⁸⁵ Gerhard Poppenberg: *Ins Ungebundene. Über Literatur nach Blanchot*. Tübingen 1993, S. 5

²⁸⁶ Sören Kierkegaard bietet uns ein Exempel der Veranschaulichung eines Bildes, das es nicht gibt und das dennoch in der Imagination durchaus visibel bleibt: „*Man gestatte mir, das was ich meine an einem Bilde zu veranschaulichen. Es gibt einen Kupferstich, welcher Napoleons Grab darstellt. Zwei hohe Bäume überschatten es. Mehr ist auf dem Stich nicht zu sehen, und der unmittelbare Beobachter sieht sonst nichts. Zwischen den beiden Bäumen ist ein leerer Raum; indem das Auge den diesen Raum umreißenden Konturen folgt, tritt aus diesem Nichts plötzlich Napoleon selbst hervor, und nun ist es unmöglich, ihn wieder entschwinden zu lassen. Das Auge, das ihn einmal gesehen, sieht ihn nun mit einer fast beängstigenden Unentrinnlichkeit jederzeit.*“ Sören Kierkegaard: *GW*, 31. Abt.: *Über den Begriff der Ironie*, Düsseldorf/Köln 1961, S. 17

Umschreibung der unterschiedlichen und wechselnden Lichtverhältnisse, in denen das Portrait sich jeweils befindet und in denen es - vom verwundeten Reisenden, der Unterschlupf für die Nacht sucht und mithilfe seines Dieners in ein verlassenes *chateau* eingedrungen ist - jeweils wahrgenommen wird oder nicht.

„Wir richteten uns in einem der kleinsten und am wenigsten üppig ausgestatteten Gemäcker ein. Es lag in einem entlegenen Turme des Gebäus. Sein Zierwerk war wohl reich, doch schon uralt, verfallen.“

Im reichlich ausgestatteten Gemäcker findet der Übernächter neben anderem Dekor eine Galerie von Gemälden mit arabischer Einfassung: *„Diese Gemälde, welche nicht nur an den Hauptflächen der Wände hingen, sondern auch in den vielen, von der bizarren Architektur des chateau bedingten Winkeln, - diese Gemälde mit tiefstem Interesse zu betrachten, hatte mich vielleicht mein beginnendes Delirium bestimmt; so daß ich Pedro bat, die schweren Fensterläden des Raumes zu verschließen - denn Nacht war nun bereits -, die Flammenzungen eines wuchtigen Kandelabers zu entzünden, welcher zu Häupten meines Bettes stand, und weit die befransten Vorhänge von schwarzem Sammet auseinanderzuschlagen, welche das Bett selber einhüllten. Ich wünschte dies alles getan, damit ich mich - wenn nicht dem Schläfe, so doch dafür zumindest der Betrachtung dieser Bilder widmen konnte und der Lektüre eines schmalen Bändchens, das auf dem Pfühle sich gefunden und eine Kritik und Beschreibung der Bilder zum Inhalt hatte.*

Lang, lange las ich - und mit Andacht schaut´ ich. Eilig und köstlich flohn die Stunden dahin, die tiefe Mitternacht kam. Die Stellung des Kandelabers mißfiel mir, doch mochte ich meinen schlummernden Diener nicht stören und stellte darum, indem ich unter Beschwernis meine Hand ausstreckte, mir lieber selbst den Leuchter so, daß seine Strahlen voller auf die Seite fielen.

Aber dies hatte eine gänzlich unvorausgesehene Wirkung. Der Flammenschein der zahlreichen Kerzen (denn ihrer waren viele) ergoß sich nun in eine Nische des Gemachs, über welche bislang einer der Bettpfosten tiefen Schatten geworfen hatte. So sah ich jäh denn in lebhaftem Lichte ein Bildnis, das sich zuvor gar nicht hatte bemerken lassen.“²⁸⁷

Die Nische, die samtene Vorhänge als Ausschluß und Verdunkelung der Außenwelt, demgegenüber die Lichtwürfe des flackernden Kerzenscheins um den Lesenden, das Wechselspiel von Licht und Schatten in dieser Schummrigkeit, der Schlaf (Traum), der dem lustvollen Betrachten von Bildern und dem Lesen von Textur weicht, und schließlich das *beginnende Delirium* - damit Auflösungserscheinungen des Ich; all dies erinnert in frappierender Weise an die Szenerie des Kinosaaes und läßt sich als ahnende Vorwegnahme des kinematographischen Geschehens lesen. Gleich zu Beginn der Erzählung - Poe verfaßte sie 1842 - werden wir Nachlesenden in einen Zustand des Sehens von Bildern versetzt, welche in unmittelbarer Nähe zu einem Text erscheinen. Jenes *lebhaft* Bildnis, das der Delirierende nachfolgend gebannt betrachten wird, wird er vielmehr lesen als anschauen. Sein Augenmerk pendelt zwischen Bild (Portrait) und Text (*Bändchen*) hin und her; die Beschreibung des Bildes - ein Text - transformiert sich zu dem, was er sehen wird. Simultan übernehmen der Text zum Bild, der Text über das Bild und schließlich der zum Bild gewordene Text die Hauptrollen innerhalb der Narration. Dort das Bild, hier der Text: es erscheint ein Zwischenraum der Permeabilität. Der Blick des Lesenden wie der Blick des Schauenden bannen wiederum meinen Blick während der Lektüre und locken ihn und mich in diese düstere und unheimlich anmutende Szenerie hinein, aus

²⁸⁷ E.A. Poe, *Das ovale Portrait*, in Werke I, S. 684/685, deutsch von Arno Schmidt und Hans Wollschläger, Freiburg 1974

der ich schließlich ebensowenig schlau werde wie der Held der Geschichte. Was passiert nun, als er das Portrait *jählich* wahrnimmt?: „*Es war das Portrait eines eben zum Weibe reifenden jungen Mädchens. Nur kurz, fast hastig blickte ich über das Gemälde hin, dann schloß ich die Augen. Warum ich dieses tat, war meinem eigenen Begreifen selber im ersten Augenblicke nicht ersichtlich. Doch während meine Lider noch geschlossen blieben, umgingen die Gedanken meinen Grund dafür, daß ich sie so geschlossen. Es war eine impulsive Bewegung gewesen, um Zeit zum Nach-Denken zu gewinnen - um mich zu vergewissern, daß meine Vision mich nicht getäuscht habe, - um meine Phantasien zu beschwichtigen und zu bändigen, damit ein nüchternerer und gewisserer Blick dann möglich ward. Ein ganz paar Augenblicke später sah ich erneut und wie gebannt auf das Bild.*“²⁸⁸

Zunächst einmal verwirft der Schauende das Bildnis zurück in die Dunkelheit, indem er unwillkürlich, in einem bedingten Reflex, seine Augen schließen muß. Seine Hast und Ergriffenheit beim ersten Anblick, seine Verstörung sucht er durch diesen Moment von Blindheit zu besänftigen. Doch während dieser kurzen Phase von Blindheit - ein eingebranntes Nachbild muß nachgedacht werden - findet er zu einer intensiveren Form der Wahrnehmung. Er reflektiert seinen eigenen Reflex. Blind - bildet er sich ein Bild ein²⁸⁹. Dieses Bild wirft ihn aus dem Gleichgewicht, es wirft ihn aus der Gewißheit seiner Wahrnehmung heraus, obwohl er es 'nur' *im Nu* sieht. Etwas in diesem Bild verstört ihn, erschüttert ihn, macht ihn nachdenklich, läßt ihn impulsiv reagieren, rüttelt ihn blitzschnell aus seiner Invalidität, aus seiner Apathie heraus. Das Bild, das ihm ins Auge stach, macht ihm angst und beseelt ihn gleichermaßen mit größter *Neugier* und *Lust*. Aber sogleich muß er all die Lebhaftigkeit der Impression abwehren und sich bemühen, die Wildheit seiner Wahrnehmung zu zügeln, indem er über das gerade Ges(ch)ehene *nach*-denkt. Die *Lebensähnlichkeit* ist es, die ihn so verwirrt, die ihn Aufruhr und Verzückung versetzt, die ihn zugleich erschau(e)r läßt:

„*Des Bildes Zauber hatte sich sich mir entdeckt: in einer absoluten Lebensähnlichkeit des Ausdrucks, die, anfangs nur verblüffend, mich schließlich überwältigte, verstörte und entsetzte. Mit tiefem und mit ehrfurchtsvollem Grauen bracht' ich den Kandelaber an seinen frühern Platz zurück. Nachdem die Ursache meiner heftigen Erregung so dem Blick entzogen war, sucht' ich begierig in dem Bändchen nach, das die Gemälde und ihre Geschichte behandelte.*“²⁹⁰

Nach dem ersten Reflex - dem Schließen der Augen - wird das Bild nun zum zweitenmal in die Dunkelheit zurückverworfen. Diesmal allerdings nicht mehr impulsiv, sondern infolge reiflicher Überlegung und in der Überzeugung, daß es angesichts des Erregungszustandes des Betrachters dort im Dunkeln besser aufgehoben scheint. Allerdings: aus der Finsternis heraus - aus sicherer Entfernung - läßt nun aber genau dies unsichtbare Bild die eigentliche Geschichte hervortreten: dessen Text wird

²⁸⁸ ebd., S. 685

²⁸⁹ im Hinblick auf das taktile Sehvermögen chronisch oder längerwierig Erblindeter schreibt Michael Wetzell: „*Es geht also nicht darum, die Augen vor dem Sichtbaren zu verschließen, um einer Art übernatürlichem Licht die Tore zu öffnen, sondern um ein Sehen der Grenze des Sehens als gleichsam übergreifendes, transitorisches oder passageres, d.h. eine Grenze passierendes Begreifen des Unsichtbaren. (...) Derrida (betont) ... das Motiv des Blinden und seiner Verabsolutierung im Tod als Deckfigur einer ursprünglichen Wahrheit, die nur in der Weise der Passiertheit - im räumlichen Sinne von Überwundenheit und im zeitlichen von Vergangenheit - gedacht werden kann: 'die absolute Unsichtbarkeit des Ursprungs des Sichtbaren' ist zugleich Möglichkeit und Unmöglichkeit der Wahrheit.*“ Michael Wetzell (Hrsg.): *Ein Auge zuviel. Derridas Urszenen des Ästhetischen*. Nachwort zu: Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997, S. 145

²⁹⁰ ebd., S. 686/687

lebendig. Der Text über das Gemälde, der dessen Entstehungsgeschichte erzählt, wird nun selbst die Erzählung. Das Werden des Kunstwerkes und das Vergehen der Frau schieben sich während des Lesens dermaßen in den Vordergrund der Wahrnehmung, daß die einleitende (Rahmen-)Erzählung dahinter verschwindet. Das Bild, ins Dunkel verbannt, damit der Betrachter seine Verwirrung reflektieren kann, erscheint aber gerade aus seiner Verbannung in äußerster Schärfe und Genauigkeit auf der Bild-Fläche des *Ovalen Portraits*.

In die Dunkelheit zurückbefördert, stellt es alles andere in den Schatten. Mitsamt der anbahnenden Geschichte ist die desperate Figur des Lesers/Betrachters völlig aus dem Blickfeld verschwunden. Ganz ähnlich ergeht es uns im Kino: Bilder erscheinen - Menschen verschwinden. Mit Beginn des Zitates endet die Existenz des Ich-Erzählers; er geht buchstäblich im Bild auf, er geht (in es) ein. Er ist es, der tatsächlich und real aus dem Erzählraum verschwindet. Es erscheint die Lebens- und Leidensgeschichte der Portraitierten. Auf die literarische Bühne drängt - die Frau. Seine Verwirrung und seine Verstörtheit - sie waren also nicht ungerechtfertigt? Gleichviell: Wer hier schließlich lebendig ist und wer tot, dies bleibt völlig offen oder mindestens fragwürdig. Mit den Worten Levinas' zur Schlüsselstellung des Todes in Blanchots Literaturkonzeption heißt es:

„Der Tod ist nicht das Ende, sondern das nicht endenkönnende Enden. Wie in gewissen Erzählungen von Edgar Allan Poe, in denen die Bedrohung immer näher kommt und der ohnmächtige Blick auf dieser immer entfernt bleibenden Annäherung haften bleibt.“²⁹¹

Was das *Ovale Portrait* so seltsam und merkwürdig erscheinen läßt, geht über die Frage nach dem Unheimlichen - der Unentscheidbarkeit und Unentschiedenheit zwischen Belebtem und Totem²⁹² - hinaus: es ist die Bewegung innerhalb des von der Sprache gemalten Bildes. Anders: der kinematographisch anmutende Realitätseindruck nicht nur innerhalb des Portraits, sondern innerhalb der gesamten Erzählung.

Unter dem Aspekt der Intermedialität von Text und Bild: Vierfach korrespondiert Poes *Ovales Portrait* das Gemälde mit den Lichtverhältnissen und Beleuchtungen. Er beschreibt in der Zitation, wie das Tageslicht beim Malen von oben in das Turmgemach dringt und das entstehende Abbild erhellt, auf es herunterfällt. Zum zweiten während der genaueren Inaugenscheinnahme mit davorgehaltenem Kandelaber. Drittens wird das Glänzen der aufgetragenen Farben auf der Leinwand beschrieben: glänzendes Haar, Arme, Busen vor dem schattenhaften Hintergrund des Werkes. Jedoch das eindringlichste Ereignis findet in jenen Momenten statt, als das Portrait in flackerndem, flimmerndem Kerzenschein hervortritt und der hierüber entsetzte Mann unweigerlich den Blick verschließen muß, um ihn alsbald wieder öffnen zu müssen - inwendige wie äußere Bilderfolge ... Ebendiese Beschreibung versetzt uns in eine zeitlupenartige Projektion - in größte Nähe zu kinematographischem Erleben - in *absolute Lebensähnlichkeit*.

²⁹¹ Emmanuel Lévinas: *Maurice Blanchot - der Blick des Dichters*, aus dem Französischen von Frank Miething, in: *Eigennamen: Meditationen über Sprache und Literatur*, München/Wien 1988, S. 32

²⁹² vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: GW XII, hrsgg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt/Main 1968. Die Begegnung mit dem und das Gewahrwerden des Unheimlichen vollzieht sich über den okulären Sinn. Eine wesentliche Komponente des Unheimlichen ist die Unentscheidbarkeit zwischen Lebendem und Totem, zwischen Beweglichem und Erstarrem. Unheimlichkeitsempfindungen gipfeln in der Begegnung mit dem Doppelgänger wie im Anblick des Leichnams - beide Phänomene haben bekanntermaßen in der Literatur, der Malerei und - zumal im Kino hervorragende Bedeutung. Wir erinnern uns an Maya Derens *Meshes*. Auch sie trifft auf ihre Selbstdupli- und Triplikate.

Die Frau - könnte sie nicht am Ende das Bild verlassen haben, wenn die Räume zwischen Tod und Lebendigkeit so unentschieden, so unschlüssig bleiben? Hat sie sich schließlich womöglich aus ihrer Erstarrung davongestohlen, und zwar mit genau jenem Lächeln, mit dem sie zuvor in das Bild (hin) *eingegangen* ist - moresk und filigran, fragil und durchlässig, wie der Rahmen nun einmal ist? Ist das Zeichen (hier: die Frau) vielleicht seiner Einfassung, seiner Bedeutung entwischt? Ist es Körper zurückgeworden? Für diesen Fall hätte sich das Bild tatsächlich entleert, verausgabt, ausgeschüttet - totgelacht ...

Das Bild - ein „locus suspectus“ ? (Freud)
Das Bild - eine Leiche ? (Blanchot)

„La vie est un scandale pour la raison“²⁹³

Joe Bousquet

Egal, ob in der Malerei, der Literatur, im Film oder wo auch immer in visueller Präsentation: das lachende Bild wirft die Frage nach dem Bild als solchem ständig auf - gerade in seiner Darbietung - : es ist stets auch verweigernder Zufluchtsort in der Kunst; und zwar im Kontext mit dem Tod einer Frau. So wird es zum „locus suspectus“²⁹⁴, zum unheimlichen Ort ebenso wie zum Ort des Unheimlichen. Es steckt voller Unruhe und es hat den über das rein Optische weit hinaus tastenden, den haptischen, anrührenden, den bösen Blick.

In Poes Erzählung entwirft die Sprache im Sinne literarischen Bildschaffens einen Ort wie auch einen Raum, an und in dem ich mich zunächst kaum mehr zu orientieren vermag. Das Bild ist zum „locus suspectus“ geworden, wenn es mir in seiner Performanz und Transparenz seinen Schutz vor dem Unendlichen anbietet und diesen Schutzschild im gleichen Augenblick verweigert. Das lachende Bild lockt mich ins Nichts, schon lange bevor ich mich der Illusion hingebe, mich in einen Schutzraum hineinzuretten. Es verbleibt im Dunkeln, selbst wenn Licht auf es fällt. Es verführt in die absolute Leere mit einer Bewegung, die von Beginn an ihrem herannahenden Ende entgegenflimmert und doch - ihr Ende niemals erreichend, etwas sehr Konkretes entstehen lässt: ein anderes Bild.

In Poes exkursiv betrachteter Erzählung müsste sich eine solche Bewegung finden lassen können: die Hineinbewegung der Frau ins Bild, ihr Erschöpftwerden, ihr Totwerden, und zugleich - *piktographisch* - gerade in ihrem Verschwinden ihr Wiedererscheinen aus dem Bild heraus. Das lachende Bild ist beweglich, es wird bewegt, so wie es bewegend ist: ein Lachbild.

Aber wie kommt es - über die Durchlässigkeit und Fragilität des Rahmens hinaus - zu dieser paradoxen Bewegung? In Poes Bildlichkeit geht es neben der Frage nach den Produktionsbedingungen von Kunstwerken auch um etwas anderes, Tieferliegendes.

Der Künstler pinselt das Bild nicht auf eine reine, weiße, unberührte Leinwand, sondern auf (s)eine Projektionsfläche. Er malt es auf *alle* vorangegangenen Bilder. Er beschreibt alle vorgängigen Bild-Texte mit *seiner* Hand-Schrift; er *über-schreibt* während des Erschöpfens der Frau als Bild sämtliche bereits über sie existierenden Repräsentationen und Figurationen. Um *sein* Bild überhaupt malen zu können, bestünde der erste Schritt nicht im Füllen seiner leeren weißen Fläche, sondern andersherum: im *Entleeren* der Fülle vorgefundener Bilder auf seinem Material. In

²⁹³ zitiert nach Hans Bellmer, in einem Brief an P. Gorsen, in: Hans-Jürgen Friedrichs (Hrsg.): *Der Körper und seine Sprachen*, Frankfurt/Main / Paris, 1985, S. 108

²⁹⁴ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, GW, Bd. XII, a.a.O., S. 232

seinen Meditationen über Francis Bacons Malerei hat Gilles Deleuze diesen Entleerungsvorgang präzise nachgezeichnet: Der Künstler malt nicht auf eine(r) weiße(n) Oberfläche. Alles ist auf der Leinwand schon präsent. Folglich malt er nicht, um auf der Leinwand ein Objekt zu reproduzieren, sondern „er malt auf bereits vorhandene Bilder.“ Der Maler hat gar „keine weiße Fläche zu füllen“, sondern eher diese zu „leeren“, zu „räumen“, zu „reinigen.“²⁹⁵ Es geht mithin um nichts Geringeres als um die Beseitigung von Klischees, um zum Bild gelangen zu können. Aber wie?

Wie zum Bild finden? Deleuze unterscheidet in seinen Meditationen über die Malerei Bacons sehr scharf zwischen Parodie und Lachen. So gibt es innerhalb des Kampfes gegen das Klischee die Parodie:

„Es gibt immer schon Klischees auf der Leinwand, und wenn sich der Maler damit begnügt, das Klischee zu transformieren, es zu deformieren oder zuzurichten, es in alle Richtungen zu zerreiben, so ist dies noch eine allzu intellektuelle, eine allzu abstrakte Reaktion, die das Klischee aus seiner Asche wiedererstehen läßt, den Maler noch im Element des Klischees festhält oder ihm keinen anderen Trost als die Parodie spendet.“²⁹⁶ So „erzeugen sogar die Reaktionen gegen die Klischees Klischees.“ Und vor allem: Eine Parodie ist kein Lachen.²⁹⁷ Demgegenüber wissen nach Deleuze die großen Maler, „daß es nicht ausreicht, das Klischee zu verstümmeln, zuzurichten, zu parodieren, um ein wahres Lachen, eine wahre Deformation zu erreichen.“²⁹⁸

Was könnte es sein, ein so genanntes „wahres Lachen“ in deutlicher Abgrenzung zur Parodie? Um mich dieser Frage annähern zu können, will ich Deleuzes Überlegungen zu einer *Logik der Sensation* am Beispiel des Werkes Bacons referieren, um im Anschluß hieran mit deren Hilfe möglicherweise einige Hinweise auf die Frage zu erhalten, wie sich ein etwaiges Lachen im dichterischen Bild E.A. Poes vollziehen könnte. Schließlich werde ich daraufhin versuchen, in den Bildern von Maya Derens zweitem kurzen und experimentellen Film *At Land* aus dem Jahr 1944 herumzugeistern, in der ständigen Versuchung, mich dem ihren Bildern immanenten Lachen auszusetzen. Denn es geht darum, viel genauer danach fragen zu können, wie das Lachen des Bildes durch die Wiederaufnahme des Verworfenen in den Körper ihn sprechen und vor allem: wie es den Körper schreiben macht.

²⁹⁵ Gilles Deleuze: *Francis Bacon - Logik der Sensation*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München 1995, S. 55

²⁹⁶ ebd.

²⁹⁷ ebd., S. 56

²⁹⁸ ebd.

„ ... der sich zählende Mund ...“ oder „ ... das dritte Auge...“ ?

Gilles Deleuze liest die Bilder Francis Bacons. Wie kann er in ihnen ein Lachen wahrnehmen, wo sie doch alles andere als lachreizerregend scheinen?: „*Wahres Lachen*“, „*wahre Deformation*“. Was ist hierunter zu verstehen? Was wird deformiert und wie? Was entsteht aus der Deformation, die Synonym des Lachens sein kann; und anders gefragt: wieso überhaupt Lachen?

In der folgenden Darstellung des Konzeptes der *Logik der Sensation*, die Deleuze in seinen intensiven Betrachtungen von Bacons Werken heraufbeschwört, will ich seiner eigenen Vorgehensweise „*vom Einfachen zum Komplexen*“ hin folgen. Das Konzept seiner Lesearbeit besteht im Wesentlichen darin, Bild und Text einander gegenüber zu stellen und ineinander zu verweben. Deleuze unternimmt hier nichts anderes, als seine Leser *an den Augen herumzuführen*. Denn gerade indem er einen deutlichen Zwischen-Raum einführt, provoziert er eine intensivere Annäherung zweier verschiedener 'Geschichten', als dies beim oberflächlichen Betrachten der Gemälde möglich wäre: Das Dazwischen. Hier entsteht es durch das Hin und Her des die Schrift abtastenden Auges im Textband in Verbindung mit der die *Visibilia* lesenden Hand im Bildband. In diesem 'Dazwischen' - wir selbst werden durch den Nachvollzug dieser perzeptiven Methodik in das Lesegeschehen hinversetzt, - erscheinen das Unsichtbare, das Unerhörte, das Unberühbare: sollten *wir* am Ende das Lachen des Bildes sein? Wie streift Deleuze es und uns? Und wo?

Weiter oben - im Zusammenhang mit Poes Text - ist die Rede von der Irritation, die durch den Eindruck von Lebensähnlichkeit des Bildes hervorgerufen wird. Es ist jene Impression, die den Topos von Desorientierung innerhalb der Geschichte und ihrer Lesung markiert und von dem das Suspekte ausgeht. Das Unheimliche, so hat Freud gezeigt, ist ein Grenzphänomen, das insbesondere aus der Unbestimmbarkeit von etwas hervorgeht, das zwei Vorstellungsfeldern oder -kreisen zugehört, die miteinander unvereinbar erscheinen - dem Toten oder Lebendigen. Im Raum des Unheimlichen herrscht eine undefinierbare Art von Dysfunktionalität des Belebten. Die Imaginationen und Repräsentanzen von Leben und Tod als Figurationen mit festen Konturen weichen auf, sind nicht mehr strikt unterscheidbar, ihre Grenzmarkierungen zerfließen - ein Phänomen, das den Betrachter des *Ovalen Portraits* per Reflex dazu veranlaßt, seine Augen zu schließen. Die Leben-und-Tod-Figurationen in Poes Text sind genau in jenem Raum des Unheimlichen situiert: im Bild. Der Eindruck von Lebensähnlichkeit, durch das Portrait inszeniert, - obwohl der zum Bild gehörende Text von nichts anderem als vom langsamen Sterben und schließlichen Tod der Frau spricht - strichelt eine Art dichterischer „*Schraffur*“, eine „*Ununterscheidbarkeitszone*“ (Deleuze, S. 21) in die Erzählung hinein. Der „*locus suspectus*“ Freuds entspräche demnach dieser schraffierten Region von Nicht-Bestimmbarkeit zwischen den „*Figurationen*“²⁹⁹ von Vitalität, Letalität und Mortifikation - hier zerfällt die Narration.

Welche Hinweise gibt nun die Malerei auf der Suche nach dem lachenden Bild, das mit der 'Illustration einer Geschichte', mit ihrer Narration bricht? Wie lacht das Bild? Und inwiefern gibt es Verbindungen zwischen dem Aufbrechen der Narration, der

²⁹⁹ den Begriff der *Figuration* werde ich im folgenden von Deleuze übernehmen. In der *Logik der Sensation* ist das Figurative die Repräsentation und impliziert den Bezug eines Bildes auf ein Objekt, das es zu illustrieren gilt. Illustration ist in Deleuzes Überlegungen Narration.

Illustration, der Repräsentation im Bild hin zu einer Sprache jenseits des Repräsentierbaren, wie etwa in der Konzeption des Abjekten bei Kristeva?

Wenn ich mich im folgenden der *Sensation* bei Deleuze zuwenden werde, um die Fragen womöglich etwas deutlicher stellen zu können, begeben mich auf fremdes, unbekanntes Terrain. Wenn ich meine Nachfragen aber auf wesentliche Fragen nach einer Sprache jenseits des Repräsentierbaren konzentriere, so betrifft dies jede Art künstlerischer Ausdrucksform, sei es in der Musik, sei es im Tanz oder im Theater, schließlich in der Literatur und im Film. Lassen sich Gemeinsamkeiten oder Differenzen auffinden, die weiterhelfen können, den Spuren des lachenden Bildes zu folgen?

Die Malerei. Auf seiner Fährte nach Formen einer Sprache, die frei von Figurationen ist, erwähnt Deleuze zunächst die abstrakte Malerei: „*Aber gibt es nicht einen anderen, direkteren und sinnlicheren Weg?*“³⁰⁰ Da wäre zunächst die Kontur. Der Rahmen des Portraits in Poes Erzählung, gelesen als Kontur eines (Bild-)Textes könnte eine solche „*Membran*“, wie Deleuze sie nennt, sein: „*Die Kontur ist ... eine Membran, die von einem doppelten Austausch durchlaufen wird. Etwas passiert, in die eine oder in die andere Richtung.*“³⁰¹ Der Körper innerhalb der Kontur (des Rahmens) wird bewegt von dem Verlangen zu entkommen. Die im Portrait dargestellte Frau - ist sie es, die entkommen will; - vorausgesetzt sie macht sich wirklich auf und davon, was wir ja nicht überprüfen können? Oder ist es denn nicht vielmehr ihr Körper selbst, der entkommen will? Die Körper in Bacons Bildern scheinen genau diesem Drang zu folgen:

„*(...) es ist vielmehr die Figur, die durch einen Fluchtpunkt in der Kontur hindurch will, um sich in der materiellen Struktur aufzulösen. Das ist die zweite Richtung des Austausches und die zweite Form der lächerlichen Athletik.*“³⁰²

Oder - wie gelesen - der Spiegel in Maya Derens *Meshes*. Die Spiegel als im doppelten Sinne durchgängiges Strukturelement in Bacons Bildern bilden ebensowenig eine reflektierende Oberfläche wie jener im zuvor betrachteten Film. Auch in *Meshes* erscheint der Spiegel als eine Art - hier schwindelerregend blendende, bei Bacon „*schwarze Dichte*“³⁰³, in die der Körper einzudringen sucht, in die er zu verschwinden trachtet, in der er nichts lieber als darin Platz nehmen will, „*er selbst und sein Schatten. Daher die Faszination: Es gibt nichts hinter dem Spiegel, nur in ihm.*“³⁰⁴ In Anwesenheit der Spiegel in den Bildern ist die 'Figuration', die Erzählung des Körpers, in jedem Fall deformiert. Der Körper kann sich nicht darin reflektieren. Bei Bacon ist jede Figur ein deformierter Körper, der entweicht: „*Die Deformation geschieht an Ort und Stelle.*“³⁰⁵ : In der Präsenz des Spiegels. Er ist da und gibt nichts her. Und der Schatten -simultan - „*entflieht dem Körper als ein Tier, das in uns wohnt.*“

³⁰⁰ ebd., S. 14

³⁰¹ ebd., S. 15

³⁰² ebd., S. 17

³⁰³ ebd., S. 18

³⁰⁴ ebd.

³⁰⁵ ebd., S. 18, 19

Sensation

Zunächst zurück zur Sensation. Worin besteht aus Deleuzes Sicht in den Bildern Bacons die *Sensation*? Der Begriff selbst - er übernimmt ihn von Paul Cézanne - verführt zunächst zur Verwirrung. Was er nicht bedeutet, ist vor allem sein genaues Gegenteil: das Sensationelle, das Leichte, das Spektakel oder das Spontane. Deleuze findet den Begriff auf Cézannes Weg hin zur Figur: „*Die Figur ist die auf die Sensation bezogene sinnliche Form, sie wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, das Fleisch ist.*“³⁰⁶ Sie - die Sensation - „(...) *ist nicht im 'freien' oder körperlichen Spiel von Licht und Farben (...), sie ist im Gegenteil im Körper, mag dies auch der Körper eines Apfels sein.*“³⁰⁷ Die „*auf die Sensation bezogene Form (Figur) sei das Gegenteil zur Form, die auf ein Objekt bezogen ist und dieses wiedergeben soll (Figuration).*“³⁰⁸ Diese bloße Wiedergabe wäre - ganz im Gegenteil zur sinnlichen Erfahrung des Apfels - die Erzählung, die Repräsentation, die Narration *über* den Apfel.

Die Sensation wendet sich direkt und ohne Umschweife über das Gehirn (wie etwa in der abstrakten oder figurativen Malerei) an das Nervensystem, an das Fleisch. Hier deutet sich eine erste Ähnlichkeit zur Abjektion an, und zwar in dem Sinne, daß beide vorsprachliche, präsymbolische Bedingungen des Sprechens, des Schreibens wie auch des Malens sind. Deleuze liest in jedem Gemälde, in jeder Figur Bacons nicht nur die durch eine Erzählung geschaffene Figur selbst, sondern darüberhinaus die ihr innewohnende Bewegungssequenz - eine Serie von Bewegungen, von Fluchtlinien, von Intensitäten *in* den Körpern selbst. Eine Figur ist nicht irgendein Term in irgendeiner Reihe, sondern in sich Bewegung. Auch ereignet sich jede Sensation schon auf unterschiedlichen Ebenen. Es existieren nicht etwa zahlreiche Sensationen verschiedenster Ordnungen, sondern differente Ordnungen ein und derselben Sensation. Für Deleuze ist jede Figur Bacons „*geronnene' Sensation*“³⁰⁹. So widersetzt sich die Figur ihrer Figuration, anders gesagt: die Sensation befreit die Figur. Dies wiederum beruht auf der Neutralisierung primärer Figurationen.

So geht es nach Deleuze in Bacons Bildern auch nicht darum, den Schrecken abzubilden oder Schreckensszenarien nachzuerzählen. Ganz andersherum: den Schrecken abzubilden würde bedeuten, eine Geschichte ins Bild hereinzuholen. Und genau hierdurch würde das Wesentliche des Schreckens, der Schrei, verfehlt. Es geht jedoch hierum: den Schrei zu malen. Den Schrei im Bild zu visualisieren. Denn der Schrecken ist aus dem Schrei abgeleitet und nicht etwa umgekehrt. Es gibt keine Kausalität mehr zwischen beiden.³¹⁰ In Bacons Bildern sind lächelnde oder lachende Münder in Köpfen (nicht in Gesichtern!) zu sehen, die letztlich Schrei sind: „*Der Gewalt des Dargestellten (dem Sensationellen, dem Klischee) steht die Gewalt der Sensation gegenüber. Diese fällt mit ihrer unmittelbaren Einwirkung auf das Nervensystem, den Ebenen, die sie durchläuft, den Bereichen, die sie durchquert, zusammen: selbst Figur, schuldet sie nichts der Natur eines bildlich dargestellten Objekts. Wie bei Artaud: Die Grausamkeit ist nicht, was man dafür hält, und hängt weniger vom Dargestellten ab.*“³¹¹ Aber letztlich ist in der Sensation nicht etwa eine Ambivalenz des Gefühls von Interesse, sondern es geht - so Bacon - einzig um die

³⁰⁶ ebd., S. 27

³⁰⁷ ebd.

³⁰⁸ ebd., S. 28

³⁰⁹ ebd., S. 29

³¹⁰ vgl.: ebd.

³¹¹ ebd.

Frage: „Wie kann ich, meinen Empfindungen nach, dieses Bild für mich selbst unmittelbar lebendig machen? Das ist alles.“³¹²

Für Deleuze vollzieht sich das Wesentliche der Sensation darin, daß sie sich genau in ihrem nicht-repräsentativen Moment kenntlich macht, in ihrem Vermögen, eine Art synästhetischer Wahrnehmung zu sein und eine „*multisensible Figur visuell erscheinen zu lassen. Diese Operation aber wird nur möglich, wenn die Sensation dieses oder jenes Gebietes (...) in (...) Kontakt mit einem vitalen Vermögen steht, das alle Gebiete sprengt und sie durchquert.*“ Eine Art ‘Rhythmus’, „*der tiefer reicht als der Blick, das Gehör etc.*“³¹³ Prätextuelle Rhythmen, Energien, Spuren, Intensitäten, vergleichbar mit denen der semiotischen Chora oder der Abjektion bei Kristeva?

Die Frage nach dem Lachen in Poes dichterischem Bild der Lebensähnlichkeit ist damit aber noch nicht hinreichend gestellt. Warum schließt der Betrachter die Augen? Wie wird er in Schrecken versetzt? Auch hierbei gibt Deleuze Hinweise.

Analoge Sprache

Nochmals: es ist „*das Leben selbst*“³¹⁴. Der Betrachter erkennt nachträglich und ohne Wissen darum die Erfahrung des Malers für einen Augen-Blick lang wieder: das Entleeren der weißen Fläche, das Verschwinden der Frau aus dem Bild. Ihr *Tot-Werden*. Jedoch: er kann dies nur streifen, es bleibt nur ein flüchtiger Eindruck, den er nicht zu reflektieren vermag. Und der Künstler? Er „*wollte nicht sehen, wie die Tönungen, die er darauf verteilte, den Wangen des Wesens entzogen wurden, das neben ihm saß.*“³¹⁵ Der Maler des Portraits *will nicht sehen* und erschaut am Ende die tote Frau. Der Dichter (Poe) *will sehen* und läßt den Betrachter deswegen die Augen schließen. Was dieser dann aber erst im Dunkel seines Blickes erkennen wird, dies ist die Ähnlichkeit von Leben, hergestellt durch dessen Unähnlichstes, den Tod. Das Bild der Frau ist also gar nicht durch ihren Tod möglich, sondern durch ihr Verschwinden, das ihr Erscheinen erst ermöglicht.

Die Sensation des dichterischen Bildes läge hier demnach in der „*analogen Sprache*“ Poes, die „*Ähnliches durch Unähnliches*“³¹⁶ herstellt und das Lachen bestünde in genau dieser Sensation. Die hat aber nichts Sensationelles mehr, etwa in dem Sinne, daß hier eine Frau getötet werden muß, um ein Kunstwerk schaffen zu können. Gewiß, die Frau, deren Portrait angefertigt wurde, ist am Ende tot. Aber genau mit dem Moment ihres Todes ist auch der Exitus des Textes eingetreten. Der Dichter stirbt, wenn er am Ende seiner Sprache angekommen ist. Der Tod der Frau ist zwar - vordergründig - unausweichlich, das Kunstwerk zu erschaffen. Dies ist bekannt. Aber: was widerfährt der Sprache? Was bedeutet es, daß im Todesmoment der Frau

³¹² Deleuze, a.a.O., S. 30: er zitiert Bacon aus: David Sylvester: *Gespräche mit Francis Bacon*, München 1982. (*The Brutality of Fact*, Interview with F. Bacon, London 1987)

³¹³ ebd., S. 31

³¹⁴ E.A. Poe, a.a.O., S. 688

³¹⁵ ebd.

³¹⁶ vg. Deleuze, a.a.O., S. 69 ff

auch der Text stirbt? Genau in ihrer Erstarrung zum Zeichen versiegt der Sprachfluß radikal, muß jede weitere Äußerung genau an dieser Zeichen-Setzung, die stets den Tod beinhaltet, zerschellen. So ist der Tod der Frau Voraussetzung für das Erschöpfen eines Kunstwerkes in zweifachem Wortsinn. Oder in vielfachem? Macht dies etwa das dichterische Bild lachen? Ist die Frau in dieser Geschichte vielleicht mehr als zweifach oder gar vielfach deutbar? Deutet sie nicht vielmehr auf jene „Ununterscheidbarkeitszone“ zwischen zwei Geschichten hin, auf das Dazwischen von Leben und Tod?

Deleuze findet hierfür den Begriff der analogen Sprache, genauer: den der „produzierten analogen Sprache“, die sich von der produktiven Analogie insofern unterscheidet, als sie gerade dann erscheint, „wenn sie mit einem Mal als das Resultat aller anderen Verhältnisse - deren Reproduktion sie gerade nicht übernommen hat - erscheint: Die Ähnlichkeit taucht dann als das unerwartete Produkt unähnlicher Mittel auf.“³¹⁷ In dieser Ununterscheidbarkeitszone fehlt nun aber jeder signifizierende Code. Und gerade dies Vakant wiederum schafft die Sensation: „Während nun, wo jeder Kode fehlt, die zu reproduzierenden Verhältnisse unmittelbar durch ganz andere Verhältnisse hervorgebracht werden: verähnlichen durch unähnliche Mittel. In diesem ... Analogietyp ist die sinnliche Ähnlichkeit eine produzierte, sie ist es aber nicht auf symbolische Weise, d.h. über den Umweg des Kodes, sondern statt dessen 'auf sinnliche Weise', über die Sensation. Da es bei diesem letzten, herausragenden Typ weder primäre Ähnlichkeit noch einen vorausgegangenen Kode gibt, muß man für ihn den Namen einer ästhetischen - zugleich nicht-figurativen und nicht-kodifizierten - Analogie reservieren.“³¹⁸

Der sich ins Fleisch des Betrachters einprägende Eindruck von Lebensähnlichkeit in Poes Erzählung hat also wenig mit der äußeren, primären Ähnlichkeit der realen Frau mit ihrer Abbildung zu tun. Vielmehr entsteht die Irritation hier aus der Herstellung der Ähnlichkeit von Leben auf eben jene „sinnliche Weise“, auf jener Anbahnung der nichtfigurierbaren und nichtkodifizierbaren Unähnlichkeit des Todes. Und die Frau ist keine Figuration oder Repräsentation mehr, ebensowenig eine Illustration in Deleuzes Sinn. Sie - und einzig sie - führt jene „Ununterscheidbarkeitszone“ oder „Unbestimmbarkeitszone“ in den Text ein und läßt sie unbemerkt, auf unheimliche Weise unter allen Worten hin- und hergleiten. Lächelnd.

Aber: die Ununterscheidbarkeitszone ist nicht etwa mißzuverstehen als Unklarheit, als etwas Unpräzises oder als Undifferenziertheit. Im Gegenteil: aus ihr geht etwas Klares, Schlichtes, spezifisch Neues hervor: ein evident anderes Bild³¹⁹.

Eine derartige Ununterscheidbarkeitszone ist weit mehr als bloßer Synkretismus, weit mehr als Mehr- oder Vieldeutigkeit. In ihr sind die Ränder der Dinge oder ihrer Begriffe mitsamt ihren Konturen bereits zersetzt, pulverisiert. So können sie die

³¹⁷ ebd., S. 71

³¹⁸ ebd.

³¹⁹ In *Rhizom* schreiben Gilles Deleuze und Félix Guattari zum: „*Problem der Schrift: nur mit ungenauen Ausdrücken kann man etwas genau bezeichnen. Nicht, weil man da hindurchmüßte oder immer nur durch Annäherungen vorankäme: die Ungenauigkeit ist keineswegs eine Annäherung, sie ist im Gegenteil der genaue Verlauf der Ereignisse.*“ Das Rhizom ist bei Deleuze/Guattari eine Denkfigur, die sich durch sprachliche Streufelder um die präzise Beschreibung des Unbewußten jenseits aller (im engeren Sinne psychoanalytischen) Binaritäten, Dualismen und Dichotomien bemüht und hierdurch zu Aussagen gelangt, die wieder neue Rhizome bilden können: neue Wünsche: „*Es ist weder das Viele, das vom Einen abgeleitet wird, noch jenes Viele, zu dem das Eine hinzugefügt wird (n+1). Es besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen.*“ Dies.: *Rhizom*, aus dem Französischen von Dagmar Berger, Clemens-Carl Haerle, Helmar Konyen, Alexander Krämer, Michael Nowack u. Kade Schacht, Berlin 1977, S. 33/34

Leistung der Figuration und der Repräsentation nicht mehr erbringen und unsere Wünsche nach Handhabbarkeit nicht mehr bedienen. Die Figurationen durch Versprachlichung sind verstaubt, zerstäubt. Stattdessen tauchen an der Oberfläche der Wörter und Bilder Sprach-Figuren auf, die in unermüdlicher Bewegung zwischen einem „Nicht-mehr“ und einem „Noch-Nicht“ (Deleuze) verlaufen. Solche Figuren sind in einem beständigen und konkreten Werden und Wandeln begriffen, und zwar innerhalb einer Auflösungszone, die ich oben (*Meshes*) mit dem Tot-Werden andeute. In dieser Auflösungszone des Tot-Werdens entfaltet sich nun gerade das Flüchtige selbst in seiner ganzen Konkretion. In diesem - man könnte sagen: Schwellen-Raum des Unbestimmbaren wird etwas ganz Besonderes außerordentlich konkret, was wir gemeinhin als Leben bezeichnen. Ein kurzes Zittern gewissermaßen. Ein Licht-Fetzen voller schwarzer Löcher. Bei Bacon: ein Schrei. Deleuze nennt Bacons Malerei „*insgesamt ... Schrei und Lächeln, d.h. analog.*“³²⁰

³²⁰ Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, S. 74

Lachfalten ?

Wegwerfpuppe

Viel
ahnte sie, die reine
Seele,
von der Liebe,

nichts
von ihrem Lächeln, als
es Lachen wurde:

Wahrheit, Bild, Gewalt,
Gebrauch, Verzicht,
Verschleiß & Macht -

das sah sie erst am
eigenen Kleid,
unwirklich ausgezogen,
Nacht

am Leib, um ihn, ihr
Sein, das Zwischenbein,
gerungen,

Lachen wars!
in ihm ist, was sie
voller Hoffnung noch
vom Lächeln träumte,
zeitgerecht verklungen.

(Helmut Fries)³²¹

Die Sprache des Schreies *und* des Lächelns. Sie ist eine analoge Sprache. Welches sind ihre Merkmale?

Zunächst gibt es das Diagramm: „Eine Sahara, eine Nashornhaut - das ist das plötzlich aufgespannte Diagramm. Wie eine auf der Leinwand, in die figurativen (...) Gegebenheiten hereingebrochene Katastrophe.“³²² Heißt dies, die Ununterscheidbarkeitszone würde durch das Diagramm realisiert? Wenn er seine Vorstellung vom Diagramm entfaltet, wie es sich in Bacons Malerei darstellt, spricht Deleuze zunächst von „Strichen“. Bacons Striche erscheinen als „nicht-repräsentativ, nicht-illustrativ, nicht-narrativ. Sie sind aber ebensowenig signifikativ oder signifikant: Sie sind asignifikante Striche. Sie sind Empfindungsmarken (...) von verworrenen Empfindungen (...) nahezu blinde Markierungen.“³²³ Des Künstlers Hand folgt nicht einer präformierten optischen Strukturierung seines Werkes; sie wirft, schleudert, arbeitet die Farben im Sinne einer Desorganisation hin. Als *handelte* sie unter dem Einfluß von schöpferischen Kräften, die nicht via Willen oder Plan funktionieren; als bewiese sie den Einfluß einer anderen, unplanbaren Welt und gäbe gerade hierdurch

³²¹ unveröffentlichtes Gedicht 1998

³²² Deleuze, a.a.O., S. 62/63

³²³ ebd., S. 63

dem Maler dessen schöpferische Souveränität zurück. Die kunstschaffende Hand bleibt nicht länger bloße Handlangerin der Ratio als Herrin über die Entstehung des Bildes. Es sind der Schrei, der Schrecken, das Entsetzen, die verworrenen Empfindungen, die sich Bahn brechen. Wenn Schrei und Lächeln eine analoge Ausdrucksprache sind, dann befreit sich die Hand des Künstlers im Sinne eines lächelnden Rhythmus von allen Ansprüchen eines 'angemessenen' Bildes. Die Hand befreit sich aus der Umklammerung durch den Pinsel.

Das Diagramm ist die operative Gesamtheit der Striche und Flecken, der Linien und Zonen. Bei Francis Bacon - so Deleuze - enthüllt es „*tieferliegende Empfindungsschichten*“. Es führt in den „*Zusammenbruch der visuellen Koordinaten*“³²⁴. Es ist Katastrophe, durch die hindurch gegangen werden muß. Denn erst in der „*Einheit von Katastrophe und Diagramm entdeckt der Mensch den Rhythmus als Materie und Material*.“³²⁵ Sämtliche Linearitäten und Richtungen sind aufgehoben, Linien reichen nicht mehr vom einen zum anderen Punkt, sondern sie verlaufen zwischen den Punkten hin und her, wechseln dabei ununterbrochen mäandierend ihre Richtung, ihren Kurs. Diese Linien sind „*rasender Tanz*“ (Deleuze) des Malers um sein Bild.

Aber bei all dem bleibt wesentlich die Beherrschung des Diagramms, wobei es sowohl operativ als auch kontrolliert bleiben muß. Darüberhinaus dürfen sich seine Linien nicht völlig „*entfesseln*“, die herannahende Katastrophe darf nicht das ganze Bild „*überschwemmen*“. „*Das Diagramm ist eine faktische Möglichkeit, sie ist nicht das Faktum selbst. Nicht alle figurativen Gegebenheiten dürfen verschwinden; und (es) muß eine neue Figuration, die der Figur, aus dem Diagramm hervortreten, und die Sensation ins Klare und Präzise führen.*“³²⁶ Insbesondere in Bacons *Head VI*³²⁷ kommt es für den Betrachter zum Ausdruck und Ausbruch: gesichtsloses, stirnlos lachendes, schreiendes Fleisch.

Das Abebben von Bedeutungsfluten

Im folgenden will ich nun „Ununterscheidbarkeitszonen“ und Diagramme aufzuspüren suchen, die Maya Derens filmische Bilderschrift auszeichnen. Lassen sich womöglich Merkmale eines Lach-Bildes finden?

Mit Beginn von Maya Derens zweitem Film *At Land*³²⁸ wird eine Frau vom Meer an Land gespült. Die Vieldeutigkeiten - das Lachen - des letzten Bildes in *Meshes* werden am Schluß nicht aufgelöst, sondern stattdessen hier - zulande - in einem weiteren Versuch inszeniert. Eine Totgewordene Untote, schlicht: ein Lebewesen - beinahe amphibisch, reptilhaft, jedenfalls präzivilisatorisch, und doch vorausblickend - wird an den Strand, in die Leinwand, mir in den Blick, ins Blickfeld, in den für den Film vorgesehenen Raum gewaschen. Ist sie tot? Lebt sie? Stirbt sie? Wird sie gerade

³²⁴ ebd., S. 63/64

³²⁵ ebd., S. 65

³²⁶ ebd., S. 68

³²⁷ Öl auf Leinwand, 1949, 93x77 cm. The Arts Council of Great Britain, London.

Vgl. Deleuze, *Logik ...*, im Textband S. 99

³²⁸ entstanden 1944 an der Atlantikküste vor New York unter Mitarbeit von Alexander Hammid, Kamera: Hella Heyman, schwarz-weiß, stumm 15 min.

wiedergeboren - als Treibgut aus der mythischen Tiefe des Ozeanischen?³²⁹
 Vorstellungen und Repräsentationen von Anfang und Ende werden mit dem Ende von *Meshes* und eingangs von *At Land* kräftig durcheinandergemischt. Anfang und Ende gehen in der Brandung unter, werden aufgeschäumt, verwischt, durcheinandergewirbelt und schließlich vom Wasser in Form eines - sagen wir: Fraumenschen in einen Randbereich hinübergetragen. Anfang und Ende, zwei elementare Fixpunkte und Pole unserer Kultur erfahren in der wind- und wasserumtosten Landschaft, in der Ununterscheidbarkeitszone einer Dünung, im *Zwischen* von Naturgewalt und Kultur, eine ebensolche elementare Verunsicherung. Dabei beginnt doch nur ein kurzer Film. Er beginnt jedoch mit dem Ende von Anfang und Ende. Mit der Frau werden zwei Grundpfeiler kultureller Ordnung angeschwemmt, vor Augen geführt und schließlich wieder fortgezogen von der stets unterschwellig rückläufigen Kraft der herantobenden Wellen. Reine, elementare Bewegungslust überdauert hier den Tod der Frau. Das zuvor in *Meshes* beobachtete Totwerden erweist sich als ein schaurig-lustiges Ereignis angesichts des Herrschaftsdiskurses in der Bilderschrift. Lachend - oder lächelnd - geben die folgenden Bilder dem darin dargebotenen Zeichen (Körper) sein Leben, seine Lebendigkeit, seine polymorphe Lust, seine Bewegungswut zurück. Der Körper der Frau gewinnt seine ganz eigene Schriftlichkeit. In ihr verschlingen sich Körperhaben und Körpersein³³⁰ ineinander und vergessen sich in der Plötzlichkeit des wünschenden Körpers. Von hier aus haben alle Bewegungen der Frau Versuchs- oder besser: Versuchungscharakter. Die Frau versucht nicht, sich zu bewegen, vielmehr erliegt sie - im Sand liegend - nun den Versuchungen von Bewegungen und deren Möglichkeiten an sich. Die Versuchung besteht darin, Kräfte, Modi und *Tempi* im Bewegungsraum der Bewegungen selbst innerhalb der fremden Welt und den anderen in ihr wohnenden Körpern zu erproben. Das Bild selbst wird Körper, indem es diese Bewegungsversuchungen oder Versuchsbebewegungen aufnimmt.

Die Bilder begeben sich zielstrebig an die Ränder der ihnen eigenen Begriffe. Das Wünschen des weiblichen Körpers zu Beginn von *At Land* ist nicht mehr Phantasma, das stets einen Mangel zurückläßt: es ist das Ausschreiben eines Raumes der in- und extensiven Zurück-Realisierung eines vollständig zeitenlosen Schweigens der Dinge, die sich mit allem Sinnlichen vollsaugen: Sensation im Sinne Deleuzes: verweisungslose, ausschraffierte, referenzlose und schließlich davongespülte Ereignisse ohne Zuschauer.

Ein Beispiel: nach der Ankunft aus dem Meer liegt die Frau im Sand. Erstes Lebenszeichen: ihr Augenaufschlag. Blick empor: Vogelschwingen. Wieviel Zeit mag verfliegen sein. Sie scheint ohne Wissen um Zeit und Raum - besser: der Maße hiervon. In ihrem Blickfeld: die erste Versuchung: ein Stück Treibholz. Daran zieht sie sich empor, mit der Langsamkeit und Taktilität einer Echse die ihr fremde Welt

³²⁹ *Penthesilea*, die Königin der Amazonen, von Achill im Kampf um Troja getötet, geschändet, ihres Augenlichtes beraubt und in den Fluß geworfen - doch wieder zum Leben erweckt?

³³⁰ vgl. Helmut Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung über die Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern 1961. Kernthese Plessners ist die Grunderfahrung des Menschen, zum einen einen Körper zu *haben* und zum anderen Körper zu *sein*. Währenddessen er im Körper *haben* denselben instrumentalisiert und funktionalisiert, unterliegt er im Körper *sein* der Erfahrung, ihm ausgeliefert zu sein. Im Lachen wie im Weinen erfahre der Mensch seine existentielle Krise im Verhältnis zu sich selbst und zum Anderen. Plessner geht von einer katastrophischen Dimension des Lachens aus, die sich dadurch auszeichnet, daß sie abgewendet werden kann durch das Opfer der Leib-Seele-Einheit. „*In der Katastrophe noch, die sein sonst beherrschtes Verhältnis zum eigenen Leib erfährt, triumphiert der Mensch und bestätigt sich als Mensch.*“ (Plessner S. 87) So kann er gerade im Verlust der Herrschaft über den Körper im Lachen selbst seine Souveränität über die Trennung von Leib und Seele beweisen.

begreifend, und kaum geschehen, verwandelt sich das Stück Holz augenblicklich in Kulturgut: einen Tisch, genauer eine Tafel. Der Film schneidet sich aus der Wildnis der Meereslandschaft heraus und schleudert die Frau in eine ihr fremde Welt hinein: in eine 'Gesellschaft'. Künstliches Licht, Filigranität, Fragilitäten kultureller Errungenschaften und Gesten, über allem: ein *Kronleuchter*. Rauchentwicklung, Nebel. Die Urhorde: maskiert und kostümiert - männliche Dominanz in Gebärde und Rede - beiderseits der Tafel. Frauen lächelnd. So jedenfalls suggeriert es Maya Derens Blick, nachdem sie scheu und - staunend - knapp über die Tischkante als Schwelle zur Kultur schauen kann. Daraufhin zieht sie sich am Tisch empor und kriecht - noch als Reptil und gänzlich unbemerkt - die Tischplatte entlang. Niemand nimmt dies Wesen wahr. Es scheint aus dem Bewußtsein der Gesellschaft verdrängt.

In Anlehnung an Deleuze/Bacons Diagramm und Analogie läßt sich Maya Derens Art und Weise, das Bewegungsbild zu untersuchen, als kinematographischen Ungehorsam umschreiben: „*Das Diagramm wurde also wirksam, indem es eine Zone von Ununterscheidbarkeit oder objektiver Unbestimmbarkeit (Treibholz oder Tisch, Natur und Kultur, Mensch oder Tier, Frau und Mann, S.F.) zwischen zwei Formen erzwungen hat, von denen die eine schon nicht mehr, die andere noch nicht war: es zerstört die Figuration der einen und neutralisiert die der anderen. Und zwischen den beiden erzwingt es die Figur in ihren originalen Beziehungen.*“³³¹

Hier wird keine Frau über den Tisch gezogen, hier zieht eine Frau über den Tisch. Gleichsam als „*rieselndes Fleisch*“ (Deleuze) beläßt Maya Deren es nicht dabei, ein Diagramm zu schaffen und zu verkörpern, auf dem Machtverhältnisse abgelesen werden können, sondern sie bemächtigt sich des Diagrammes selbst, um genau diese Verhältnisse zum Verschwinden zu bringen. Sie ist nicht etwa Gegenstand einer sensationellen Zu- und Hinrichtung unter dem Primat von Macht- und Profitinteressen (wie beispielsweise im Starkult Hollywoods) oder bezüglich des Erhaltes der Macht der Rhetorik in der Sprache. Das Diagramm bedient sich nicht länger des Körpers der Frau, um etwas sichtbar zu machen, sondern andersherum: die Frau selbst bemächtigt sich des Diagrammes, wird dessen eigentliche Trägerin³³². Sie geht einen anderen Weg, sie zeigt eine Erfindung, die Dinge und Bedingungen zusammenzufassen, indem sie eine Zerstörung der rein figurativen Koordinaten des Bildes herbeiführt. Die Frau wird nicht länger zur Ansicht, zur Autopsie hergegeben, die Verhältnisse werden nicht länger der Sichtbarkeit preisgegeben, sondern das Diagramm selbst drängt sich als Frau in die Verhältnisse hinein: Zeit- und Raumvorstellungen des kinematographischen Prozesses in seiner Illusion als Sukzessivität werden durch die fleisch- gewordene Frau zerstört und zugleich heraufbeschworen.

Die Auflösung der *organisierten* Repräsentation des Körpers (ist das ein Meereswesen oder ist das eine Frau?) führt bereits zu Beginn von *At Land* zum Zusammenbruch sämtlicher konventioneller Erzählstrategien des damaligen Kinos. An Land gespült wird im Grunde nicht ein aus kulturellen Verabredungen heraus entstandenes sprachliches Konstrukt, sondern möglicherweise eine Art Artaud'scher Rausch eines vollkommen *organlosen Körpers*³³³: - ein aus sich selbst herausquellender, von erotischen Impulsen durchfluteter *körperloser Körper*, der Körper als Deleuzesches *Faktum*: selbst nichts als von Nervensträngen durchzogenes, rieselndes Fleisch? An Land droht der Körper der Frau unvermittelt in

³³¹ Deleuze, *Logik ...*, S. 96

³³² auch in *At Land* verkörpert Maya Deren sich selbst.

³³³ ebd., S. 36: hier wird beispielsweise das Auge „*virtuell zum mehrwertigen unbestimmten Organ, das den organlosen Körper, d.h. die Figur, als reine Gegenwart sieht.*“

die Gefangenschaft der Bilder und Zeichen zu geraten. Dort ist er nichts als Leid, Schmerz und Schrei. Deleuze schreibt: „*jeder Mensch der leidet, ist bloßes Fleisch.*“³³⁴

Es nimmt also nicht wunder, daß die Bilder immer wieder nach dorthin zurückwollen, von woher sie kommen. Auch kein Wunder, daß die Heldin des Films den Prozeß des Zurückwollens immer wieder in ihr Blicken zurückruft: mehrmals im Verlauf des Films sehen wir Maya Deren, wie sie ihren eigenen Bewegungsversuchungen voraus- und rückblickend hinterherschaut. Im Grunde aber verähnlichen die Retrospektiven auf die Bewegungsabläufe (Rückblenden) etwas ganz und gar anderes: „*Das Leben schreit um sein Leben, aber gerade der Tod ist nicht mehr jenes Allzu-Sichtbare, das uns ohnmächtig macht, es ist jene unsichtbare Kraft, die im Schrei vom Leben aufgespürt, aufgescheucht und sichtbar gemacht wird. Der Tod wird vom Standpunkt des Lebens aus beurteilt und nicht umgekehrt, wie wir es gerne hätten.*“³³⁵

Deleuzes Gedanken hinsichtlich Kafka, Beckett und Bacon lassen auch Maya Derens Filmbilder in einem Grenzbereich, einem Niemandsland erscheinen: „*Bacon ebenso wie Beckett gehören zu jenen Autoren, die im Namen eines höchst intensiven Lebens für ein noch intensiveres Leben zu sprechen vermögen.... Man muß Bacon ebenso wie Beckett oder Kafka folgende Ehre erweisen: Sie haben unbändige Figuren entworfen, unbändig in ihrem Beharren, in ihrer Gegenwart, und zwar genau in dem Augenblick, in dem sie das Schreckliche, die Verstümmelung, die Prothese, den Sturz oder das Versagen 'repräsentierten': Sie haben dem Leben eine neue Macht gegeben, die Macht, höchst unmittelbar zu lachen.*“³³⁶

Maya Derens Bilder sind experimenteller Natur insofern, als sie diese Macht zu lachen in sich bergen. Eine im Lachen der Bilder auseinandergefaltete Leinwand zeigt eine Frau, wie sie ihrer durch Jahrhunderte hindurch zugefügten Gewalt und Verstümmelung - allein durch Bilder - Ausdruck verleiht; und zwar während der Dauer einer fünfzehnminütigen Bilderlache: Jahrhundertlang erfahrener und erlittener Schrecken, eingefangen und ausgestoßen mit der Kraft eines Bilder-Lachkrampfs?

³³⁴ ebd., S. 21

³³⁵ ebd., S. 42

³³⁶ ebd.

Ausgänge

DAEMON

NOMADE: *Dem Bild entkommen?*

Maya Derens *At Land* (1944)

„Nichts wirst du sehen in ewig leerer Ferne.“

(Faust)

„Heute hat jede Macht (sei sie ökonomischer, militärischer, sportlicher, religiöser Art) 'ihr Visuelles' - und was ist dieses Visuelle anderes als ein gereinigtes Bild, eines, dem man das Risiko, auf die Erfahrung des Anderen zu treffen (wer er auch sei), ausgetrieben hat.“

(Serge Daney)³³⁷

Verfolgen

Die Kinematographie - wie jede andere Schrift auch - erzählt neben der eigentlichen Geschichte immer auch die Geschichte einer Verfolgung: ein jedes Bild und ein jedes Wort befinden sich auf der Jagd nach dem anderen, dem nächstfolgenden Bild oder Wort, ohne das sie ihren Kontext nicht finden, nicht sein können. Selbst noch im extremsten Fall, etwa in einem abgesandten Brief, der aus einer leeren Seite besteht, wird dem Empfänger etwas gesagt, was andere Wörter nach sich zieht: ich kann nichts schreiben, mir fällt nichts ein, mir fällt zuviel ein - ich leide unter Agraphie. Hier würde mindestens das Nicht-Wort an den Empfänger weitergegeben, der auf diese Botschaft irgendwie - und sei es seinerseits durch eine leere oder gar unabgeschickte Seite - reagieren würde. Sehen wir einen Film, in dem uns kein offensichtlich diversifizierbares Bild angeboten wird, eine weiße Leinwand, oder wie beispielsweise in *Blue*³³⁸, in dem nichts als ein einziges Bild, das wiederum aus einer einzigen, kaum nuancierten Farbe besteht, zu sehen ist, so füllen wir diese Leere immerhin mit unseren eigenen Projektionen, die sich wiederum aus einzelnen, einander verfolgenden Gedächtnisbildern oder Erinnerungstexten speisen. Geschichten und Filmhistorie: sichtbar gemachte Verfolgungsbewegungen.

³³⁷ Serge Daney: *Kino-Dämmerung. Texte zum Laufbild*, in: *Meteor*, Nr. 2, Wien 1996, S. 60

³³⁸ GB 1993, R.: Derek Jarman

In der Ästhetik des Films tritt dieses Motiv der den Bildern impliziten Verfolgung am deutlichsten zutage³³⁹. Filmische Bilder können erst dadurch entstehen, daß sie andere Bilder einholen, einfangen und zum Verschwinden bringen. Die Leinwand ist also nicht nur Abbildnerin von Einzelkadern, sondern stets auch dasjenige Medium, das andere Bilder nicht nur dem Sehen, sondern auch dem Vergessen preisgibt. Das Kino würde nicht existieren, wenn wir Bilder nicht vergessen könnten. Als kulturelles Archiv von Erinnerungs- und Gedächtnisbildern lebt das Kino seinem Wesen nach vom Vergessen³⁴⁰.

Wesentliches Kriterium des Vergessens ist die Zeit, das Vergessen der Zeit selbst und mit dem Vergessen von Zeit ihr Vergehen. Das Vergehen der Zeit ist zugleich ihr Vergehen am Menschen: (Film-)Zeit ist Apokalypse - jetzt; die Zeit ist kriminell, die Zeit ist die einzig wirkliche, allgegenwärtige Gangsterin des Kinos. Die Zeit - zumal die des Films - ist der Idealtypus einer Killerfigur. Der perfekte Mord: entweder schlägt sie Bilder tot, sich selbst oder sie macht sich hinterrücks, gerissen und schnittig an die Zeiten der Zusehenden heran. Kinobilder präsentieren uns ihrer ganz eigenen Ästhetik zufolge ständig und fortlaufend unseren eigenen Niedergang: unser eigenes Getriebensein und Verfolgtsein durch die Zeit. Jeder einzelne Filmkader ist ein Fragment unserer Zeit, die - während der Projektion hinter unserem Rücken und über unseren Kopf hinweg - von einer Rolle auf die andere überläuft. Filmkader sind somit auch stets potentielle Abtrünnige, Überläufer, die sich von der Seite des Lebens auf die Seite des Todes schlagen. Der Versuch der Betrachtung eines Filmkaders ähnelt dem vergeblichen Unterfangen, etwas Haltbares über den Tod selbst zu sagen. Phil Solomon schreibt über den Kader: „*Kaum betrachten wir ihn, versuchen ihn einzufangen, anzuhalten, festzulegen, ist er weg ...*“³⁴¹ Das einzige, was der Filmkader über die Zeit hergibt, ist sein Verhältnis zu ihr. Er „*existiert als ein Feld potentieller Energie (obwohl er für das nackte Auge still und gelassen verharrt); das einzige ästhetische Leben des Kaders liegt in seiner Relativität zur Erinnerung (dem Kader davor) und zur Prophezeiung (dem Kader danach); seine existentielle Bedingung läßt sich als Zustand des ständigen Werdens definieren, oder als 'Hervortreten', wie Barthes es nannte.*“³⁴²

³³⁹ Hierin mag auch eine Begründung dafür liegen, daß das Kino so unendlich viele Verfolgungsjagden hervorgebracht hat. Ist die gesamte Comic-Literatur mit ihrer Unzahl von beispielsweise jagenden Katzen und flüchtenden Mäusen hinsichtlich des Verfolgungsmotivs sogar dem Kino verpflichtet?

³⁴⁰ Ein Unternehmen gegen das Vergessen filmischer Bilder ist das sogenannte Standphoto. Standphotos sind entgegen den landläufigen Vorstellungen „*keine Vergrößerungen von repräsentativen einzelnen Filmkadern, sondern sie wurden von einem Standphotographen auf dem Set aufgenommen; sie stehen demnach in viel engerer Beziehung zur Ästhetik der Photographie als zu jener des 24 mal pro Sekunde wechselnden Ereignisses im filmischen Kontinuum. Standbilder sind oft die 'erste Generation': In ihnen ist die Mise en scène erstarrt, das 'Belebte' der Welt wird für den singulären kryogenen Augenblick in der Schwebe gehalten, in dem sich der Verschluß öffnet und wieder schließt, eine Art Guillotine der Zeit ('Ab mit den Köpfen!')*“. Phil Solomon meditiert hier über seinen eigenen experimentellen Film *Clepsydra* (1992) und stellt die Frage nach der Beziehung des einzelnen Filmkaders zum Ereignis der filmischen Bewegung. Ders.: *Kreise und Wasser*, in: *Meteor*, No. 2. *Texte zum Laufbild*. Wien, Februar 1996, S. 89

³⁴¹ ebd.

³⁴² ebd., S. 90. Solomon bezieht sich hier auf Roland Barthes' Hinweis darauf, daß der Film gegenüber der Photographie eine Macht besitzt, die sich aus dem Phänomen der Leinwand speist. Die Leinwand ist Roland Barthes zufolge kein Rahmen, sondern vielmehr ein Versteck, aus dem heraus die Person, die aus ihm hervortritt, weiterlebt: ein „*blindes Feld*“: „*Auf tausenden von Photos, unbegrieffen jene, die ein gutes Studium aufweisen, entdeckte ich jedoch keinerlei blindes Feld: alles, was sich innerhalb des Rahmens abspielt, stirbt vollständig, sobald es diesen Rahmen überschreitet. Wenn man die Photographie als unbewegtes Bild definiert, so heißt das nicht nur, daß die darauf dargestellten*

Die oben als Killerin umschriebene Zeitstruktur des Films, die alle nur erdenklichen Bilder unverdrossen und kaltblütig ihrem Schlußbild entgegenjagt, steht nun dem einerseits offensichtlichen und andererseits doch nur scheinbaren „*Hervortreten*“ und dem damit einhergehenden Eindruck von Lebendigkeit zur Seite. Treten hier wirkliche Menschen aus ihrem Versteck, oder handelt es sich nicht vielmehr um Repäsentationen und damit Einrahmungen von Figuren, die alle ein- und denselben Auftrag haben: die Geschichte zu transportieren? Die filmischen Figuren sind das Produkt unendlich vieler Faktoren: Licht, Ton, Requisite, Schnitt, Montage, Musikuntermalung, etc.

Bedenkt man nun, daß unzählige und meist stereotypisierende Bilder von 'Weiblichkeit' durch ein ganzes Kinojahrhundert geistern, die weit davon entfernt sind, etwas über das Leben einer *wirklichen* Frau zu erzählen, dann kommt man nicht umhin festzustellen, daß all jene zu Bildern geronnenen (zumeist männlichen) Phantasien ein weibliches Publikum hetzen, jagen und verfolgen können. Es handelte sich somit um eine Verfolgung durch Bilder, die ihrerseits selbst - wie oben angedeutet - der Verfolgung ausgesetzt sind.

In den bis hierher angebotenen Betrachtungen ging es immer auch um Verfolgungen. Seien es die Frauen, die in *Toute une nuit* wiederholt von ihren männlichen Begleitern verfolgt, ergriffen und wahlweise in ein fahrendes Taxi oder einen Hauseingang hineingezerrt werden, sei es die weibliche Heldin in *Meshes*, deren Aufmerksamkeit unablässig von der faszinierenden, umherwandernden Spiegel-Frau nachgestellt wird, sei es der Verwundete in Poes *Ovalet Portrait*, der keinen Schlaf findet, weil ihn seinerseits die Geschichte (des Bildes) der Portraitierten verfolgt: allesamt werden sie heimgesucht von einer Ruhelosigkeit (und Schlaflosigkeit!) durch einen Vorgang der Verfolgung von Bildern oder durch das Verfolgtsein durch sie. Zwar werden alle - egal ob Verfolgte oder Verfolger - schließlich eingeholt von der Zeit. Aber die Bilder selbst bleiben hier am Ende diejenigen, die sich in ihrem Lächeln oder Lachen dem Trauma der Erzählung entgegenstellen. In Akermans *Toute une nuit* gibt es jenes Zwischenbild, das in der Öffnung eines Bild-Lächelns jenseits kulturell codierter Verhaltensnormen seinerseits einen offenen Raum der Sprache hergeben kann. Die Schlußsequenz des Films erzählt in einer nachdenklichen Weise über die Unerfüllbarkeit und zugleich Dichte jenes offenen Reliefs der Liebe. Kaum jemand entkommt ihr und niemand holt sie ein. Die Liebe bleibt ein betörendes Monster. Sie ist zugleich überall und unauffindbar. Die Schluß Einstellungen in *Meshes* brechen im Lachen des Bildes mit dem Abschluß der Erzählung: es offenbart, wie die Heldin *totgeworden* ist, nämlich durch den männlichen Blick und dessen Gewalt. Damit entzieht sie sich trotz ihres Todes der Allegorisierung und damit Einfrierung ihrer Lebendigkeit und Sinnlichkeit. Dieses Schlußbild - zwar ist der Film zuende - ist somit gar keins; es handelt sich vielmehr um einen Anfang, um einen Neubeginn des Nachdenkens über *das* Bild und die ihm inhärenten Beziehungen zwischen Leben und Tod der dargestellten toten Frau. Kamera und Projektion haben zwar getötet, aber der Film thematisiert, zeigt den Prozess des Tötens und bringt so die Bilder selbst: zum Lachen. Aus dem Mundwinkel der Toten rinnt Blut und ihre Augen sind leichenstarr. Ihre Sprache ist blutig geworden und ihr Blick bleibt blind gebrochen. Dennoch macht sich dieses letzte Bild selbst über den Tod und den Mord noch lustig, denn es *präsentiert* seine

Personen sich nicht bewegen, sondern auch, daß sie nicht aus dem Rahmen treten: sie sind betäubt und aufgespießt wie Schmetterlinge.“ Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Hamburg 1985, übers. v. Dietrich Leube

Erfüllungsgehilfen: das Vergehen der Zeit und - die Mordwerkzeuge liegen überall herum: die Reste der vorgängigen Bilder: Blütenblätter, Spiegelscherben als *corpus delicti*. Maya Derens Schlußbild gibt zwar zu bedenken, daß jedes künstlich hergestellte und künstlerisch kreierte Bild (einer Frau) eine Leiche ist, aber es spottet damit jeder Beschreibbarkeit des Todes selbst. Es verhöhnt damit auch die Abgeschlossenheit, jede Abschlußfindung und damit die 'Reinheit' der Erzählung und jede mit ihr einhergehende (vorangegangene) Beschreibung des Körpers einer Frau.

Einer frühen Idee des Kinos folgend, „*die davon sprach, die Kamera zu führen wie einen Federhalter*“³⁴³, begibt sich Maya Deren in ihrem zweiten Film *At Land* - ausgerüstet mit einer geschulterten Kamera - auf die Suche nach Bildern, das Unerhörte dessen aufzuschreiben, was einem potentiellen Lachen der Bilder vorausgeht: dieses Unerhörte ist der Schmerz über das Eingeschlossensein im Gefängnis des Bildes, die leidvolle Erfahrung des Eingepferchtseins in Klischees und Stereotypen; es ist der Schmerz des Verfolgtseins durch die Qualen der Einschreibungen (Einritzungen) in die Oberfläche (Haut) des weiblichen Körpers als Folie für eine (ganz überwiegend männliche) Bilderproduktion. Wenn die Bilder in *At Land* lachen sollten und könnten, dann handelt es sich dabei um blutigen Ernst.

Wie in *Meshes* gelesen, geraten Bilder in den Raum eines Lachens hinein, wenn sie mit etwas nicht fertig werden. Das Nicht-Fertig-Werden mit dem Bild und dessen Sprache ist ein Spiel - kann aber auch ein Kampf um die Zurückgewinnung des Vertrauens in die eigenen Augen(blicke) sein, die innerhalb der Repräsentationen einer Frau auf der Leinwand immer nur angeschaut werden, dabei aber kaum jemals selbst sehen. Die Augen einer Frau im konventionellen Erzählfilm sind Fetisch, Objekt männlicher Schau-Lust, deren visuelle Emanationen sich auf die Beherrschung weiblicher Sexualität richten. Man denke hier einmal an die zu Wunden des Gesichts stilisierten Augenpaare weiblicher Heldinnen im Stummfilm, die immer auch die offene Wunde der Kastration repräsentieren, auf deren Fundament sich die erzählerische Dynamik einer Geschichte aufbaut. Das Augenpaar einer Frau ist somit zumeist Ziel-Ort der phallischen erzählerischen Penetranz, selten allerdings Ausgangsort eigener visueller Emanationen. Hollywoods Filmindustrie mit ihren den Globus umspannenden Filmrollen ist das Produkt einer Kultur der patrilinearen Leistungsgesellschaft, die ihrem Wesen nach mit einem hohen, dem menschlichen Wesen möglicherweise unangemessen hohen Grad von Triebverdrängung und Triebverzicht zu operieren gezwungen ist. Die Filmindustrie mit ihren Fertigbildern ist somit auch ein Kurs in Erziehung zum Ausblenden, zum Nicht-Sehen. Erziehung ist immer auch ein Kurs in Versagung und nicht zuletzt - in *Resignation*. Als Er-Zogene lernen wir uns zu verhalten: Zurückhaltung von emotionalen Impulsen, Zurückdrosselung seelischer Drängungen bis hin zum völligen Triebverzicht, der sogar das Sehen mit den eigenen Augen verstellt. Dieses Nicht-mehr-Sehen ist mit der Zeit auf der anderen Seite der Augen ein Speicher weiblichen kulturellen Gedächtnisses geworden, in dem all das unsichtbar Gewordene, damit kollektiv Verlorengegangene, aufbewahrt wird. Wenn es auch beiseite gedrängter Rest oder Abfallprodukt einer leistungsorientierten Gesellschaft ist - irgendwo muß es ja bleiben. Die Züchtigung des 'weiblichen' Blickes hat somit zwei Seiten.

At Land in Folge von *Meshes of the Afternoon* gelesen, ist nun eine Geschichte, die genau hiervon handelt. Es sind filmische Gedichte einer Frau, deren Augen getötet werden und es sind Geschichten, die darüber nachdenken und nachzudenken veranlassen, was es heißt, den eigenen Augen trotzdem zu trauen. Man traut seinen Augen nicht mehr, wenn man demjenigen, was man allerorten und jederzeit zu sehen

³⁴³ vgl. Bert Rebhandl: *Schneckenpost*. in: *Meteor 1*, Wien 1995, S. 100

gezwungen ist, nicht mehr glauben mag und kann. Wenn man jedoch all das, was einem ringsum vor Augen geführt wird, als zeitgemäße Bilderproduktion und massenhafte -reproduktion als visuelles Erziehungsverfahren durchschaut, dann wird die Bilderflut transparent. Man erkennt die Absichten als Zerrbilder eigener Sichtweise und Introspektion: ein industriell verfielältigtes Spektakel. Die Luzidität des Massenfilms offenbart sich als Blendwerk, das seine wahren Zielsetzungen nur notdürftig zu kaschieren vermag: vollständige Vereinnahmung in die zeitgemäßen Wahrnehmungsmodi zwecks Aufrechterhaltung von (Herrschafts-)Verhältnissen - 'Vernunft' und 'Sinnlichkeit' als fortwährend manipulierte Segmente kultureller Macht im *status quo*. Das Resultat infragestellender, vorbehaltlicher Betrachtung bliebe lediglich ein Abziehbild von Heterogenität. Wenn man dem, was man sieht, nicht mehr glauben kann und mag, ist einem *alles*, was man sieht, fremd. Andersherum: man selbst bleibt allem Zurschaugestellten gegenüber ein Fremder, eine Fremde. Man befindet sich im Exilium des eigenen Blickens. Der originäre Blick auf die Welt ist immer schon das Exil, das man überall mit sich herumträgt, egal wohin auch immer man geht und blickt. Dieser andere Blick auf die Welt ist ein Blick auf die andere Seite des Auges: Trauma des Verworfen-Seins. Ewige Unruhe, Rastlosigkeit und Heimatlosigkeit: wohl am ehesten vergleichbar einem andauernden Erdbeben in den Landschaften der eigenen Seele. Sollte sich eine solch streunende Seele artikulieren wollen, ist sie den Haltlosigkeiten und der Pein(-lichkeit) eines Lebens ausgesetzt, das man mit den Erschütterungen eines Lachens vergleichen könnte, das nicht mehr an sich halten kann und aus purer Not herausbricht.

Während der ersten drei Jahrzehnte des Kinojahrhunderts gab es zahlreiche Frauen, die sich im filmischen Medium artikulierten und ihre Sicht auf die Welt einem Publikum präsentierten. Mit dem Aufkommen des Tonfilms verschwanden diese Frauen international von der Leinwand und damit (bis auf wenige Ausnahmen) aus der gesamten Filmgeschichtsschreibung. Ob dies Verschwinden etwas mit der Etablierung des gesprochenen Dialoges im Film und damit mit der Textualisierung emotionaler Zustände und Ereignisse zu tun hat, ist sicher eine Frage, die eine eigene Untersuchung lohnte. Immerhin könnte der Einzug des verbalen Dialoges als Transporteur des Plot das Lachen der Bilder von der Leinwand verdrängt haben. Der Dialog fixiert und reduziert - gegenüber dem Bild selbst - das Geschehen auf die Sinnproduktion und verliert sich in Bedeutungszuweisungen. Die Tonspur (wir hören, was wir sehen und wir sehen, was wir hören) (v)erklärt auf redundante Weise das Bild und kupiert alles aus dem Rahmen Fallende in die Ordnung einer Sprachlichkeit, die dem Wesen der Bilder im Grunde schon dadurch fremd ist, daß sie auf Verständlichkeiten abzielt. Filmische Bilder ohne Tonspur oder mit geringem Aufwand von gesprochenem Dialog verweisen hingegen eindringlicher auf die erzählerische Komplexität der Bilder selbst und auf das, was sich zwischen ihnen ereignet und somit der vollständigen Reproduzier- und Konsumierbarkeit entzieht. Dieses Zwischen ist erst in jüngerer Vergangenheit in Überlegungen zum Film behandelt worden.³⁴⁴ Darauf weist auch Phil Solomon hin, wenn er von einer „*Geheimgesellschaft zwischen den Kadern*“ spricht³⁴⁵, die aus den kinematographischen Forschungen weitestgehend ausgeklammert wurde. In den Räumen zwischen den Bildern, die während des filmischen Geschehens im Kino unsichtbar bleiben (lediglich auf dem Filmstreifen selbst sind sie visualisierbar), tut sich ein unerschlossener Raum eines anderen, eines

³⁴⁴ vgl. das Kapitel über *Toute une Nuit*: hier: Joachim Paechs ZwischenBildBetrachtungen.

³⁴⁵ siehe Phil Solomon, a.a.O., *Kreise und Wasser*, S. 91

aus Not heraus geborenen experimentellen³⁴⁶ Sehens auf, das lachen kann (oder muß), aber nicht unbedingt lachen macht³⁴⁷. Inwiefern kann (oder *muß*) dieses Sehen und müssen mit ihm die durch es hindurchgegangenen Bilder lachen? Von welcher Beschaffenheit sind diese Räume zwischen den Bildern? Was stellen sie mit dem Ereignis der filmischen Bewegung an? Was geschieht mit den Hervorbringungen der Leinwand, mit den Körpern, Subjekten und Objekten, mit dem Raum, und was geschieht mit der Zeit? Und vor allem: was ist das für ein Lachen, wenn es zwischen den Bildern herumtobt und pulsiert, also, wie im *Meshes*-Kapitel bereits erwähnt, stumm und unerhört bleibt? Eine Annäherung: Das (Zwischen-)Bild lacht, wenn es mit etwas nicht Erinnerbarem, Vergangenen nicht zurechtkommt, nicht zu Ende kommt und zugleich noch nichts über das Zukünftige wissen kann?

³⁴⁶ Das Wort *Ex-peri-ment* spricht für sich: Um den Geist herum, aus ihm heraus, über ihn hinaus, neben ihm. Das Experiment ist von ungewissem Ausgang, geht - bisweilen auf abenteuerliche Weise - über das aktuelle Wissen hinaus. vgl. hierzu auch: Matthias Müller: *Das Kino der Differenz. Zur Situation des experimentellen Kurzfilms*. In: *epd-Film* Nr. 9/96, S. 10f. Müller schreibt: „*Experimentalfilme ziehen schillernde Bedeutungsnuancen der Banalität des Eindeutigen vor; oft entstehen sie in psychischen Zwischenstadien, emotionalen Grenzbereichen, Territorien des Unbewußten. Nicht an dem, was bereits seinen expliziten Ausdruck gefunden hat, entzündet sich meist das Interesse des Experimentalfilmers, sondern am Diffusen und Ambivalenten, am (noch) nicht Klassifizierbaren. Projekte aber, deren Thematik im vorsprachlichen Raum angesiedelt sind, lassen sich nur schwer in schriftlich fixierten Förderanträgen vorstellen.*“ Müller verweist in seiner Genrestudie auf einen weiteren problematischen Aspekt des experimentellen Films und seiner Rezeption: „*(Experimentale) Filme laden ein zu einer ‘offenen und pluralen Lektüre’ (Peter Tscherkassky); eine verwirrende Vielzahl möglicher Lesarten tut sich auf. (...) Der Filmkritiker hangelt sich leichter an der Storyline eines narrativen Films entlang, als eine einem Experimentalfilm adäquate, bildhafte und unverbrauchte Sprache zu entwickeln. (...) Je leichter ein Film auf die ‘Schattenwelt seiner Bedeutungen’ (Susan Sonntag) verkürzt werden kann, desto einfacher ist er handhabbar. Der Experimentalfilm widersetzt sich solchen Verwertungsinteressen.*“ (ebd., S. 11/12)

³⁴⁷ vgl. hierzu: Sidney Peterson: *Bemerkungen zum komischen Element im Experimentalfilm*, in: Gottfried Schlemmer (Hrsg.): *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*, München 1973, S. 50f. Er behandelt hier u.a. die Frage, warum ein Publikum angesichts eines experimentellen Filmes kaum je lacht: *Der springende Punkt ist nicht, daß es ein komisches Element im Film gibt, das die Allgemeinheit nicht zu schätzen weiß, sondern daß es vorhanden ist, (jedoch) nur einer Minderheit zugänglich ist. Weiter läßt sich vielleicht damit auch die Unzufriedenheit der Kritiker mit den Filmemachern erklären. Die Kritiker haben nämlich einen literarischen Instinkt, sie interessieren sich für Handlungsmäßiges, nicht aber für das Wesen des Films. Dieser Unterscheidung sind allerdings auch nur sehr wenige Menschen fähig.*“ Peterson erkennt der Mehrzahl der Experimentalfilme durchaus komische Elemente zu, doch: *„Die Inkonsequenz ist schon allmählich zur Konsequenz geworden: da man sich an die Sequenzen gewöhnt hat, sind sie nicht mehr irrational. Unbeabsichtigtes (aber) ergibt sich aus einem Mangel an Ideen und Planung, und dieser Prozess kann in Ewigkeit dahingehen: neue Augen betrachten neue Filme.“* Ebd., S. 53

Entkommen: Lyotard's *Acinema*

Zu Beginn dieses Kapitels weise ich daraufhin, daß Kinobilder das Moment des Zum-Verschwinden-Bringens mit sich führen. Anders als etwa bei der Durchsicht eines Stapels von Photographien sind während der Projektion weder die vorausgegangenen noch die nachfolgenden Bilder sichtbar oder visualisierbar. Bilder bringen andere zum Verschwinden und das Verschwinden selbst wird zur Voraussetzung, zum Ausgangsort filmischer Präsenz. Von der Perzeptionsebene aus besehen existiert das kinematographische Bild erst in und mit der Bewegung des Verschwindens. Das filmische Bild exiliert alles, was nicht es selbst ist. Die Einschreibung von Bewegungen geht also einher mit dem Verschwinden von Bewegung: Kinesis.

Auf dieses Phänomen weist Jean-Francois Lyotard hin, wenn er hinsichtlich der Produktionsebene des Filmschaffens über eine Unzahl sich vollziehender Bewegungen schreibt: „*Cinematography is the inscription of movement, a writing with movements - all kinds of movements: for example, in the film shot, those of the actors and other moving objects, those of lights, colors, frame, and lens. (...) Learning the techniques of filmmaking involves knowing how to eliminate a large number of these possible movements. It seems that image, sequence, and film must be constituted at the price of these exclusions.*“³⁴⁸ Lyotard fragt nun danach, von welcher Art jene Bewegungen und sich bewegenden Körper sind, die zwangsläufig ausgeblendet werden, und weshalb es überhaupt unumgänglich ist, Bewegung und sich bewegende Körper innerhalb des Produktionsprozesses eines Films zu selektieren und auszusondern. Würde keinerlei Bewegung herausgenommen, so wären wir gezwungen, auch dasjenige zu sehen, was zufällig, beiläufig, schmutzig, konfus, unruhig, unklar, schlecht gerahmt oder fehlbelichtet wäre. Um die Ordnung des filmischen Ganzen zu wahren und zu schützen, wird das Inkongruente ausgesondert, während zugleich Intensitäten, die dieses Ganze tragen, verbannt werden. Die Ordnung des filmischen Ganzen hat Lyotard zufolge ihr einziges Objekt im Funktionieren des Kinos selbst: „*(...): that there be order in the movements, that the movements be made in order, that they make order. Writing with movements - cinematography - is thus conceived and practiced as an incessant organizing of movements following rules of representation for spatial localization, those of narration for the instantiation of language, and those of the form „film music“ for the sound track. The so-called impression of reality is a real oppression of orders.*“³⁴⁹

Diese Unterdrückung oder Eliminierung anderer Ordnungen funktioniert über das Verneinen der Bewegung selbst. Lyotard diversifiziert hierzu in seinen Überlegungen in *sterile Differenzen* und *produktive Bewegung*. Jede kinematographische Bewegung ist Lyotard zufolge in ein Wertesystem eingebunden; demnach wird dem Betrachter auch keine Bewegung angeboten, die sich jenseits der Maßgabe ihrer Verwertbarkeit im Filmganzen vollzieht. Keine Bewegung, aus welchem Feld sie auch immer hervorgehen mag, wird dem Betrachter als das gegeben oder vorgeführt, was sie ist: eine *sterile Differenz* in einem audiovisuellen Feld. Stattdessen wird jede Art von Bewegung, die vorangeht, zugleich rückbezogen auf etwas anderes, das ihr vorausgeht. Sie wird eingepaßt in ein Werte- und Referenzsystem von Bewegung

³⁴⁸ Jean-Francois Lyotard: *Acinema*, in: Philip Rosen (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Columbia University Press, New York 1986, S. 349f

³⁴⁹ ebd., S. 350

selbst. Bewegung wird in Bezug gesetzt zu einem 'Mehr' oder einem 'Weniger' innerhalb eines ökonomischen Verwertungsapparates, der das repräsentativ narrative Kino immer auch ist. Die einzige - die genuine - Bewegung des Kinos ist die des Wertes. Das Gesetz des Wertes (im politisch-ökonomischen Sinn) legt fest, daß das Objekt selbst - in diesem Fall die Bewegung - in Begriffen von Quantitäten einer definierbaren Einheit zu situieren ist. Um einen Wert zu haben, muß sich das Objekt bewegen. Es muß sich von den anderen Objekten (Bewegungen) entfernen und verschwinden, aber unter der Voraussetzung, daß dieses Verschwinden Platz schafft für andere Objekte (Bewegungen). Solch einen Prozess nennt Lyotard nicht *steril*, sondern *produktiv*.

Als ein Exempel für seine Unterscheidung in *steril* und *produktiv* führt Lyotard die einfache - gleichwohl sehr komplexe - Bewegung des Anzündens eines Streichholzes an. Einmal kann dieser Vorgang eingebunden sein in den ökonomischen Imperativ des Zirkulierens der Leistungsgesellschaft: „*If you use the match to light the gas that heats the water for the coffee which keeps you alert on your way to work... .*“ Dies wäre keine sterile, sondern eine produktive Bewegung. Ein anderes mal entwischt die Bewegung ihrer ökonomischen Verwertbarkeit und büßt ihren Objektstatus ein. Sie wird zum sensualen Phänomen: „*But when a child strikes the matchhead to see what happens - just for the fun of it - he enjoys the movement itself, the changing colors, the light flashing at the height of the blaze, the death of the tiny piece of wood, the hissing of the tiny flame. He enjoys these sterile differences leading nowhere, these uncompensated losses; what the physicist calls the dissipation of energy.*“³⁵⁰

Intensiver Spaß und sexuelles Genießen sind somit unterscheidbar durch die *Sterilität* der Bewegung. Im Entzünden des Streichholzes genießt das Kind genau diese Differenz, die Energie nicht in Konsumtion umsetzt, sondern sie 'sinn'los verschwendet. An die Stelle von Sinn treten die Sinne. Die Sinne *bilden* Sinn, nicht die Ratio.

Kunst ist genau diese Realisierung von Feuerwerken. Die Pyrotechnik³⁵¹ simuliert perfekt die sterile Konsumtion von Energien in pure *jouissance*. Ein solches pyrotechnisches Ereignis - so Lyotard - gehört nicht mehr in Kategorien von Repräsentation, wie etwa in jene, die Lust lediglich imitiert. Vielmehr geht es hier um jenes paradoxe Produkt der kompletten Unordnung der Triebe: um die Komposition von Dekompositionen. Genau an diesem Punkt setzt Lyotard seine Diskussion über das Kino und die repräsentativ-narrative Kunst im allgemeinen an. So ist der *Pyrotechnische Imperativ* in den Formen des Experimental- oder Undergroundfilms am Werk. Jene Werke bringen Lyotard zufolge wahre, das heißt überflüssige Simulacren hervor, Intensitäten anstelle von produktiv-konsumptiven Bewegungen als Objekte.

Der konventionelle Erzählfilm hingegen propagiert anstelle von Intensitäten eine sogenannte 'normale' Sexualität, die es erst erlaubt, einen sexuellen Körper, sexuelle Konturen überhaupt zu konstituieren. Dieses gezügelte Begehren entspringt dem Wunsch und damit einhergehenden Versuch, alle abwegigen und nutzlosen Bewegungen zu eliminieren. Ein solcher Film ist komponiert als ein alles vereinigender, vereinnahmender und propagierender Körper, ein organischer Körper, in dem alle partialen Triebe einverleibt und damit zum Verschwinden gebracht bleiben. Film wäre hiernach der organische Körper kinematographischer Bewegung und dessen Regie wäre eine Technik der Exklusion, der Divulsion, der Amputation. Jede Technik der Exklusion findet immer auch im politischen Raum statt, ist politische

³⁵⁰ ebd., S. 350

³⁵¹ „*It is thus that Adorno said the only truly great art is the making of fireworks (...)*“ Ebd., S. 351

Aktivität. Das fundamentale Problem des Kinos sieht Lyotard in eben diesem Vorgang der Exklusion all jener Bewegungen und Körper, die für unrepräsentierbar, weil nicht periodisch wiederkehrend, erachtet werden. Wie wäre aber demnach ein Körper jenseits des verabredeten Zeichenspektrums zu denken? Und wie eine *sterile* Bewegung über den von Lyotard skizzierten kinematographischen Wert hinaus?

Kine-Skopien: Der Über-Fluß von Bewegung in *At Land*

Gibt es einen Körper außerhalb des Körpers, jenseits des Zeichens? Maya Derens experimenteller Film *At Land* nimmt jene 'schmutzigen', weil überflüssigen Bewegungen wieder in sein Ganzes auf. Schaut man sich den Film unter besonderer Berücksichtigung der Arten und Weisen der in ihm vollzogenen Bewegungen an, so könnte man von einer Intoxikation des Films durch eine hohe Gabe an nutzlosen Bewegungen sprechen: die *Vergiftung* eines Films durch toxische Exaltationen. Diese Gabe - diese Gifte - geben jenen ausgesonderten, das heißt: überflüssigen Bewegungen ihre eigene Zeit und damit Dauer zurück. Vom ökonomischen Standpunkt aus betrachtet, von der utilitaristischen Warte aus, handelt es sich bei der filmischen Bewegung in *At Land* um vollkommen nutzlose Bewegungen ohne jeden Sinn und Zweck. Stattdessen verschwenden sie sich in der Bewegung selbst. Bewegungen geben sich der Bewegung hin; sie verausgaben sich in vollkommener Anökonomie - raum- und zeitgreifend ähnlich denen des Lachens?

At Land beginnt dort, wo *Meshes* endet: mit dem Tod der Protagonistin. Es sei hier repetiert: Die Frau wird von rollenden Wellen auf den Strand gespült. Ob sie schon (noch) tot oder noch (schon) lebendig ist, gibt der Film zunächst nicht zu Erkennen. Allem Anschein nach befindet sie sich eingangs der herannahenden Bilder in einem Raum zwischen Leben und Tod. Die Introduktion der Frau erfolgt über die Ungewissheit darüber, ob sie lebt, tot ist, gerade stirbt oder: sich gebiert. Noch scheint alles möglich. Das Meer mit seinen verschwenderischen Bewegungen schwemmt einen Frauenkörper an Land, der sich - wohl oder übel - ganz dieser Verschwendung hingibt. In den ersten Einstellungen ist eine Frau zu sehen, die einerseits an Land und andererseits in einen Film hineingespült, hineingewaschen wird. Ihr Körper erscheint zugleich als ein Bestandteil des Wassers und als Bestandteil des Films. Wasser, Frau und Film bleiben für eine Weile ununterscheidbar: in einer Nahaufnahme wird der Kopf der Frau bildfüllend zu sehen gegeben. Diese Sequenz zeigt, wie ein Frauenkopf gegen die physischen Energien von Wassermassen und Filmmaterial ankämpft, Eigenes wird. Ihr Haupt, genauer: ihr Gesicht gerät zwischen tosende Wasser und mahelnden Sand. Es bildet - im Profil - das Zentrum des Bildes. Die Stirn zieht sich zwischen den Brauen zusammen, das Gesicht ist verzerrt. Der Mund ist geöffnet, Haare und Gischte umwischen als Schraffur die Gesichtshälfte, sodaß Konturen vorerst nicht zu erkennen sind: wo beginnt der Kopf der Frau, wo endet das Fluide? Oder andersherum. Ein Menschenkopf quillt über seine Grenzen. All dies mutet schmerzvoll an. Bevor die Frau als potentielle Handlungsträgerin überhaupt in den Film *intreten* kann, ist sie bereits Heldin: einem dramatischen (Über-)Lebenskampf ausgeliefert. Bevor sie als Gesamtfigur illustriert wird, sehen wir ihr schmerzerfülltes Gesicht das Bild überschwemmen. Erst nachher wird sie ganz auf

der Leinwand erscheinen. In der nächsten Einstellung liegt sie - diagonal zum Format des Bildganzen - immer noch in dieser Kampfzone, umspült von den herannahenden und allmählich sich zurückziehenden (Film-)Wellen. Die Ankunft der Frau im Film erfolgt also über das Ringen um ihr (auch filmisches) Leben. Sie kommt nicht aus dieser (Film-)Welt, sie kommt von irgendwoanders her. Gemäß den Vorstellungen der hellenischen Philosophie bildeten die Wasser das erste Element, „*das arché, die Mutter aller Dinge. Das Wasser gebar den Geist.*“ Es versinnbildete (später auch in Form des Taufbeckens im Rahmen der christlichen Lehre unter Assimilation des heidnischen Gedankens: Wiedergeburt) sich „*vornehmlich als Schoß der Maria, deren Name der aller alten Meeres-Göttinnen war. Die meisten Mythen verlegten den ersten Impuls der Schöpfung in den Wasser-Schoß des Chaos oder der 'Formlosigkeit'. (...) Dieses Bild entspricht (...) der Unfähigkeit, zwischen dem Selbst und Anderen oder dem Selbst und der Mutter zu unterscheiden; damit drückt es die Erfahrung aus, die ein Kind im Mutterleib macht und unbewußt als archetypisches Bild sein Leben lang erinnert. Der Mutter-Buchstabe M (ma) war ein Ideogramm für die Wellen des Wassers.*“³⁵²

In einer desolaten Verfassung gerät die Frau als Spielball der Elemente mehr oder weniger notgedrungen aufs Trockene des Films: in die Leinwand. Die filmischen Bewegungen transportieren hier einen Frauenkörper vom maritimen Element ins andere, ins Waste³⁵³ (Land), wobei der Körper selbst bis hierher bewußtlos bleibt. Es handelt sich um einen noch vollkommen desorganisierten, displazierten, all seine Grenzen überschreitenden Körper, der zunächst jeder erzählerischen Verwertbarkeit widersteht. Dies ist ein Körper, der noch nicht und nicht mehr weiß, daß er ein Körper ist und demzufolge auch (noch) keinen (mehr) hat: - ein körperloser Körper. Er befindet sich zwar innerhalb zweier Referenzsysteme, die ihrerseits jedoch referenzlos sind: Wasser und Sand. Bereits in der Mythologie wird beschrieben, „*daß das weibliche Prinzip immer dann still und ruhig untertaucht, wenn es der Gegenstand von Verfolgung ist und (...) beständig angegriffen wird. Unter Wasser (...) schwimmt es durch das Unterbewußtsein der dominierenden Männergesellschaften; gelegentlich erscheint es an der Oberfläche.*“³⁵⁴ Barbara Walker weist darauf hin, daß nicht einmal in den Zeiten der Inquisition das Synonym von Wasser und Mutter gänzlich getilgt werden konnte. Es verblieb eine untrennbare Verbindung - bei aller patriarchalen Gnosis - von mütterlicher Erde und mütterlichem Wasser als Elemente der Erschaffung von Seele. „*Oft war das Wasser auch eine Metapher für die Liebe selbst. Wie Wasser blieb die Liebe bei dem Mann (...); der Mann aber, der sie festzuhalten versuchte, mußte feststellen, daß sie ihm davonfloß und er nichts in seiner Faust hielt. Wasser wie Liebe waren unentbehrlich für (...) Fruchtbarkeit und (...) Schöpfung; ohne sie wurden die geistig-seelische Welt und die materielle Welt zu einer ausgetrockneten Wüste, zu einer Einöde.*“³⁵⁵

³⁵² Barbara G. Walker: *Das geheime Wissen der Frauen*. Hrsgg. und übers. v. Dagmar Kreye, München 1983, S. 1154

³⁵³ bemerkenswerterweise streut sich im Englischen das *waste* um zwei Gravitationen von Bedeutung: einerseits, im Infinitiv, meint es *vergeuden, verschwenden, nutzlos vertun, schwinden, ausschließen, ungenutzt (Zeit) verstreichen*, andererseits, substantivisch bedeutet es *Wüste, Öde, Wildnis, Schutt, Müll, Schrott, Abfall, Verfall, Verderb, Ausscheidungsstoff*.

³⁵⁴ Walker, a.a.O., S. 1154/55

³⁵⁵ ebd., S. 1155

Der Körper der Frau wird in *At Land* in seinem „*nackten Vorübergehen*“³⁵⁶ eingeführt, in seinem Sein als Kommen *und* Vergehen, im Zustand des Werdens *und* Verfallens oder Zerfließens. Dieser Körper befindet sich im Hin- und Hergerissensein zwischen einerseits dem Wunsch nach Konstituierung eines (Zeichen-)Körpers und zugleich dem Wissen um das Nicht-Enden-Können jedes sprachlichen Versuches der Bezeichnung selbst. Der hier präsentierte Körper einer Frau ist weniger das bezeichnende Abbild ihrer selbst als vielmehr die Spur der Vergegenwärtigung dessen, was Deleuze phänomenologisch das *Körpersein* des Körpers nennt: Bewegung, Stoffwechsel, Nervenstränge, Angst, Horror, Abscheu, Verschlingen oder Verhungern, Erotik und Tod - und nicht zuletzt „*wahres Lachen*“ (Deleuze).

Wie anlässlich der Betrachtung von *Meshes* gelesen, kann - aus psychoanalytischer Sicht - das Lachen ein Raum sein, das Abjekte unterzubringen oder es zu displazieren. In der Abjektion befinden wir uns in einem Raum jenseits von Subjekt und Objekt und auch jenseits der Zeichen. Hier sind es die ersten Trennungen des Noch-Nicht-Subjekts, dort ist es vor allem aber die Angst, genauer: die Phobie, die den Körper treibt³⁵⁷, ihn sprechen und schließlich schreiben macht. Hier würde der Körper schreiben, indem er sein eigenes Trauma zu lesen versucht³⁵⁸. Die eröffnenden Bilder von *At Land* können als ein Versuch gelesen werden, eine verlorengegangene Körperempfindung zu erinnern, die niemals stattgefunden haben wird, weil sie sich hartnäckig außerhalb jeglicher sprachlicher Setzungen vollzieht, die aber ständig gesucht wird: der mütterliche Körper vor den ersten Partialisierungen und Spatialisierungen; Energieschübe, Intensitäten, Spuren. Wenn nun das Lachen eine Art von Projektions-Raum für Verwerfung sein kann, wie Julia Kristeva schreibt³⁵⁹, und der mütterliche Körper zugleich verworfen *und* abgesucht wird, dann stellt sich die Frage, ob nicht im stummen Lachen des Bildes genau jener Raum, eben jene Latitüde eröffnet wird, in denen die Abjektion und das Abjekte selbst wiederaufgenommen werden. Dies wären allerdings weniger Räume der Belustigung oder der Abfuhr von Unbewältigtem - im Sinne einer kathartischen Anstrengung - ,als vielmehr Räume des Schreckens und des Entsetzens. Die Abjektion wäre dann auch nicht das Resultat einer Suche nach Bildern, sondern deren Bedingung. Reinhold Göring weist darauf

³⁵⁶ ein Begriff, den ich von Ronald Kay übernehme. in: ders.: *Einführung in die Sterblichkeit*. In: Leonore Mau: *Ensemble. Pina Bausch. Das Tanztheater Wuppertal. Portraits*. Edition Dia. St. Gallen/Köln/Sao Paulo. Oktober 1988.

³⁵⁷ vgl. hierzu Julia Kristevas Vorstellung von der „mütterlichen Autorität“, die in der Sprache fortlaufend wiederabgesucht wird, ohne daß sie jemals wiedergefunden werden kann, da die Mutter in der symbolischen Ordnung das Abjekt selbst ist. Im (post)natalen Geschehen vollzieht sich durch das Hervorgehen des einen Körpers aus dem anderen ein Akt von größter Gewalt, von Verwerfung per se. Siehe Kristeva: *Pouvoirs ...*, hier das Kap.: *Weder Subjekt noch Objekt*, a.a.O.: „*Das Abjekte (konfrontiert uns) (...) in unserer persönlichen Archäologie mit unseren frühesten Versuchen, uns von der mütterlichen Entität loszulösen, sogar noch bevor wir dank der Sprachautonomie getrennt von ihr ex-istieren. Eine gewaltsame und unbeholfene Loslösung, immer bedroht vom Rückfall in Abhängigkeit von einer gleichermaßen Geborgenheit verleihenden wie erstickenden Macht.*“ S. 15

³⁵⁸ Reinhold Göring entwickelt in seinem Vortrag „*Remembering the Forgetting: Trauma, Cultural Memory and Performance Art*“ diese These. A.a.O., S. 9. Das Trauma als das gewordene Andere: „*The other is always present but never identifiable. This establishes a manner of persecution and a relation of guilt which is not an oedipal affair - as often interpreted - but a figure of the forgetting. This other is unresolvable, never present but nevertheless effective because the protagonist tries to read it and, in doing so, gives it a figure.*“

³⁵⁹ zur Erinnerung: in *Pouvoirs de l'horreur* weist Julia Kristeva auf den Zusammenhang der Abjektion zum Phänomen des Lachens hin. Lachen kann eine Weise sein, die Abjektion zu lozieren oder zu verschieben. Siehe das Kapitel *Durchgänge. Entzugserscheinungen*, hier insbes.: *Das Widerfilmen der Liebe. Lachen.*

hin, daß das Abjekte für die moderne Kunst ein Faszinosum darstellt, von dem sie sich infizieren läßt, dieses aber nicht in der Abjektion zu einem Ende bringt: „*Deshalb entbehrt sie auch der kathartischen Funktion der Religion, folgt dem Zwang der Wiederholung. Sie ist ein Spiel der Macht. (...) Statt dessen imaginiert der Künstler die Logik des Abjekten (...).*“³⁶⁰ Mit der Abjektion (gerade in der Sprache) nicht fertig werden zu können heißt: sie bleibt in der Imagination selbst (Such-)Bewegung.

In *At Land* gibt es keinen Handlungsstrang im tradierten Sinn filmischen Erzählens. Vielmehr wird das Phänomen Bewegung zum eigentlichen Inhalt des Films. *At Land* ist die Bewegungsstudie einer Frau, die sich weniger fragt, wer sie sei, als vielmehr: wo sich sich befindet. Konventionelle Narration zerfällt in eine poetische Bilderfolge, komponiert aus - nennen wir es - Kine-Skopien, deren - wie eingangs gelesen - jede einzelne für sich die Miniatur der Dramatik des Ganzen in sich trägt: die Frau ist wirklich eine Fremde. Eben noch tot (in der SchlußEinstellung von *Meshes*), erfährt sie zu Beginn von *At Land* ihre Wiedergeburt aus dem Meer heraus. In *Meshes* war ich Zeugin des Vorganges ihres Tot-Werdens und in *At Land* beobachte ich ihr Geboren-Werden. Liest man beide Filme in Folge³⁶¹, so weitet sich zwischen ihnen ein Raum des Unheimlichen, des Bedrohlichen. Es bildet sich auch ein Raum des Lachens zwischen ihnen, denn die Totgewordene, der Kadaver, das Abjekte schlechthin, werden ins Bild zurückgeholt. Dieselbe Frau, die uns eben noch mit durchschnittener Kehle, blutigem Mundwinkel und erloschenem Blick im Sessel begegnete, wird wenig später am Strand entlanglaufen. Dies wäre ein dem Schrecken und dem Entsetzen zu verdankendes Lachen, dessen Raumgreifen der Imaginationsquelle der oben erwähnten Logik der Abjektion entspränge. Dies wäre auch eine Schrift der Kinesis, die eine dem Körper und seinen Erinnerungsspuren entkommende Trauer, sein Leiden und seinen Schrecken in ein Lachen überführt.

Hélène Cixous sieht im Lachen eine Chance für eine ‘weibliche’ Schrift, wenn sie schreibt: „*Schließlich hat dieses offene und verwirrende Mögliche bei der Einschreibung (...) eine bestimmte Art von Lachen. Die Frauen haben in der Kultur viel geweint, aber wenn die Tränen einmal versiegt sind, wird das, was man anstatt der Tränen im Überfluß haben wird, ein Lachen sein. Der Ausbruch, das Verströmen, ein gewisser Humor, wie man es niemals erwartet bei den Frauen und wie es trotzdem sicherlich ihre größte Stärke ist, denn es ist der Humor, der den Mann viel weiter weg sieht, als er sich jemals gesehen hat. Ein Lachen, wie es das letzte Kapitel meines Textes ‘La’ erschüttert, La, sie, ‘die zuletzt lachen wird’. Und die damit beginnt, über sich selbst zu lachen.*“³⁶²

Waltraut Gölder hingegen weist hinsichtlich Cixous’ Konzeption einer ‘weiblichen’ Schrift allerdings auf ein Lachen gänzlich ohne den Schrecken hin; ein Lachen, das nach Cixous den Frauen eigen sein soll, quasi eine Neugeburt in der Schift. In Cixous’ Text „*Le rire de la Méduse*“ liest Gölder „*Zeugnisse dieses Aufbruchs, dieser Neugeburt in der Schrift. Befreit von dem philosophischen Gewicht, den Menschen überhaupt in seine Wahrheit, die die Wahrheit der Sterblichkeit und der Einsamkeit ist, einzuführen, befreit von allen fundamentalontologischen Aufgaben erscheint das Schreiben auch depotenziert oder erlöst von seiner einzigartigen Bedeutung innerhalb*

³⁶⁰ Reinhold Görling: *Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*. München 1997, S. 127

³⁶¹ auch Lauren Rabinowitz liest *Meshes* und *At Land* als zwei sich aufeinander beziehende Filme: „*At Land significantly departs from Meshes’ oppositional stance to Hollywood genres and from it’s division of imaginary and waking terrains.*“ Dies.: *Points of Resistance. Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943-71*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1991, S. 65

³⁶² Hélène Cixous: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, übers. v. Eva Meyer u. Jutta Kranz. Berlin 1977, S. 45

der Kulturproduktion.³⁶³ Zu recht weist Gölder darauf hin, daß es sich bei Cixous' Konzeption von Schrift um eine nicht ganz unproblematische Ausblendung des Schreckens, um eine - wie sie sagt - „*Abwendung des Blicks vom Unerträglichen*“ handeln kann. Sie räumt allerdings ein, daß Cixous sich um einen anderen Blick oder mindestens um eine Veränderung der Blickrichtung bemüht. Diesem anderen Blick käme ein vollkommener Paradigmenwechsel, eine gänzlich andere Ordnung zu, die zugleich die Psychoanalyse und deren auf der Kastrationsdrohung gründende Theorie angreift. Medusa ist für Cixous *das Bild für die Darstellung der Frau als eigentlich Undarstellbares zwischen zwei Undarstellbarkeiten: die Frau zwischen Kastration und Tod. In ihrem Lachen allerdings, so Cixous, vollzieht Medusa die Wendung weg vom Tod hin zum Leben. Obwohl enthauptet, lacht Medusa. Gölders Kommentar hierzu: „Sie zeigt auf sich selbst, auf das Undarstellbare par excellence - das Medusenhaupt, die Kastration -, was damit schon ein Dargestelltes ist. Zugleich zeigt sie auf die Dekapitation, das vom Körper getrennte Haupt, Analogon der Kastration. So ahmt sie die Tötungsgeste nach und verwandelt sie in eine Lebensgeste. (...) Indem Medusa sich als lachende Schönheit zu erkennen gibt, wehrt sie projektive Phantasmen von sich ab, entlarvt die Schrecken der Abwesenheit, der 'Kastration' als Phantom und entzieht - darum geht es vor allem - mit diesem Eckstein der psychoanalytischen Theorie der Psychoanalyse insgesamt den Boden. (...) Neben dieser abwehrenden Funktion hat das Lachen bei Cixous auch die, eine - so scheint es - spezifisch weibliche Artikulationsweise zu benennen, deren Sinn und Bedeutung ebensowenig begrifflich faßbar ist wie die weibliche Schrift, die sich (mit einer vielzitierten Wendung Cixous') 'nicht kodieren, einschließen, theoretisieren' läßt, schon gar nicht im Parameter der Psychoanalyse.*³⁶⁴ Hiernach geriete das Lachen als Neugeburt von Schrift bei aller Undarstellbarkeit des Darzustellenden in bedenkliche Nähe zu dem, was es als Projektionsraum des Abjekten gerade nicht erlaubt: den leeren Raum des Schreckens mit Worten oder Bildern zu füllen. Das Lachen der Bilder bleibt hingegen bis hierher eine Leere und darum ungreifbar wie unbezwingbar. Es dient zu nichts, es schreibt nichts, es will nichts zeigen, noch weniger etwas beweisen und am allerwenigsten etwas darstellen. Es zerfetzt die Schrift, noch ehe sie sich niederschreibt. Von Neugeburt kann keine Rede sein, und: der Schrecken ist wieder da.

Bei der Imagination der Logik der Abjektion in der modernen Kunst geht es deshalb auch nicht um die Etablierung einer wie auch immer gearteten, anderen Schrift, sondern um den Prozess desjenigen Schreibens, das von den Leerstellen, von den äußersten Grenzen der Sprache selbst heimgesucht wird. Wenn die moderne Kunst die Logik der Abjektion abschreitet und damit nicht zum Ende gelangen kann, sie also letztlich nie je vollbringt, dann kann alles, was Kunst hervorbringt, nur befremdend sein, anders *bleiben*. Das Befremdende und Bedrohliche, das Andere und das Entsetzen über die eigene Existenz gehen in der Imagination dieser Logik niemals auf. Was als Schrift davon bleibt, wäre schließlich die ziel- und richtungslose Bewegung auf eine unaufhebbare Grenze des *Ver-sagens* zu. Eine solche Schrift wäre die völlig nutzlose und unzweckdienliche Bewegung auf einen Raum des Unanrührbaren zu, die sich aus der Zeit herausstiehlt, um sich zugleich in sie hineinzudrängeln: Zeitlosigkeit der Kunst.

³⁶³ Waltraut Gölder: *Trauer, Lachen und Anderes*, in: FRAG-MENTE 44/45, Kassel 1994, S. 50

³⁶⁴ ebd. S. 51

Schmutzlache

Wenn man Cixous' Idee des Lachens als eine Schrift aufgreift - unter der Voraussetzung, daß die Schrift stets eine unbeendbare Bewegung ist und sein muß -, dann wäre dies folglich eine - im Sinne Lyotards - überflüssige, nutzlose, und somit 'schmutzige' Schrift. Sie wäre eine 'unreine' Schrift, weil sie sich in das kinematographische Ordnungsgefüge der Bewegung, das immer auch ökonomischen Gesetzmäßigkeiten folgt, nicht einpassen lassen will. Sie widerstände dann - als sterile Bewegung - nicht zuletzt der ökonomischen Zeit der Tauschverhältnisse; sie mogelte sich in die Zeit hinein, die im Kino immer auch monetäre (merkantile, *merchandising*) Zeit ist. Diese 'unrein' sterile Bewegung ist Schrift in dem Sinne, als daß sie die saubere, d.h. ökonomisch verwertbare Bewegung verunreinigt. Das Lachen der Bilder als kinematographische Schrift(bewegung) und Bewegung(sschrift) wäre dann - so mein Vorschlag -: reine Schmutzlache. Sie schliche sich in die Zeit hinein, ohne diese wirklich aufzubrechen oder zu vernichten.

Hierzu ein Beispiel aus *At Land*: wenige Augenblicke, nachdem das Meer die Frau ausspeit, sie ihre Augen öffnet und ihren Blick aktiviert, scheint der Film vor den Augen der Betrachtenden rückwärts zu rollen. Der Film selbst - kaum begonnen - scheint sich hinter die Leinwand zurückziehen zu wollen. Tatsächlich aber entsteht dieser Eindruck aus optischer Täuschung, denn es handelt sich hierbei um einen simplen technischen Trick Maya Derens: das Bewegungsszenario des Wellengangs wird gefilmt wie zuvor auch, allerdings mit einem geringfügig-gewaltigen Unterschied: die Kamera steht kopf. Maya Deren schreibt: „*Eine (...) einzigartige Möglichkeit der Filmkamera ist der Rückwärtslauf, die umgekehrte Bewegung. Wenn diese Möglichkeit richtig eingesetzt ist, vermittelt sie weniger den Eindruck räumlicher Bewegungsumkehr als vielmehr ein Aufheben, Rückgängigmachen der Zeit.*“³⁶⁵ Auf diese Weise zitieren sich der Film - und vor allem dessen Bewegung - selbst. Diese Zitation gibt die Kehrseite der filmischen Bewegung selbst zu bedenken, die für gewöhnlich darin besteht, voranzukommen. Die Kehrseite der filmischen Bewegung hat nun innerhalb der dargestellten Abläufe den erzählerischen Effekt, daß die Frau, die inzwischen ihre Umgebung wahrnimmt, der Bewegung ihres eigenen Angekommensein hinterherschaut. Was hier gezeigt wird, ist das ansonsten Unsichtbare im Sichtbaren der Bewegung: „*Es sieht so aus, als ob meine Fähigkeit, zur Welt zu gelangen, und meine Fähigkeit, mich in Phantasien zurückzuziehen, nicht unabhängig voneinander funktionieren können. Mehr noch: als ob der Zugang zur Welt nur die andere Seite eines Rückzuges aus ihr wäre, und als ob dieser Rückzug an den Rand der Welt nur eine Abhängigkeit wäre und nur ein anderer Ausdruck meiner natürlichen Fähigkeit, auf sie zuzugehen. Die Welt ist das, was ich wahrnehme, aber ihre absolute Nähe wird, sowie man sie prüft und ausdrückt, auf unerklärliche Weise auch zur unwiderruflichen Distanz. Der 'natürliche' Mensch hält sich an die beiden Enden der Kette, er denkt zugleich, daß seine Wahrnehmung in die Dinge eindringt, aber auch, daß sie sich diesseits des Körpers abspielt. (...) Was würde es bedeuten, wenn ich nicht nur an meinem eigenen Sehen, sondern auch an der Sicht eines Anderen auf sich selbst und auf mich teilhaben könnte? (...) Fortan bestehen zwischen den Dingen und mir verborgene Kräfte, eine eigene Vegetation*

³⁶⁵ Maya Deren: *Kamera-Arbeit: Der schöpferische Umgang mit der Realität*, in: *Choreographie für eine Kamera*, hrsgg. u. übers. v. Jutta Hercher u.a., Hamburg 1995, S. 63. Zuerst erschienen unter dem Titel: *Cinematography: The creative Uses of Reality*, in: *Daedalus* 89, Nr. 1, *Journal of the American Academy of Arts & Sciences*. Cambridge, Mass. 1960.

*möglicher Phantasien, die der Leib nur durch den fragilen Akt des Blicks in Schach hält.*³⁶⁶

Indem die Frau kurz nach ihrer ungewöhnlichen Ankunft im Film ihrem eigenen Angekommensein nachsieht, ja ein Nachsehen hat, wird sie sowohl originäres Werkzeug (Subjekt) wie auch Objekt ihres eigenen Blickes. Die Frau schreibt sich in Beziehung zu sich selbst in den Film ein. Die nachfolgenden Bilder sind somit eingebunden und konstruiert um den Akt ihres eigenen Sehens herum. Indem die Subjekt-Objekt-Grenzen innerhalb der Blick-Bild-Beziehungen verwischen, entsteht ein offener Raum im Bild der Frau. Dieses Bild gibt sich quasi selbst. Es läßt sich sagen: das Bild *übergibt* sich. So zerrt der Film den selbstverständlichen Ablauf der Geschehnisse gleich zu Beginn auseinander und evoziert einen rissigen Blick, eine Ruptur oder eine Zäsur im Blicken des Bildes selbst. All dies bleibt im filmischen Erleben aber unsichtbar. Der Film hinterläßt kein gebrochenes, sondern ein beunruhigtes, verwunde(r)tes Auge. Die Verwund(er)ung bleibt von Beginn an Kontinuum des Wahrnehmens, ohne daß das eigentliche Sehen verhindert würde³⁶⁷. Dadurch, daß es der Film selbst ist, der sich vor den Augen der Heldin, die zugleich Betrachterin ihrer eigenen Bilderfolge ist, zurückzieht, und dadurch, daß sie selbst es ist, die all dies auch noch in kinematographische Bewegungen umsetzt, entstehen ein Hohlraum, ein Vakuum des Blickes. Von diesem Vakuum aus gesehen, krümmen sich die Bilder ... vor Lachen? Genau in dieser Bewegung des Sich-Krümmens entfalten sich eine ganz andere Art von Bewegungsraum und von Bewegungsfreiheit. Das scheinbare Rückwärtsrollen der Wassermassen in den Bildhintergrund hinein ist bereits ein Zitat der (Blick)Bewegung im Raum. Die Kinoleinwand entblößt ihre Zweidimensionalität als Illusion und zeigt zugleich ihre Dimensionslosigkeit. Darüber hinaus gibt das so entstandene Vakuum auch jener Beunruhigung Raum, die in einer linearen oder ödipalen Ordnung folgenden - und damit eine ihrem Abschluß entgegenjagenden - Geschichte ausgeblendet wird.

An die Stelle zielgerichteter Linearität oder avisierter Verwertbarkeit von Bewegung innerhalb eines Ganzen tritt die Würdigung derjenigen Bewegungen außerhalb jedes Sinn- und Zweckgefüges im Dienst einer Handlung und damit des Vorankommen des Films. Im Sich-Krümmern der Bilder (vor Lachen) oder im Reiß des Blickens vollzieht sich eine andere Bewegung, die nichts außer sich selbst vorantreibt. Die Erschütterungen, die Beben, das Zappeln während eines Lachanfalles haben ebensowenig einen Sinn wie die hier betrachteten, oben genannten 'schmutzigen', weil überflüssigen Bewegungen der Körper und Bilder.

Das Witz-Los, das, folgt man Freud, vom Triebstau lebt, indem es diesen speditiv und kurzfristig in die Abfuhr umleitet, führt denjenigen, der den Witz reißt und denjenigen, der darüber lachen *muß*, in die Sauberkeit. Der schmutzige (tendenziöse) Witz funktioniert in seiner Textstruktur rasch und unmittelbar in Richtung Reinheit. Mary Douglas, die die Beiseite(ver)drängung des allgegenwärtigen Schmutzes in Residualkategorien untersucht, spricht davon, daß unsere Schmutzvorstellungen symbolische Systeme ausdrücken: „*Schmutz ist das Nebenprodukt eines*

³⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hrsgg. und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München 1986, S. 23 f

³⁶⁷ Bunuel hat dies im *Andalusischen Hund* ganz anders dargestellt: drastischer, aber auch eindeutiger. Hier verläuft die Zäsur des Bildes als Schnitt einer Klinge direkt durch das Auge (Kuhauge). Dies wäre ein zur Anschauung feilgebotener Quer-Schnitt des Blickes selbst. Bunuel nimmt den Schnitt als filmtechnisches Mittel wörtlich. Anders gesagt: der Film verfilmt den ihm wesentlichen technischen Aufwand des Schnittes. Bunuel verfilmt die Zerstörung des Blickes, während Deren die eigentliche Leere hinter den Bildern zeigt.

*systematischen Ordnen und Klassifizierens von Sachen, und zwar deshalb, weil Ordnen das Verwerfen ungeeigneter Elemente einschließt.*³⁶⁸ Widerwillen und Schock, aber auch und gerade das Lachen über einen 'schmutzigen' Witz sind Douglas zufolge Beispiele menschlicher Reaktionen auf Konfrontationen, auf den Umstand, mit Zweideutigem und Ambiguitärem umgehen zu müssen, mit alledem, was sich jeweils in Ordnungssysteme nicht einpassen läßt. So genießen wir Kunstwerke u.a. gerade deswegen, „weil sie uns hinter die expliziten Strukturen unserer normalen Erfahrung schauen lassen. Das Wahrnehmen unartikulierter Formen erzeugt ein ästhetisches Vergnügen.“³⁶⁹ Unter Wahrnehmung ist nach Douglas hier dasjenige zu verstehen, was sich auf etwas von unseren Interessen Geleitetes bezieht und was wiederum bestrebt ist, die Dinge in ein bereits vorhandenes System einzupassen, während Unbequemes und Unpassables ignoriert, entstellt, abgespalten oder schließlich ausgemerzt wird.

Da wäre der gesamte Raum der bedrohlichen weiblichen Sexualität und deren Entstellung in der Fetischisierung weiblicher Körperteile (Torsi) innerhalb männlicher Kunstproduktion; die Verzerrungen weiblicher Realitäten, die Mythisierung und Stereotypisierung unzähliger Frauen durch männliche Phantasien. Im konventionellen Erzählkino Hollywoods und auch anderen bildgebenden Medien ist die Sexualität der Frau das die Ordnungsmuster gefährdende Potential, das es zu domestizieren gilt. Taucht die Frau im Bild auf, ist sie das zum Stereo-Typ geronnene Andere des Mannes, das sich anders nicht greifen, nicht (er)fassen läßt. In *Vivre sa vie*³⁷⁰ hat Jean-Luc Godard den Versuch unternommen, die Stereotypisierung der Frau auf der Leinwand pointiert ins filmische Bild zu übertragen, indem er im Raum des Kinos selbst ein Rendez-vous seiner Heldin, der Hure, mit der Heiligen (mit *Jeanne d'Arc* aus Dreyers *Passion*)³⁷¹ arrangiert. Eine Frau - die Hure - geht ins Kino und trifft dort auf ihre andere Stimme, die Heilige. Hier wird das Kino zum heterotopen Raum (vgl. Foucault, *Andere Räume*), in dem das 'Schmutzige' und das 'Reine' vorübergehend eine Liaison miteinander eingehen. Das eine Bild trifft auf sein Anderes, wodurch sich das Kino selbst als das offenbart, was es sein kann: Heilige und Hure. In gewissem Sinn findet hier eine Besudelung, Verschmuddelung des einen, des 'reinen' Bildes statt, die es lachen macht (obwohl die Heldin *Nana* in dieser Szene weinen muß). Nach Mary Douglas kann die Verunreinigung „als eine invertierte Form von Humor angesehen werden (...). Sie ist kein Witz, weil sie nichts Belustigendes an sich hat. Aber die Struktur ihrer Symbole baut ebenso wie die Struktur von Witzen auf Vergleichen und Doppeldeutigkeiten auf.“³⁷²

Während das Witz-Los Freuds daran krankt, unermüdlich in Richtung Sauberkeit und Gesundheit (hier im Sinne psychischer Abfuhr und damit psychischer Genesung) arbeiten zu müssen, breitet sich die Lache des Bildes gerade in der Verunreinigung, gerade im Ausufern von Unpässlichem effektiv in Richtung Dreck aus. Zweck und Schicksal des Witzes sind Freud zufolge psychische Entlastung und Genesung desjenigen, der den Witz erzählt oder über ihn lachen kann. Wer den Witz reißt, hat auch den 'gesunden' Blick, mit dem er die Lacher auf seine Seite ziehen kann. Nach Freud geht es beim Witz auch darum, „eine Unterdrückung und die mit ihr verbundene

³⁶⁸ Mary Douglas: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*. Übers. von Brigitte Luchesi, Frankfurt/Main 1988, S. 53

³⁶⁹ ebd., S. 55

³⁷⁰ Jean-Luc Godard, Frankreich 1962, dt. Verleihstitel: *Die Geschichte der Nana S.*

³⁷¹ Carl-Theodor Dreyer: *La Passion de Jeanne d'Arc*, Frankreich 1928, dt. Titel: *Die Passion der Jeanne d'Arc*,

³⁷² Mary Douglas, *Reinheit t...*, a.a.O., S. 161 f. . Demzufolge bleibt in *Meshes* die Verunreinigung sichtbar in der Wiederaufnahme des Abjekten. Sie bleibt im Bild stecken.

'psychische Stauung' „ zu vermeiden, Ziel ist „*Erleichterung durch Abfuhr.*“³⁷³
Ablachen, Sauberlachen.

Mit anderen Worten: ein aseptischer Vorgang. Der Witz Freuds will beruhigen, besänftigen, während der Text der freudlosen Schmutzlache das Bild aufrührt, bekleckert und somit beunruhigt. In der Lache wird der Dreck aber nicht gesäubert, ebensowenig wird er wieder ins Leben hineingeholt, dort angenommen oder geduldet. Dreck *ist* Leben und Leben ist dreckig. Hier öffnet sich eine Welt, in der das Leben nicht von der Ordnung bestimmt wird, sondern umgekehrt: das Leben selbst wird in seiner Unordentlichkeit zum einzig Annehmbaren. Anteile hiervon gibt es in jeder Kultur. Das Leben wuchert: im Fest, im Karneval, in der Groteske, in der Maskerade - die ihrerseits den Schrecken und das Entsetzen der menschlichen Existenz via visualisierter 'Vorgabe' nicht etwa *versteckt*, sondern vielmehr *enthüllt* -, im Spiel, im Lachen. Andere Kulturen eignen dem Dreck sogar religiösen Ursprung des menschlichen Lebens zu. Ein Beispiel: „*Die Australier haben eine Sage von der Erschaffung des Menschen: 'Als sich Mingarope bei einer natürlichen Gelegenheit zurückgezogen hatte, war sie hochofrennt über die rote Farbe ihres Kotes und sie begann, ihn sofort in die Gestalt eines Menschen zu bilden. Als sie diese kitzelte, gab sie Lebenszeichen von sich und fing an zu lachen.'*“³⁷⁴

Die Schmutzlache des Bildes ist in diesem Sinne witzloses Lachen. In der Schmutzlache entledigt sich der Dreck seiner 'Schmutzigkeit'. Oder: der Schmutz selbst entleert sich. Er landet nicht länger abfällig in der Tonne (oder im Mülleimer neben dem Schneidetisch), sondern kehrt zurück als das Lebendige, als die Bewegung einer schmutzigen Schrift. Schrift und Schmutz sind immerwährend in der Zeit. Sie sind das Resultat geistiger wie körperlicher Verdau(er)ung. Das von einer Gesellschaft und ihrem Kino Herausgeschnittene, das Ausgemusterte und Ausgeschlossene -, es geht als Bedrohung, als Schreckliches in das Leben der Bilder, in die Phalanx der kulturellen Hervorbringungen wieder ein.

Die Schmutzlache - sie ist das Bedrohlich*bleibende*: eine sich stets auffüllende, neu speisende, nicht totzukriegende Lache. Im Sinne einer verbleibenden Ungewißheit über den Ausgang eines Versuches ist die Schmutzlache - so mein Vorschlag: Entropie des Bildes. Sie bleibt ebenso unerlöst wie unerlösend. Mit den Prozessen fortschreitender Säkularisierung entstand anstelle religiöser Erlösungsvorstellungen und Verzückungen ein Vakuum. Sämtliche in dies Vakuum hineinprojizierte Imaginationen von Bedrohlichkeit *und* Ehrfürchtigkeit suchen neue Räume - auch jene des Lachens? Die Schmutzlache erlöst von nichts. Bestenfalls löst sie etwas aus: Heiserkeit: „*In der körperlichen Exaltation des Lachens mit seinen anamorphotischen Verzerrungen findet ein Ausbruch aus dem Prothesenpanzer des Ich statt, für den Lacan das Bild vom Spiegel-Stadium gefunden hat. Der Ausbruch im Lachen besticht durch die Annäherung an eine Entgrenzung, eine Unterschiedslosigkeit, die auch das Gestalthafte in anamorphotischen Verzerrungen bricht. Mit Lacan kann die Zeit des Witzes als die Zeit des Begreifens angesprochen werden: der Witz ist die Fassade, die zugleich die Öffnung auf eine 'vorsymbolische' Entgrenztheit, ein 'vorsymbolisch' Unterschiedsloses eröffnet. Im Lachen kommt, paradox zu sagen, die Eröffnung zum Ausbruch, die aber einen Rückstoß in der Zeit des Schließens erfährt und vollzieht.*

³⁷³ Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt/Main 1960, S. 96

³⁷⁴ John Gregory Bourke: *Das Buch des Unrats*. Mit einem Geleitwort von Sigmund Freud, aus dem Amerikanischen von Friedrich S. Krauss und Hermann Ihm. Bearbeitet und mit einem Essay von Louis Kaplan, Frankfurt/Main 1992, S. 178

*Das Lachen verstummt. Nicht zuletzt dieser Rückstoß ist es, der den Schrecken der Abwesenheit erhält: er bleibt, indem das Lachen im Halse stecken bleibt.*³⁷⁵

Was bedeutet es demnach, wenn es das Bild ist, das in Lachen ausbricht? In Maya Derens *Meshes* war ja schon zu beobachten, daß und wie die Spiegel zerspringen. Aber was gibt es dahinter zu sehen? Und vor allem: was davor? Gibt es oder gibt sich überhaupt irgendetwas zu sehen?

Im oben unternommenen Versuch, der Irritationen in E.A. Poes *Ovale Portrait* genauer gewahr zu werden, zeigte sich das Lachen des Bildes in seiner Licht-und-Schatten-Spielerei, in seinem Changieren zwischen Text und Bild. Hier gehen eine gewisse Unruhe, eine ungewisse Ruhe sowie unruhige Gewißheit davon aus, daß nicht mehr nur unklar bleibt, wer denn nun tot oder lebendig ist. Darüberhinaus: es bleibt eine Ungewißheit darüber, was denn nun eigentlich Bild und was Text ist. Ich kann aber ruhigen Gewissens davon sprechen, daß dasjenige Bild lacht, das die Bewegung des Textes malt.

Zur Erinnerung: hier lacht jenes Bild, das durch den Sprachkörper hindurch zu schreiben beginnt, indem das Ab-Gebildete, das auf die Leinwand Geworfene, das Verworfenene, die Frau, aus dem Text heraus wieder in das Text-Bild eingehen wird, und zwar durch ihr - im doppelten Wortsinn - im Bild *gelassenes* Lächeln. Durch ihre Lebendigkeit. Anders ausgedrückt: es lachen die Bilder *über* der Frau. Nicht der Text. Er schweigt. Es lacht der Nicht-Text, jenes, was in seinen Leerstellen, in seinen Zwischenräumen aufscheint. Das Schweigen des Textes erzählt aber vom Sichtbarwerden der Prozesse des Erschöpfens der Frau als Bild einerseits und zugleich spricht er von ihrem Tot-Werden während des Schöpfungsvorganges von Kunst andererseits. Die Leiche: sie ist nicht nur das radikal Andere, sondern auch und vor allem: eine anderer Zustand. Noch genauer: die Prozessualität eines anderen Zustandes, in dem beides ist: das scheinbare Noch-Da-Sein und das wesentliche Schon-*fort*-Sein. Doch noch in der Welt und doch schon nicht mehr in der Welt. Die Leiche ist ein Vorgang, eine Wandlung, ein Übergangswesen. Obwohl leb- und bewegungslos, ist sie pure Bewegung des Überganges, der Passage von einem Zustand in einen anderen. Dies zeigt Poes Erzählung in genau jenem Moment *ihres* eigenen Endes, in jenem Moment *ihres* eigenen Sterbens in das Bild hinein. Die Erzählung ist ein Leichnam. Sie ist Verwesendes. In dem Moment, als der Maler des Todes seiner Braut gewahr wird, enden sowohl sein Schaffensprozess - das Gemälde ist schlicht fertig - wie auch der Text selbst, der genau diesen Abschluß wiederum darstellt und ins dichterische Bild überführt. Das vom Text buchstäblich beschriebene Bild ist in seiner Schönheit geleert worden, indem die Frau aus ihm heraustritt und wieder zum lebendigen Wesen wird. Das so beschriebene Bild im Innern des Textes gerinnt nicht zu einem Sinn, es gibt keine Rückführung in einen Rahmen, nicht einmal in die Rahmenhandlung des Textes hinein. Der Sinn läuft aus. Das Bild löst sich auf. Lacht es sich weg?

Mit dessen Verschwinden erscheint das Bild. Wenn es da ist, ist es weg und solange es weg ist, ist es da. Der Signifikant 'Bild' wie der Signifikant 'Tod' - beides Leichen³⁷⁶. Erst dann, wenn das Bild wie der Tod wirklich real werden, sind sie

³⁷⁵ FRAG-MENTE 46, K. Dahlke/U.A. Müller/M. Schuller im Editorial, Kassel 1994, S. 8

³⁷⁶ In *Die Literatur und das Recht auf den Tod* widmet sich Maurice Blanchot der Interdependenz von Sprache und Tod am Beispiel des Sprechens über 'die Frau': „Gewiß, meine Sprache tötet niemanden. Und doch, wenn ich 'diese Frau' sage, wartet und kündigt sich in meiner Sprache die Wirklichkeit des Todes an. Meine Sprache besagt, daß diese Person, die da, jetzt ist, von sich selbst geschieden, ihres Daseins und ihrer Anwesenheit beraubt und unversehens in ein Nichts an Existenz und Anwesenheit versenkt werden kann; meine Sprache bedeutet wesentlich die Möglichkeit dieser Vernichtung; sie ist in

verschwunden aus unserem Leben³⁷⁷. Mit Godard drängt sich erneut die Frage auf, ob es das Bild überhaupt je gegeben hat: in *Helás pour moi*³⁷⁸ ertönt es aus dem Off: es gibt kein Bild. Folglich gibt es auch nichts zu erblicken. Die portugiesische Dichterin Florbela Éspanca schreibt: „Die Worte sind Gräber: sie sind leer.“³⁷⁹ Auch Bilder sind Gräber. Auch sie sind leer³⁸⁰.

jedem Augenblick eine untrügliche Anspielung auf ein solches Ereignis. Meine Sprache tötet niemanden. Aber wenn diese Frau nicht wirklich die Fähigkeit zu sterben besäße, wenn sie nicht in jedem Augenblick ihres Lebens vom Tode bedroht (...) wäre, könnte ich jene ideelle Negation, jenen aufgeschobenen Mord, der meine Sprache ist, nicht vollbringen.“ Maurice Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*.

Französisch und Deutsch. Übers. v. Clemens-Carl Härle, Berlin 1982

³⁷⁷ Diesen Gedanken entwickelt Maurice Blanchot ebd.

³⁷⁸ Jean-Luc Godard, Frankreich 1993, dt. Verleihtitel: *Weh mir!*

³⁷⁹ Florbela Éspanca: *Der Rest ist Parfum*. Hrsgg. und aus dem Portugiesischen übers. von Gesa Hasebrink. Freiburg 1994, S. 113

³⁸⁰ vgl.: Manoel Oliveira in *Lisbon Story*, wenn er Überlegungen über das Erinnern und Vergessen anstellt und darüber erzählt, wie die Kamera tötet. Anschließend verschwindet, 'schrumpft' er auf chaplineske Weise aus dem Film.

Das Weg-Lauf-Bild

„ ... so erzeugt er Phantasieprothesen“³⁸¹

(Franz Kafka)

Bei der Kinematographie handelt es sich um eine Schrift, die über die Unmöglichkeit *des* oder *eines* Bildes erzählt, um eine Schrift, deren ästhetisches Vermögen im wesentlichen darin begründet liegt, daß sie mit einer Unmenge von Bildern die Nicht-Existenz und die Nicht-Sichtbarkeit des soeben gesehenen Bildes beschwört. Das macht ihre Einzigartigkeit im Vergleich mit den anderen Künsten aus. Wir können niemals erinnern, was im vorangegangenen Bild alles zu sehen gegeben war. Nicht einmal ein eidetisches Gedächtnis könnte den Bewegungsfluß aus Lichtern, Schatten, Objekten, Farbnuancen und Geräuschen festhalten. Das Gedächtnis ist dem Kino nicht gewachsen. Alles vergeht viel zu schnell. Die Bewegungen sind es vor allem, die in ihrer rasanten Flüchtigkeit dem Blick eher entgleiten als daß sie sich von ihm festhalten ließen. Die kinematographische Bewegung selbst - ihre Schriftlichkeit - ist es, die unserer okulären Wahrnehmung auf ungeheuerliche Weise entkommt. Franz Kafka verdichtet dieses Phänomen in einem Gespräch mit Gustav Janouch. Auf dessen Frage, ob er das Kino etwa nicht liebe, entgegnet Kafka „nach kurzer Überlegung“: „Eigentlich habe ich nie darüber nachgedacht. Es ist zwar ein großartiges Spielzeug. Ich vertrage es aber nicht, weil ich vielleicht zu 'optisch' veranlagt bin. Ich bin ein Augenmensch. Das Kino stört aber das Schauen. Die Raschheit der Bewegungen und der schnelle Wechsel der Bilder zwingen den Menschen zu einem ständigen Überschauen. Der Blick bemächtigt sich nicht der Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blickes. Sie überschwemmen das Bewußtsein. Das Kino bedeutet eine Uniformierung des Auges, das bis jetzt unbekleidet war.“ Auf die Bemerkung Janouchs, dies sei eine „schreckliche Behauptung“ und das menschliche Auge doch das Fenster der Seele, kontert Kafka mit einem Nicken: „Filme sind eiserne Fensterläden.“³⁸²

Der Film funktioniert mithin weniger über das Sehen von Bewegung als vielmehr über das Phänomen des Nicht-Sehens. Die Visualität des Kinos erfolgt über das Nicht-Sehen-Können. Dieses zutiefst filmspezifische Nicht-Sehen-Können veranschaulichte schon das Spiegelphantom in Maya Derens *Meshes of the Afternoon*. Auch in Chantal Akermans *Toute une nuit*, worin der Bewegungsfluß der Bilder durch lange Standeinstellungen verzögert und oftmals sogar angehalten wird, vollzieht sich das Sehen über das Nicht-Sehen-Können der Aufenthaltsräume des Anderen (im Zwischen des Bildes und den Betrachtenden), die ihrerseits stets Durchgangscharakter aufweisen. So besehen gelangt man zu der paradoxen Aussage, daß man einen Film nicht sehen kann. Man kann ihn nur *nicht* sehen. Andersherum: nur indem man einen Film nicht sehen kann, kann man ihn sehen.

Dasjenige, was uns an einem Film am allerwenigsten interessiert, ist das Bild, das wir scheinbar gerade im Begriff sind zu sehen. Denn es ist stets zugleich das vergehende *und* das vergangene Bild: Überlagerungen, Verwischungen von Vergangenheit und Gegenwart. Die gerade - jetzt - vergangene Bewegung ist

³⁸¹ Franz Kafka im Gespräch mit Gustav Janouch über die Filme Chaplins. in: Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka. Auszeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt/Main 1968, S. 214

³⁸² ebd., S. 215/216

diejenige, die wir nicht mehr sehen können und wollen. Die Erwartungshaltung des Publikums ist nach vorn, in die zukünftige Gegenwart gerichtet, die zugleich bereits vergegenwärtigte Zukunft geworden ist. Ein Film wie *Tout une nuit* scheint deshalb so 'lang-weilig', weil er jedes Jetzt-Bild des Kinos, das immer schon das nächste Bild ist, verweigert und im doppelten Wortsinn als überflüssig entlarvt. Was hier im eigentlichen Sinn überfließt, das ist die Bewegung in ihrer Sichtbarkeit selbst, und was hier im Überfluß zu finden ist, das ist das Sehen oder die *Schau* des Bildes selbst. Verweilt das filmische Bild längere Zeit vor unserem Auge, so gewinnt es selbst die Fähigkeit des Zusehens. Es sieht uns gewissermaßen beim Nicht-Sehen(-Können) zu. 'Lang-weilig' wird ein Film, wenn sein Bilderfluß sich verlangsamt, wenn die Bilder zum Verweilen einladen. Diese Einladung oder auch Gastfreundschaft des Bildes wird vom Massenpublikum ausgeschlagen, weil dessen Erwartung an das Nichtsehen nicht bedient wird. Wenn filmische Bilder eine Invitation zum Sehen aussprechen, so wendet sich der Massenbetrachter zusehends ab. Woran liegt das?

Die Aufforderung zum Verweilen, zum Anhalten, zum Innehalten des Blickes ist in den Filmen Chantal Akermans ein Verfahren (Trick), das Medium und seine Schriftlichkeit selbst in Erscheinung treten zu lassen, indem sie dessen drängelndes Vorankommen - dessen optische Hetzjagd -, verneint. Das Sehen erfolgt hier erst dann, wenn das Medium Film durch die Verlangsamung der kinematographischen Bewegung selbst zutiefst unfilmisch wird.

Eine ganz andere Art und Weise, das Medium antifilmisch und dadurch sichtbar werden zu lassen, erfindet Maya Deren in ihrem experimentellen Umgang mit der Bewegung. Sie greift die gerade zuvor gesehenen Bilder erneut auf. Sie zeigt dasjenige nochmals, was wir nicht (mehr) sehen wollen. Sie wiederholt - in immer neuen refrainartigen Variationen - das, was wir vergessen wollen, damit die Erzählung vorangehen möge: eine verlorengegangene Bewegung. Maya Deren entreißt sie dem Vergessen und rettet sie in ein Bild-Gedächtnis. Diese Wieder-Holungen oder Paraphrasierungen einzelner Bewegungssequenzen, die, was das Sehen eines Films angeht, bereits Ab-Fall (weil für das Vorankommen überflüssig) sind, werfen hinsichtlich der oben angedeuteten Schmutzlache eine Reihe von Anmerkungen auf. Ab-Fall sind sie schon deshalb, weil sie den Projektor bereits passiert zu haben scheinen und den Ab-Lauf des filmischen Geschehens eher zu stören scheinen als daß sie es voranbringen. Sie sind - in Lyotards Sinn - „dirty“. Derens Filme nehmen aber nun gerade die *Intensitäten* bereits abgesonderter Bewegungen erneut in deren Gesamtheit auf. Durch seine Wieder-holung wird das vom Zuschauerauge bereits Abgesonderte und Vernachlässigte in die erzählerische Gesamtheit zurückgeschnitten. Mehr noch: das vom Auge vernachlässigte Bewegungsmaterial und dessen Intensitäten werden zur erzählerischen und gestalterischen Instanz. Das beinahe obsessive Zurück-Holen bereits vergangener Bewegungen ist nun zusätzlich um den Blick der Heldin herum organisiert, die in *At Land* ihrerseits von Beginn an eine geborene Ausgestoßene ist. Nachdem das Meer sie abgesondert hat, nimmt sie im Verlauf des 12-minütigen Spektakulums mehrmals die vom Film bereits in die Leinwand geworfenen Bilder und Bewegungen erneut in Augenschein und multipliziert damit ihre eigene Identität. Multiple 'Selbst' geistern durch eine fremde Welt und erleben eine Reihe bizarrer Abenteuer, und zwar in Rückblenden um den eigenen Blick herum. Zusätzlich konzentriert sich dieser Blick auf die eigenen Bewegungen. Der ohnehin relativ kurzen Dauer filmischer Zeit wird somit noch Zeit gestohlen. Dies kommt einem Angriff auf die (lineare) filmische Zeit gleich. Die Zeit zittert. Im Entzug filmischer Zeit durch den Film selbst wird dem Zuschauer Zeit gegeben, etwas zu sehen, was er schon verloren hatte, was ihm schon längst entgangen war: ein laufendes, ein entlaufen(d)es Bild.

Die Frau, die mit Beginn des Films aus den Wellen an den Strand gewaschen wird, richtet sich auf und krabbelt über felsiges Gestein und Treibholz hinweg in die Szenerie einer Festtafel hinein. Diese Bewegung aus der einen in die andere Welt hinein ist dargestellt in einzelnen Einstellungen um ihren Blick herum. Zunächst sieht sie sich - noch aus der Perspektive der Darniederliegenden heraus - in ihrer Umgebung um. So beobachtet sie den Flug eines Vogels, wobei es scheint, als würde sie erstmalig ein solches Schauspiel verfolgen. Kurz darauf zieht sie sich an einem größeren Stück Treibholz empor, so als hätte sie noch keinerlei Gewißheit darüber, daß ihre Beine sie überhaupt tragen können. Sie hängt ihr gesamtes Körpergewicht an diesem unsicheren Ast eines Stück Mülls auf; ihre Arme tragen sie, die Beine und Füße liegen derweil noch reglos im Sand. Währenddessen schaut sie sich erneut um. In einer Zeitlupenstudie sehen wir, wie der Wind mit ihrem zerzausten Haar spielt. Das Haar weht in die neue Welt hinein, überwindet alle Körpergrenzen und mit ihnen die Gesetze der Schwerkraft, während die Gliedmaßen selbst noch damit beschäftigt sind, Halt zu suchen. Das Bewegungsspiel des Haares gibt hier bereits genauere Auskunft darüber, welche Beziehung die Frau mit der Welt unterhält: dies ist eine aus der Not der Fremdheit heraus geborene experimentelle Beziehung zur Welt und ihren Erscheinungen.

Zwei Einstellungen darauf begibt sich die Kamera direkt an den Kopf der Frau heran, der sich auf gleichem Niveau mit dem Ast, an den sie sich klammert, befindet. Wir sehen in einer Nahaufnahme einen Kopf im Profil. Ein Auge ist eingerahmt vom Geäst des Treibgutes, während die rechte Hand das untere Stück Holz ergreift. Obwohl die so eingerahmte Gesichtspartie im Profil zu sehen ist, blickt das Auge direkt in die Kamera. Auf der Leinwand erscheint ein unheimlich anmutendes, einäugiges Wesen, das einerseits bestrebt ist, sich hinter dem Objekt der fremden Welt zu verbergen, andererseits aber neugierig in diese Welt ausblickt. Wo auch immer wir uns im Zuschauerraum befinden mögen, - dieses Auge trifft und verfolgt jeden³⁸³. Eine Einstellung später entfernt sich die Kamera wieder, der Kopf nimmt weniger Raum im Bildformat ein, er verschwindet beinahe hinter dem Geäst. Das Auge schaut uns nun nicht mehr an, es schaut auf das Gehölz oder durch es hindurch; es hat sich ins Bild zurückgezogen und damit in die Binnenwelten der Frau. Eine derartige Blickbewegung führt für einen kurzen Moment zu dem Effekt, als könne das Bild uns ansehen und unseren Blick zum Verschwinden bringen. All dies erinnert an den *Fleck* Lacans: dies ist derjenige Punkt im Bild, von dem sein Sehen ausgeht: „*Das Bild ... ist eine Blickfalle. Welches Bild sie auch nehmen, wenn Sie Punkt für Punkt dem Blick nachspüren, werden Sie sehen, wie dieser darin verschwindet.*“³⁸⁴

³⁸³ vgl. den Text von Michel de Certeau: *Nikolaus von Kues: Das Geheimnis eines Blicks*. in: Volker Bohn (Hrsg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt/Main 1990, S. 325f. Hier beschreibt de Certeau am Beispiel mittelalterlicher Malerei das Phänomen des Rezipierens des Blickens eines Bildes durch den Betrachter: „*Befestigt es an irgendeiner Stelle, etwa an der nördlichen Wand und stellt Euch, Brüder!, in gleichem Abstand um es herum auf und betrachtet es. Ein jeder von euch, von welchem Platz aus er auch das Bild ansehe, wird die Erfahrung machen, daß er gleichsam allein von jenem angeschaut wird. Dem im Osten stehenden Bruder scheint das Antlitz in östlicher Richtung zu schauen, dem im Süden in südlicher, dem im Westen in westlicher. Anfangs werdet Ihr staunen, wie es möglich sei, daß es auf alle und jeden zugleich hinschaue.*“ ebd., S. 333. Nikolaus von Kues nennt dieses Bild, von dem es de Certeau nicht gelungen ist, es zu identifizieren, das Bild eines „*Allsehenden*“, „*das Bild Gottes.*“

³⁸⁴ Jacques Lacan: (Seminar XI) *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übers. v. Norbert Haas. Olten 1978; vgl. hier insbes. das Kapitel: *Die Anamorphose*, S. 95f

Im Anschluß an diese Blickstudie kommen der Körper der Frau und dessen Gewicht ins Spiel. Die Frau - selbst Auswurf des Meeres - zieht sich an dem Treibgut empor und gerät unvermittelt in die Gesellschaft von Menschen um einen Tisch herum. Eben noch in der von Naturgewalten beherrschten Welt aus Wasser, Luft und Sand, springt der Film in die menschliche Gesellschaft, in die Zivilisation hinein. In Sekundenbruchteilen überwindet er Zeiten und Räume; kein Wunder also, daß die Frau sich wundert über das, was sich ihrem Blick nun darbietet: sprechende Menschen, die nichts sagen. Der Film zeigt die Wörter, die die Frau hört und er verstopft uns Zusehenden die Ohren über das, was wir sehen. *At Land* ist vollkommen *tonlos*. Die Bilder sind nicht stumm, sie sind lediglich nicht tonunterteilt.

Völlig unbemerkt von den um den Tisch Herumsitzenden, eifrig Parlierenden, sehenden Auges Blinden, kriecht die Frau nun der Länge nach über den Tisch. Was in dieser Bildfolge rein visuell montiert ist, sind zwei verschiedene Materien mit ein- und demselben Schicksal: es besteht darin, etwas Weggeworfenes zu sein. Während das Holz in den folgenden Bildern innerhalb der gesellschaftlichen Welt seinen Platz als (und am) Tisch wiedergefunden hat, bleibt die Frau ein Fremdkörper. Nach der Kriechtour über die Länge des Tisches beobachtet sie - immer noch bäuchlings liegend - eine Schachpartie der dort an der Stirnseite sitzenden Männer. Das Schachbrett als Nonplusultra fiktiver Raumaufteilung: Licht und Schatten, Schwarz und Weiß, scharfe Konturen, Grenzziehungen, quadratische Areale, Reviere, Reiche, Schlachtfelder, materialisiertes Gesetz des Vaters: Hierarchien, Schichten, Klassen, Raster von Bewegungs-Raum mit *einem* Ziel: Mattsetzungen. Die Frau greift nun in die Männerpartie ein. Es läßt sich auch sagen, ihre Augen werden insofern ergreifend, als daß sie es vermögen, handgreiflich zu werden. Hier wird das Blicken selbst zur Handlung; als Bewegung aufgetischt: wir sehen Maya Derens Augen in Bewegung. Ihre Augenbewegungen versetzen nun ihrerseits die Figuren auf dem (filmischen) Spielfeld des Schachbretts in Dynamik. Das Spiel der Männer ist - von ihnen unbemerkt - durch den Blick der Frau unterbrochen: De-Formationen von Konfigurationen allein durch ihren eigenen Augen-Blick. Dies ist das autochthone Wesen des Films. Die telekinetischen Fähigkeiten der Frau erlauben es ihr, die Regeln der Kontrahenten zu sabotieren, indem sie eine Figur allein kraft ihres Blickens aus dem Spiel heraus und über die Tischkante purzeln läßt. Die Figur fällt von der Tischkante in jene Welt zurück, aus der die Frau kommt. Sie stürzt in ein durch fließendes Gewässer entstandenes Loch in der Gesteinsformation. Damit führt uns der Film wieder in die Welt zurück, aus der die Frau kam: zum Meer. An der Küstenlinie sehen wir sie über glitschige Felsen klettern auf der Suche nach der Schachfigur, die ihr entglitten ist. Innerhalb dieser merkwürdigen Szenerie läuft die Frau durch eine Dünenlandschaft, die weibliche Körperformen anzunehmen scheint. Die Suchbewegung nach der verschwundenen Schachfigur wird nun im Film dupliziert, indem die Frau sich in einer Sequenz dabei beobachtet, wie sie selbst die Landschaft durchstreift. Der Film verfolgt nun für eine Weile ihre Bewegungen. Er wiederholt Bewegungen, die für den Fortgang der Verfolgung eigentlich überflüssig sind. Auf diese Weise erfindet der Film eine Bewegung, die ein 'Zuviel' ist, während im Spiel der Männer durch das Fehlen einer Figur ein 'Zuwenig' zurückbleibt. Um den Blick der Frau herum gibt es von nun an fortlaufend derartige überschüssige Bewegungen, die allein um ihrer selbst willen existieren. Damit sind sie im ökonomisch-kinematographischen Sinne 'schmutzig'. Sie sind für die eigentliche Handlung unangemessen, überflüssig: nur der Wunsch nach und die Lust an der Bewegung finden hier ihren Platz. Hinzu kommt, daß die Laufbewegungen der Frau nicht eindeutig charakterisierbar sind. Kroch sie eben noch über den Tisch, so scheint sie nun vielmehr zu hüpfen als zu laufen. Mary Douglas trifft hinsichtlich der

Beweglichkeit von Tieren eine interessante Bemerkung, die erneut die Frage nach der schmutzigen Lache der Bilder aufwirft: „Das zugrunde liegende Prinzip der Reinheit von Tieren ist, daß sie den Erfordernissen ihrer Klasse ganz entsprechen müssen. Unrein sind diejenigen Arten, die ihre Klasse nur mangelhaft repräsentieren, oder deren Klasse selber den allgemeinen Weltplan durcheinanderbringt. ... Aale und Würmer bewohnen das Wasser, aber nicht als Fische; Lurche betreten das trockene Land, aber nicht als Vierfüßler; manche Insekten fliegen, und sind doch keine Vögel. In ihnen ist keine Ordnung. ... Die Probe ist, wie sich etwas bewegt. Wenn es kriecht, ist es unrein. Wenn es hüpfet, ist es rein.“³⁸⁵ Die Relationen von ‘Reinheit’ und ‘Schmutz’ werfen demnach auch in bezug zu simplen filmischen Bewegungsmustern ein Licht auf Machtgeflechte auf der Bildfläche; Flechten gewissermaßen - auf der Haut des Bildes: „Les genous sales sont le signe d'une fille honnête.“³⁸⁶

Bemerkenswert an seinem Geleitwort scheint mir hier Freuds Einschätzung des Schmutzes insgesamt zu sein. Da diese im hiesigen Zusammenhang von Bild, Bewegung, Schrift und Lachen und der dorthinein verwobenen Machtgeflechte nicht ohne Bedeutung bleibt, will ich kurz abschweifen, da sich Freuds Verhältnis zum Schmutz hier als ein anderes zeigt als in seinen Überlegungen zum Witz.

Der Witz bei Freud reproduziert die gesellschaftliche Vorverurteilung des Schmutzes/des Anderen, indem er diesen zunächst zwar in seinen Text mit aufnimmt, aber nur, um ihn im Akt des Lachens *unterdes* und sofort erneut zu verwerfen, das heißt *ab-zulachen*. Somit erledigt der Witz einen nicht unbeträchtlichen Teil der Arbeit einer auf Dualismen konstruierten Gesellschaft und einer Kultur gegen das Ab-Artige, die im wesentlichen darin besteht, *eine* Ordnung zu schaffen, das heißt Schmutz und *Schmutziges* auszusondern. Und das wiederholt der Witz, indem er sich genau desjenigen Textes bedient, den diese Gesellschaft über das Andere zuvor bereits verabredet hat: *igitt und pfui! (Pfui Teufel!)* Der Witz reproduziert die gesellschaftlichen Verhältnisse sowie er zugleich die im Einzelnen/Eigenen vorhandenen, aber verdrängten koprophilen Neigungen kurzfristig wiederholen oder zurückholen darf, die dann vom Lachen allerdings sogleich wieder ab-gefangen werden. Das Lachen wäre hier ein Filter, oder besser noch ein Abfalleimer, in dem all das Verwerfliche Platz findet, was demgegenüber in Kristevas Konzeption des Lachens als Textpraxis in den Text selbst aufgenommen würde. Die Schmutzlache der Bilder wäre im Eimer.

Dem stehen Freuds Annahmen im Geleitwort zu Bourkes Unrat-Buch gegenüber. Dort führt Freud die Lesenden in eine ganz andere Richtung. Koprophile Triebe und Neigungen (des Kindes allerdings) erfahren hier seine ausgesprochene Wertschätzung. Die letzte Szene des *Faust* zitierend, - „*Uns bleibt ein Erdenrest/Zu tragen peinlich/Und wär er von Asbest/Er ist nicht reinlich*“ - kommentiert er den Schmutz folgendermaßen: „*Es wäre gewiß vorteilhafter gewesen, sich zu ihm zu bekennen und ihm soviel Veredelung angedeihen zu lassen, als seine Natur gestattet.*“³⁸⁷

Im hier erwähnten Geleitwort geht es Freud um die Folgen, die die Behandlung des peinlichen „*Erdenrestes*“ für eine Kultur hat. Er unterscheidet diesbezüglich in zwei Funktionen: die sexuelle und die exkrementelle, wobei beide in Verbindung zueinander zu betrachten sind. Die Erziehung führt bekanntermaßen zur Verdrängung

³⁸⁵ Mary Douglas: *Purity and Danger*. Hier zitiert und übersetzt von Christian Enzensberger in: *Größerer Versuch über den Schmutz*, München 1986, S. 31

³⁸⁶ Freud zitiert in seinem Vorwort zu John Gregory Bourkes *Das Buch des Unrats* Charcot, dessen Vorlesungen er 1885 in Paris besuchte. Hier mokiert sich Freud folgendermaßen über Charcot: „*Er ließ die schmutzigen Knie Zeugnis ablegen für die Tugend des Mädchens!*“ Freud: im Geleitwort: a.a.O., S.5

³⁸⁷ ebd.

koprophiler Neigungen durch das Verwerfen nur derjenigen exkrementellen Produkte der Anderen. So wird das beim Kind vorhandene Interesse am Exkrement auf Objekte übertragen. Liegen die exkrementellen/koprophilen und die sexuellen Neigungen beim Kind noch dicht beieinander, so tritt deren Scheidung erst später auf, aber nie ganz vollständig, denn Residuen bleiben erhalten und treten in Form von Neurosen, Perversionen, Unarten und symptomatischen Gewohnheiten der Erwachsenen wieder zutage. Schmutz und Macht treten demnach fortlaufend in einen gegenseitig sich ständig erneuernden Prozeß ein, innerhalb dessen sich immer wieder der Schrecken und das Entsetzen über das Andere breit machen.

Wenn nun durch unnütze und dadurch schmutzige Bewegungen Flechten auf der Bildfläche eines Filmes erscheinen können, dann heißt dies, daß der Randcharakter der Begrifflichkeit des Schmutzes selbst ins Bild überführt wird. Zum Randcharakter des Begriffes macht Christian Enzensberger folgende Bemerkung: *„Der Randcharakter des Schmutzes mache seinen Begriff gerade so schwierig. Man könne da gar nicht genug aufpassen. Mit zunehmender Menge oder Konzentration verliere der Schmutz immer mehr an Schmutzigkeit. Wer ihn etwa zur genaueren Untersuchung von seinem Substrat lösen wolle, von den Rändern einsammele zu großen Haufen, vermindere ihn und erhalte am Schluß nur noch Unschmutziges. Denn eine solche Anhäufung und Verdichtung könne Ordnung zwar bisweilen einfach umkehren; das aber rufe nicht mehr Ekel hervor - Beispiele seien ein Mord, eine Schlammflut, eine Lästerung - , sondern Schrecken oder Gelächter. Zum Schmutz gehöre immer so etwas wie Gezupf und Betaste, eine Befingerung, ein Kitzel, und diese eigentümliche Erscheinung nenne er zuletzt, denn sie sei dem Schmutz verwandt: beide ein erstes, leises, und gerade deswegen so fühlbares Anrühren der Ordnung.“*³⁸⁸

In einem (zu kühnen?) Schwenk zurück zu Maya Derens Filmen könnte man sagen, daß ihre obsessiv erotischen, weil aus der Lust an der Bewegung selbst hervorgegangenen übermütigen, überschüssigen, 'schmutzigen' Bewegungen den reinen kinematographischen Bewegungsfluß, der nach Lyotard in der Exklusion aller überschüssigen Bewegungen besteht, befleckt und besudelt. Hier öffnet sich erneut der Raum des Horrors, aus dem ein Lachen herausbricht, das nicht nur die Machtgefüge, sondern auch die Gesamtheit der Reinlichkeitsvorstellungen, zum Einsturz oder mindestens ins Wanken bringt: *„Mit dem Gedanken der Besudelung betreten wir das Reich des Schreckens. In diesem Satz von Paul Ricoeur, sagte er, um Vieles ruhiger geworden, sei die ganze Rolle des Schmutzes in der Gesellschaft zusammengefaßt. Hier geschehe etwas wahrhaft Bemerkenswertes. Alle Schmutzverhältnisse würden nämlich umgedeutet zu solchen der Macht. Jeder Träger von Schmutz sei mächtig, und jeder Inhaber von Macht verwende den Schmutz zu seiner Herrschaft. Wer den Anderen beschmutzen könne, ob nun selbst rein oder nicht, sei der Boß.“*³⁸⁹

³⁸⁸ Christian Enzensberger: *Größerer Versuch über den Schmutz.*, München 1968, S. 32f

³⁸⁹ ebd., S. 48f

Kafkas Schuld

Bevor ich mich erneut den Dynamiken in Maya Derens *At Land* zuwende, will ich mich im folgenden auf die oben von Gilles Deleuze skizzierte *Macht Kafkas*, „*höchst unmittelbar zu lachen*“, einlassen. Während Maurice Blanchot in seinen Kafka-Lektüren³⁹⁰ dessen Lachen nicht explizit erwähnt - obwohl behauptet werden darf, daß er ständig davon spricht, ohne es zu benennen -, weist wie Deleuze auch Marianne Schuller auf eben dieses, den Werken Kafkas innewohnendes und dennoch selten wahrgenommenes Lachen hin. In einem Aufsatz kommt sie auf Kafkas Ausspruch im *Brief an Felice* vom 9.1.1913 zu sprechen. Dort schreibt er: „*Ich kann auch lachen, Felice.*“³⁹¹ Marianne Schuller exemplifiziert an diesem Satz die sonderbare Behandlung des Lachens in Kafkas Sprache. Er erschaffe hier - entgegen der ansonsten *körperlichen Exzentrik*, in der das Lachen über einen Witz normalerweise *verpufft* - in der genauesten Darstellung des Lachereignisses selbst den Witz. Zunächst sei diese Aussage „*Ich kann auch lachen, Felice*“ in sich selbst schon „*Rhetorik des Witzes, weil es dem Signifikanten 'können' die doppelte Bedeutung eines Hilfsverbes und eines intellektuellen Vermögens zuschreibt. In dem Maße aber, wie dieses Vermögen im Lachen seine bindende Wirksamkeit verliert, deutet sich ein anderer Bezug an: ich kann auch unheimlicher - oder komischerweise Lachen Schreiben ...*“³⁹² Schuller insistiert daraufhin auf die Frage, was es mit dem Witz des Lachens im Schreiben nun auf sich hat. Der Genauigkeit und Schlüssigkeit halber will ich ihre Überlegungen hierzu ausführlich zitieren:

„*Die Szene: zusammen mit zwei Kollegen hat Kafka eine Audienz beim Präsidenten der Arbeiter-Unfall-Versicherung aus Anlaß einer Beförderung. Das Zeremoniell ist dem Gesetz des Zeremoniells entsprechend geordnet. Der Präsident repräsentiert die väterliche Autorität in einer nahezu vollkommenen Weise, insofern sie 'ideologisch' fungibel ist:*

‘Und da wir im allgemeinen nicht viel Gelegenheit haben mit dem Kaiser zu reden, so ersetzt dieser Mann dem normalen Beamten (...) das Gefühl der Zusammenkunft mit dem Kaiser.’

Gemäß dem Anlaß modifiziert der Präsident das kaiserliche Autoritätszeichen zu einer

‘Audienzhaltung: Die Beine leicht gekreuzt, die linke Hand zur Faust geballt auf die äußerste Tischkante gelegt, den Kopf gesenkt, so daß sich der weiße Vollbart auf der Brust einbiegt und zu alledem den nicht allzu großen aber immerhin vortretenden Bauch ein wenig schaukelnd.’

Der Repräsentation des Autoritätszeichens entsprechend wird auch die Rede verlaufen:

‘diese übliche, längst vorher bekannte, kaiserlich schematische, von schweren Brusttönen begleitete, ganz und gar sinnlose und unbegründete Rede.’

Die drei beförderten Angestellten sorgen ebenso pflichtschuldig wie der Präsident für das Funktionieren der Ordnung, indem sie die Positionen und Haltungen einnehmen, die für sie vorgesehen sind. Jedoch geschieht etwas Unvorhergesehenes: ein Riß, ein Lachen:

‘Es ist mir sogar passiert, daß ich in einer feierlichen Unterredung mit unserem Präsidenten - es ist schon zwei Jahre her, wird aber mich in der Anstalt als Legende überleben, zu lachen angefangen habe.’

Mit diesem kontingenten, winzigen Einschnitt verliert die Realitätsordnung ihren Halt: gott- oder signifikatsverlassen stürzt sie zusammen.

‘Natürlich haftet auch diesem Mann, wie jedem in ganz klare allgemeine Beobachtung gestellten Menschen, dessen Stellung nicht ganz dem eigenen Verdienste ent-

³⁹⁰ M. Blanchot: *Von Kafka zu Kafka*, aus dem Französischen übers. v. Elsbeth Dangel, Frankfurt/Main 1993. Die Übersetzerin weist in ihrem Nachwort auf die Nichtzurkenntnisnahme von Kafkas Lachen durch Blanchot hin.

³⁹¹ Franz Kafka: *Briefe an Felice*. Frankfurt/Main 1967, S. 237. Hier zitiert von Marianne Schuller: *Der Witz oder die 'Liebe zum leersten Ausgange'*, in: FRAG-MENTE 46, Kassel 1994, S. 26f

³⁹² Schuller, ebd.

spricht, genug Lächerlichkeit an, aber sich durch eine solche Selbstverständlichkeit, durch diese Art Naturerscheinung, gar in der Gegenwart des großen Mannes zum Lachen verleiten zu lassen, dazu muß man schon gottverlassen sein.'

Wie aber erzählt der Brief diesen katastrophischen Fall des Lachens? In minutiösen Schwenks der Perspektivierungen, welche die paradoxalen Züge der symbolisch-imaginären Register hervortreiben. So heißt es etwa:

'Ich muß damals in einer sehr unbeherrschten Laune gewesen sein, denn diese Stellung kannte ich schon zur Genüge und es war gar nicht nötig, daß ich, allerdings mit Unterbrechungen, kleine Lachanfälle bekam, die sich aber doch leicht als Hustenreiz erklären ließen, zumal der Präsident nicht aufsaß.'

Der Witz des Lachens im Erzählen des Lachens bringt sich dadurch hervor, daß die imaginären Bindungskräfte des symbolischen Netzes Stück für Stück, von Komma zu Komma, mehr erlahmen. In dem Maße aber wie das Erzählen des Lachens den Entzug der Wirksamkeit der Realitätsregister erzählt, bringt sich ein Angst und Schrecken auslösender Zug zur Geltung: im Erzählen taucht ein Genießen 'vor' dem Symbolischen, das Genießen eines 'entmenschlichten' Zustandes auf, (...):

'Dabei schlotterten mir natürlich vor Angst die Knie während ich lachte, und meine Kollegen konnten nun ihrerseits nach Belieben mitlachen, die Gräßlichkeit meines so lange vorbereiteten und geübten Lachens erreichten sie ja doch nicht und blieben vergleichsweise unbemerkt. Mit der rechten Hand meine Brust schlagend, zum Teil im Bewußtsein meiner Sünde (in Erinnerung an den Versöhnungstag), zum Teil, um das viele verhaltene Lachen aus meiner Brust herauszutreiben, brachte ich vielerlei Entschuldigungen für mein Lachen hervor, die vielleicht alle sehr überzeugend waren, aber infolge neuen, immer dazwischenfahrenden Lachens gänzlich unverstanden blieben. Nun war natürlich auch der Präsident beirrt, und nur in dem solchen Leuten schon mit allen seinen Hilfsmitteln eingeborenen Gefühl alles möglichst abzurunden, fand er irgendeine Phrase, die meinem Heulen irgendeine menschliche Erklärung gab, ich glaube eine Beziehung zu einem Spaß, den er vor langer Zeit gemacht hatte.'

Nachdem die Erzählung des Lachens bereits beendet ist, fügt Kafka noch einen Satz hinzu:

'Nun habe ich aber - und so rächt sich die alte Schuld gegenüber dem Präsidenten neuerlich - so viel geschrieben und nichts.'

Warum spricht Kafka nach dem Lachen von einer Schuld? Der Präsident wollte den Lacher entschuldigen, indem er nach Motiven, also nach Möglichkeiten der Integration des Lachens gesucht hat. Er wollte das Lachen ableiten. Das Lachen aber wird schuldig, weil es genau dieser symbolischen Integration widersteht. Deswegen allerdings ist es für Kafkas witziges Erzählen so unwiderstehlich. Denn es sagt irgendwie und grauenhaft - nichts.'³⁹³

Das Lachen wird hier nicht nur schuldig, stigmatisiert. Es wird in seiner Überschüssigkeit und in seiner Resistenz gegenüber jeglicher symbolischer Integration in die Ökonomie einer sprachlichen Verhandlung über eine Beförderung auch - im oben beschriebenen Sinne - grotesk und: schmutzig. Kafkas Lachen ist eine Bewegung, die die *Beförderung* seiner eigenen Sprache und Erzählung ständig unterbricht. So gibt es innerhalb des Erzählens des Lachens *von Komma zu Komma* auch eine subtextuelle Dynamik, die den Bewegungsfluß des narrativen Prozesses im Erzählen selbst sabotiert. Diese subtextuelle Bewegung prägt der Erzählung und der Sprache nicht nur ein *Genießen 'vor' dem Symbolischen* ein. Sie erzählt auch eine Geschichte über das Genießen des Genießens selbst, indem sie nicht nur die Qualen des lachenden Körpers beschreibt, sondern insbesondere auch die quälende Auflösung des Sprach-Körpers, insoweit er aus seinen Limitationen herausquillt und überfließt: an die Adressatin Felice. Der über seine Begrenzungen hinauswuchernde Sprachkörper ist ein buchstäblich überfließender, *überflüssiger* Körper, dessen vokale Auswüchse ins 'Nichts' zurückweisen: *vox nihili*. Indem Kafka während der Beschreibung des Lachvorganges seinen eigenen Körper in Knie, Hand und Brust fragmentiert, erzählt er einer Frau *während* der Benennung der ganzen *Gräßlichkeit* und Schmutzigkeit seines eigenen, aus dessen Schema herausquellenden Körpers und damit Sprachkörpers: sein Lachen. Es mag diese 'Unreinheit' des Sprachkörpers

³⁹³ M. Schuller, *Der Witz oder die 'Liebe zum ...'*, S.28

selbst sein, die er als *Sünde* brandmarkt; es mag diese letztlich unentschuldbare Exkulpation sein, die sich nur noch im Lachen selbst - niemals erlösend - artikulieren kann. Wenn er *so viel* und doch *nichts* geschrieben zu haben wähnt, dann deshalb, weil seine Sprache ausufert und wissentlich 'unrein' und sündhaft geworden ist. Diese Hyperbolisierung des Sprachkörpers ist eine die *Beförderung* von Sprache eher unterbindende und somit verzögernde als sie vorantreibende Bewegung. In Kafkas Erzählung des Lachens gerät das Förderband der Sprache ins Stocken. Es transportiert, es produziert - nichts. Der Witz hierbei besteht darin, daß in der Interruption des Produktionsprozesses von Sprache so viel erzählt wird. Ein anderer Witz: während des Stotterns des Förderbandes von Sprache wird Literatur befördert. Das Fließband der Sprache hat - unter ökonomischem Betracht - *nichts* Produktives mehr. Währenddessen purzeln an dessen Kippunkt die Wörter - ins Nichts.

Wenn Kafka nun anlässlich seiner bevorstehenden Beförderung der Unterredung mit der Macht sich zu unterziehen gezwungen ist und sich in einer Reflexion auf diese Szene in Form eines Briefes an eine Frau wendet, dann erzählt er dieser Frau³⁹⁴ mithin auch etwas über seine Sprache, seine Körpersprache und seinen Sprachkörper sowie deren Porositäten. Die Einkleidung seines Versuches eines Begehrens um Beförderung in Sprache ist zugleich die Erzählung über die *Beförderung* von Sprache selbst. Indem er die *lange vorbereitete und geübte Gräßlichkeit* seines eigenen Lachens in einem Brief zur Darstellung bringt, *befördert* er sich und seinen überquellenden Sprachkörper zeitverzögert und zerfetzt damit schließlich sogar die anlässlich seiner Beförderung abgehaltene Unterredung mit dem Präsidenten. Kafkas im Nachhinein reflektierte Inszenierung seines eigenen Lachens bzw. seiner eigenen Lache treibt das 'blöd'sinnige Mitlachen des Präsidenten erst hervor. Der Umstand, daß der Vor-Gesetzte Kafkas Lachen mimetisch *nachäfft* und *nachlacht*, nur um die extreme Überspanntheit der Situation zu entschärfen und zu beschwichtigen, macht das ganze Ausmaß der präsidialen Dummheit (und der Beziehung zwischen Macht und Dummheit) deutlich. Zum Problem der Dummheit weiß Gilles Deleuze Rat: „*Der Tyrann institutionalisiert die Dummheit, aber er ist der erste Diener seines Systems und als erster im Amt, stets ist es ein Sklave, der den Sklaven gebietet.*“³⁹⁵ So betrachtet degradiert sich der Präsident hier unweigerlich und willkürlich zum Sklaven von Kafkas Lachen; und Kafka wiederum steigt auf zum Sklaven seiner eigenen Sprache. Die Sprache ist eine gnadenlose Tyrannin. Sie läßt sich bestenfalls vom Schweigen etwas sagen (vom Lächeln, vom Lachen, von der Liebe oder vom Tod). Die Sprache ist die Vor-Gesetzte - aber nur ihrer Untergebenen.

Kafkas Lachszenario gibt aber noch anderes zu bedenken. Dies wäre die Differenz zwischen Unwissenheit und dem Nicht-Wissen: auch der Präside lacht. Während er aus Unwissenheit über die Beziehungen zwischen Wissen und Macht lacht, das heißt über diejenigen Strukturen, innerhalb derer er selbst nur ein *Nichts* ist, lacht Kafka sein zuvor trainiertes Lachen aus Berechnung. Er scheint in Opposition zum Präsidenten alles vom *Nichts* zu wissen. Er *kann nichts* wissen. Anders als der Präsident sieht er die hinter jeder Rede aufklaffende Leere, das Lächerliche, den Schrecken, die *Gräßlichkeit*. Sein einstudiertes Lachen aus der Erkenntnis heraus, nichts wissen zu *können*, beruht auf der Tatsache des Zurückführens eines jeden Wissens auf das Unbekannte (nicht zuletzt jener Leere). Das Lachen des Präsidenten ist ein Mitlachen aus Unwissenheit und deshalb dumm. Es braucht, um sich

³⁹⁴ hier kommt auch dem Signifikanten „*auch*“ eine doppelte Bedeutung zu. Ebenso wie Felice, der er das Vermögen des Lachens zuschreibt, kann *auch er* lachen. Es geht nicht nur um das Vermögen, auch lachen zu können, sondern auch darum, - ebenso wie die Frau - *auch* lachen zu können.

³⁹⁵ G. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 1992, S. 195

artikulieren zu können, die Zurückführung des Unbekannten auf das bereits Bekannte. Wohl darum führt er Kafkas Lachanfall freundlicher- und fälschlicherweise auf einen von ihm selbst *vor langer Zeit gemachte(n) Spaß* zurück. Kafkas Inszenierung seiner eigenen Lache hingegen zwingt die Macht dazu, sich einen Riß beizubringen. Sie nötigt den Präsidenten dazu, seine eigene Macht zu zersetzen.

Das Lachen wird hier nicht nur schuldig gesprochen, sondern es wird in hohem Maße schmutzig. Aus dem Lachen wird - Marianne Schuller verweist darauf, wie Kafka dessen Witz heraufbeschwört - eine gleichermaßen unübersehbare wie unüberhörbare Schmutzlache und damit 'Wunde' in der 'reinlichen' Aufgeräumtheit der Machtverhältnisse im Raum: ein Zerriß in der von einer hierarchischen Gesellschaft verabredeten Ordnung der Wörter, der Körper und der Zeichen. Dieser Riß erinnert an diejenige Ruptur, den die lachenden Bilder Maya Derens in die Leinwand, das heißt in die Projektionsfläche der Verabredungen über die Verwertbarkeit kinematographischer Bewegungen hineinreißt. Ein Riß ist schließlich stets Verwundung, handele es sich um Lebendiges, um das menschliche Spektakel und 'Theater' der Macht, um ein Band abrollenden Zelluloids oder um eine Leinwand. Alldem ist bis hierher eines univers: sowohl Kafkas Text wie auch Maya Derens Kineskopien nehmen anstelle der Identität der Erzählung die Tonalität oder die Geste einer stets sublim präsenten, jedoch zu keinem Zeitpunkt gestellten Frage an. Einerseits gibt es keinerlei Chiffrierung der Erzählung und andererseits ebensowenig die Möglichkeit ihrer Interpretation. Stattdessen bleibt das lachende und immer auch fragende Gleiten des Sprach-, Schrift- oder Bildkörpers selbst: der Text des Schreibenden und die Bilder der (Kafkas Brief) Lesenden einerseits sowie die Bilder der Schreibenden und der Text der (Derens Bilder) Lesenden andererseits werden von einem großen Fragezeichen verschlungen *und* wiederausgespielt. Blanchot schreibt: „*Die Literatur beginnt da, wo sie eine Frage wird.*“³⁹⁶

³⁹⁶ Maurice Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*. Berlin 1982, S. 7

Wissen, Nicht(s)-Wissen-Können und Ökonomie der (Schmutz-)Lache

Das Frage-Zeichen ist nicht nur Signum, das eine Frage abschließt, sondern ihm sind Markierungen des Erzählens eingeschrieben, die andere Räume öffnen. Das Fragezeichen beschließt nicht nur den ihm vorausgehenden Satz, sondern es öffnet auch den Raum für einen nachfolgenden, vorausgesetzt, die Frage wird erhört und ist überhaupt formulierbar. Andersherum: der Text der Erzählung des Witzes des Lachens bei Kafka ist unterschrieben mit dem Zeichen, das Frage und mit der Frage, die Zeichen ist. Was Kafkas *Witz des Lachens* über das 'Nichts' hinaus zeigt, ist die vollkommene Auflösung des absoluten Wissens, ist die *Gottverlassenheit*, die Auflösung Gottes selbst zugunsten einer Ästhetik des Nicht(s)-Wissen-Könnens. Charles Baudelaire gelangt in seinen Überlegungen zum Lachen zur der Auffassung: „*Der Weise lacht nur mit Zittern*“³⁹⁷

Nicht(s) wissen zu *können* ist nicht nur das Unvermögen zu wissen, sondern auch die Qualität der Fähigkeit, *nicht(s)* zu wissen. Die Hybris absoluten Wissens - in Kafkas Brief dem Präsidenten zugeordnet - wird durch das Lachen des Petenten nicht nur verworfen, sondern regelrecht abgebüßt. Er weiß in seinem Nicht(s)Wissen-Können um die Sünde (der Gottverlassenheit), die er begeht, und er weiß um die damit einhergehende Schuld dem Wissen gegenüber. In seinem Brief an Felice teilt Kafka der Frau mit, daß *auch er* einen Körper hat, einen - wie sich herausstellt - schuldbeladenen, sündigen Körper. Dies tut er, indem er in der Beschreibung des Lachens seine Körperlichkeit unmittelbar in die Sprache überfließen läßt. Er läßt seinen Körper und mit ihm all das *Verhaltene*, das er mit der Hand aus der Brust schlägt, sich in die Sprache hineindrängeln. Damit demonstriert er Felice über seinen Körper hinaus auch den sich in Auflösung befindlichen Sprachkörper, der *von Komma zu Komma* dem *Nichts*, dem Tod entgegenflieht. Felice wird unter Hinweis der Schuldhaftigkeit zur Adressatin von Kafkas Körperlichkeit. Im Vorgang des *Schreibens* des Lachens sucht Kafka die Schuldlast seiner Körperlichkeit abzubüßen. Das *Ich kann auch lachen* klingt beinahe ent-schuldigend. Das Wissen um das *Verhaltene* gibt demgegenüber zu bedenken, daß es etwas jenseits und außerhalb des 'absoluten' Wissens gibt. Auch dieses jenseits des absoluten Wissens Gelegene wird im

³⁹⁷ Charles Baudelaire: *Vom Wesen des Lachens. Und Allgemein von dem Komischen in der Bildenden Kunst*. Werke/Briefe Bd. 1, Juvenilia-Kunstkritik 1832-1846, Darmstadt 1977, S. 286. Im Sinne einer Religions- und Herrschaftskritik hinterfragt Baudelaire die Begriffe von Weisheit und Allwissenheit als Resultat göttlicher Inspiration. Baudelaire stellt die Unvereinbarkeit von religiös begründeter Weisheit und dem Wesen des Lachens heraus, insofern, „*daß der Weise kat'exochen, das fleischgewordene Wort, niemals gelacht hat. In den Augen dessen, der alles weiß und kann, gibt es keine Komik.*“ (ebd., S. 286) Dem Allwissenden geht das Lachen ab; er fürchtet es wie das Säkuläre und dessen Lüsterheiten, er ist auf der Hut vor ihm, denn: „*Fest steht, versetzt man sich auf den Standpunkt der Orthodoxie, daß das menschliche Lachen aufs engste mit der Katastrophe eines frühen Falles, einer physischen und moralischen Erniedrigung verknüpft ist. Wie der Schmerz kommt auch das Lachen durch die Organe zum Ausdruck, in denen das Wissen von Gut oder Böse und die Herrschaft darüber ihren Sitz haben: die Augen und der Mund.*“ (ebd., S. 287) Folglich entspringt das Lachen gemäß orthodoxer Auffassung der „*satanischen*“ Sphäre. Es ist, wie das Komische überhaupt, „*eines der unverkennbar satanischen Merkmale des Menschen.*“ (ebd.) In Korrektur der Auffassung der Physiologen, das Lachen sei Ausdruck und Merkmal von Überlegenheit, stellt Baudelaire nicht ohne Ironie fest: „*Es würde mich nicht wundern, wenn der Physiologe, als er diese Entdeckung machte, im Gedanken an seine eigene Überlegenheit in Lachen ausgebrochen sein sollte. Der Satz hätte nämlich lauten müssen: Das Lachen entspringt der Vorstellung (! S.F.) der eigenen Überlegenheit. Eine satanische Idee, wenn es je eine gab!*“ (ebd., S. 290) „*Das Lachen ist satanisch, also ist es zutiefst menschlich.*“ (ebd., S. 292)

Schreiben des Lachens eingebüßt. In anderem Kontext schreibt Jacques Derrida: „... ich begrenze mich weder auf ein bestimmtes abstraktes Wissen oder Nicht-Wissen, ich büße im Gegenteil das absolute Wissen ab, indem ich es als solches wieder an seinen Platz stelle, einordne und es in einen Raum einschreibe, den es nicht mehr beherrscht.“³⁹⁸

Das Lach-Szenario Kafkas - es entsteht ja erst dadurch, daß Kafka es in einem Brief an eine Frau niederschreibt - eröffnet einen Raum zwischen Wissen und Nicht-Wissen, der wesentlich Atopie (der Schmutzlache) ist. Derridas Bataille-Lektüre gibt hierzu hilfreiche Hinweise. Die nachfolgenden Überlegungen wollen ein Phänomen umkreisen, das es zwar schon seit jeher gibt, das sich jedoch jedem Wissen konsequent zu verweigern weiß. Die Schmutzlache, so wie sie sich bis hierher andeutet, läßt sich auf keinen der Versuche über das Lachen so recht ein. Stattdessen füllt sie sich ständig auf mit den (auch körperlichen) Resten des Anderen, auch und insbesondere mit den Resten von vielerlei unterschiedlichen Theorieansätzen. So etwa mit dem, was Derrida aus Batailles Hegel-Lektüre herausfiltert³⁹⁹. Bataille - so Derrida - bezieht in seiner Schrift „...alle Semanteme, das heißt alle Philosopheme auf das souveräne Tun, auf die nicht rückgängig zu machende Aufzehrung der Totalität des Sinns. Sie schöpft, um sie auszuschöpfen, aus der Hilfsquelle des Sinns. Mit peinlich genauer Verwegenheit erkennt sie die Konstitutionsregeln dessen, was sie wirkungsvoll und ökonomisch dekonstituieren muß. Sie verfährt somit nach dem Muster dessen, was Bataille die 'allgemeine Ökonomie' nennt.“⁴⁰⁰ Der „allgemeinen Ökonomie“ und der „allgemeinen Schrift“ entsprechend plaziert Bataille die „Schrift der Souveränität“; eine Schrift, die in bedenkenswerte Nähe zur Schrift der Schmutzlache gerät, vergegenwärtigt man sich beider Ökonomien⁴⁰¹. Batailles Schrift der Souveränität ist nichts als Lachen, ist Verschwendung übersprudelnder Energien (was dem Abfall oder dem unverwertbaren Rest der Ökonomie der Tauschverhältnisse entspräche): „Eine Wissenschaft, die die Denkobjekte auf die souveränen Augenblicke bezieht, ist in der Tat nur eine allgemeine Ökonomie, die den Sinn dieser Gegenstände in ihrem gegenseitigen Verhältnis, letzten Endes im Verhältnis zum Verlust des Sinns ins Auge faßt. Die Fragestellung dieser allgemeinen Ökonomie ist auf der Ebene der politischen Ökonomie situiert; die Wissenschaft, die mit diesem Namen bezeichnet wird, ist jedoch nur eine beschränkte Ökonomie (der Tauschwerte). Es handelt sich um das wesentliche Problem der Wissenschaft, die die Verwendung der Reichtümer erörtert.“

³⁹⁸ Jacques Derrida: *Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie*. ders.: in: *Die Schrift und die Differenz*, übers. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt/Main 1972, S. 409

³⁹⁹ Derridas Kritik an Hegels Bemühen, selbst jede Sinnlichkeit seinem dialektischen System einzuverleiben und damit zu tilgen, gipfelt in der Feststellung, daß Hegels logozentristische Auffassung ein knechtisches Bewußtsein hervorbringe: „Die Unabhängigkeit des Selbstbewußtseins wird (...) lächerlich, wo es sich durch Unterwerfung (unter die Dialektik und deren permanente Negation zu befreien trachtet S.F.), wo es in Arbeit, das heißt in Dialektik umschlägt. Das Lachen allein übersteigt die Dialektik und den Dialektiker. (...) Genau genommen tritt dieses Lachen (bei Hegel) nie in Erscheinung (...). Daher ist auch das Lachen im Hegelschen System abwesend; es findet sich in ihm nicht einmal in der Gestalt einer negativen oder abstrakten Seite.“ (ebd., S. 387-389) Derrida zitiert Bataille: „Im 'System' sind Poesie, Lachen und Ekstase nichts. Hegel entledigt sich ihrer mit Eile; er kennt nur das Endziel des Wissens. Seine ungeheure Müdigkeit hängt meines Erachtens mit dem Greuel vor dem blinden Fleck zusammen.“ (Georges Bataille: *L'expérience intérieure*, Paris 1987, S.172)

⁴⁰⁰ Derrida, a.a.O., S. 409

⁴⁰¹ Derrida bezieht sich hier auf Georges Batailles: *Méthode de Méditation*. Die *Souveränität* und die *Schrift der Souveränität* sowie die *Allgemeine Ökonomie* wird von Bataille ausgeführt in: ders.: *Die Souveränität*, in: *Georges Bataille: Die psychologische Struktur des Faschismus*, München 1978, S. 68ff

Die allgemeine Ökonomie stellt in erster Linie klar, daß Energieüberschüsse produziert werden, die definitionsgemäß nicht verwendet werden können. Der Energieüberschuß kann nur ziellos, folglich ohne irgendeinen Sinn, verschwendet werden. Diese nutzlose und unsinnige Verschwendung ist die Souveränität.⁴⁰²

Im Verhältnis zum Nicht(s)-Wissen ist Derrida zufolge die Schrift der Souveränität nun diejenige Schrift, die den Diskurs auf den absoluten Nicht-Diskurs bezieht; sie ist diejenige Schrift, die nicht etwa den Verlust des Sinns repräsentiert, sondern eben den Bezug zum Verlust des Sinns erst herstellt. Derrida schreibt: „(Die Schrift der Souveränität) eröffnet die Frage nach dem Sinn. Sie beschreibt nicht das Nicht-Wissen, das ist unmöglich, sondern nur die Wirkungen des Nicht-Wissens.“⁴⁰³ In einer Untersuchung über das Lachen stößt die Wissenschaft an ihre eigenen Grenzen. Lachen und Wissen sind Kontrahenten. Das Wissen weiß über das Lachen kaum etwas. Das Lachen weiß über das Wissen alles mögliche. Das Lachen lacht über das Wissen. Das Wissen lacht kaum bis auffällig selten. Das Wissen hat selten Humor, kaum je Witz. Das Wissen stranguliert das Lachen. Das Wissen gibt sich der Lächerlichkeit preis, wenn es das Lachen so lange unter dem Mikroskop wissenschaftlicher Analyse seziert, bis es ihm dabei vergeht. Lachen ist Hingabe. Lachen ist ein Virus. Lachen ist eine Seuche, der keine Diagnose gestellt werden kann und die therapieresistent bleibt⁴⁰⁴.

Rekapitulieren wir: Im hiesigen Zusammenhang der Lache des Bildes ließe sich approximativ formulieren, daß - wir erinnern uns - mit Carmen etwa das Nicht-Wissen und die lebendige Frau in der Allegorie (im Bilder-Wald) verscharrt werden. Das Nicht-

⁴⁰² ebd., S. 410

⁴⁰³ ebd.

⁴⁰⁴ man bedenke in diesem Zusammenhang die ansteckende und vor allem dadurch langanhaltende Wirkung des Lachens, auf die Robert R. Provine in seinen verhaltensbiologisch orientierten Untersuchungen zum Lachen hingewiesen hat: „Consider the bizarre events of the 1962 outbreak of contagious laughter in Tanganyika. What began as an isolated fit of laughter (and sometimes crying) in a group of 12-to-18-year-old schoolgirls rapidly rose to epidemic proportions. Contagious laughter propagated from one individual to the next, eventually infected adjacent communities. The epidemic was so severe that it required the closing of the schools. It lasted for six months.“ Robert Provine: *Laughter*, in: *American Scientist*, Jan.-Febr. 1996. Für Provine ist die Tanganyikanische Lachepidemie ein dramatisches Beispiel für die infektiöse Kraft des Lachens, wie wir sie alle schon am eigenen Leib erfahren und erlebt haben. Der in diesem Beispiel ganz nebenbei hervortretende Effekt des Schließens einer ganzen Schule im Jahr 1962 wirft bemerkenswerterweise ein Licht auf Michelets Untersuchungen zur Hexe des Mittelalters und in Verbindung damit auf die Entstehung von Schule überhaupt: „Man hat unklugerweise gesagt: ‘Wehe denen, die lachen!’ Das hieß dem Satan im voraus einen zu großen Vorteil, das Monopol des Lachens, einräumen, das hieß ihn Lustigmacher nennen, ja noch mehr, ‘ein Bedürfnis’. Denn das Lachen ist ein wesentliches Geschäft unserer Natur. Wie sollte man ein Leben ertragen, wenn man nicht lachen könnte, wenigstens bei seinen Schmerzen? (...) Ein anderer kleiner Gegenstand, von der Kirche verworfen, ist die Logik, die freie Vernunft; dies ist ihre große Liebesspeise, welche der Teufel so begierig ergreift. Die Kirche hatte aus Kalk und Zement ein kleines, enges, mit niedrigem Gewölbe versehenes, vom Tageslicht durch eine gewisse Spalte angedämmertes in pace gebaut und dieses wurde S C H U L E genannt. Man brachte einige Geschorene da hinein und sagte: ‘Seid frei!’ Alle wurden Krüppel. 300, 400 Jahre bestätigten diese Lähmungen. (...) Es ist spaßhaft, daß man dort den Ursprung der Renaissance suchen will. Er hat stattgefunden, aber wie? Durch das teuflische Unternehmen von Leuten, welche eine Anstrengung von Verdammten machten und das Gewölbe durchstießen, um den Himmel zu schauen, und dieser Ursprung hat noch mehr stattgefunden fern von der Schule und den Gelehrten in der freien Natur, wo der Satan für die Hexe und den Hirten Vorlesungen hielt.“ Jules Michelet, *Die Hexe*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Günther Emig, Karlsruhe 1975, S. 10f

Wissen, präziser: die Durchlässigkeit (Transparenz) des stets fragilen Wissens um das Unwägbar, das Unmögliche, das unheimlicherweise hinter jedem Wissen verborgene Gespenst des letztlich vollkommenen Nicht(s)-Wissen-Könnens (man denke an Carmens Maskeraden, an ihre nomadische und polyglotte Existenz, an ihre Tänze und an ihr Lachen) ist immer schon da und immer schon fort und stets überall. Während mit Carmen nun das Nicht-Wissen-Können verscharrt bleiben muß zugunsten der die gesellschaftlichen Konventionen affirmierenden Ökonomie der Erzählung der Frau als männliches Phantasma von Erotik und Exotik, wird das Nicht-Wissen funktionalisiert (zum augenscheinlichen Verschwinden gebracht). Dies geschieht um den Erhalt der äußeren Ordnung und der Sauberkeit der Erzählung willen, die nach Verständlichkeit, Wissen und einem Abschluß strebt. Hier bleibt das Wissen unversehrt, unbefleckt, es ist seiner Reinheit nicht beraubt worden. Das Wissen ist noch einmal davongekommen und die Frau ist tot.

In Poes Erzählung gibt es hinsichtlich des Wissens eine minimale Verschiebung. Hier wird über die Frau das Wissen befragt. Und zwar wird das Wissen über die Kunst, über die Liebe und über den Tod befragt, indem all dies zugleich über die Sprache als Bild inszeniert wird. Der Text über die Frau vermittelt aber nur ein spezifisches Wissen über die im Text anhand eines Bildes dargestellte Frau. Und schließlich vermittelt die Erzählung insgesamt eine Mischung aus Nicht-Wissen und Wissen des Todes, hervorgerufen durch ihre Lebensähnlichkeit, durch ihr im Bild *gelassenes* Lächeln.

Ein Kunstwerk - so Elisabeth Bronfen - funktioniert über die Leiche einer Frau. Andererseits - so mein Vorschlag in *Ubique Daemon* - scheint in Poes Erzählung aber auch eine andere Bewegung auf, die der Analyse Bronfens gegenläufig zu sein scheint: die Tote wird auch lebendig, sie scheint sich in ihrer Lebensähnlichkeit aus dem ihr zugewiesenen Rahmen herauszuschleichen; es gibt eine Bewegung in den moresken, filigranen Rahmen hinein und eine andere wieder aus ihm heraus; hier wird selbst der Tod lebendig, während der Text selbst - und damit auch sein Autor - stirbt.

Während bei Mérimée Machtgeflechte nachgezeichnet werden, wird bei Poe über die weibliche Protagonistin, die zugleich Muse des Künstlers ist, Wissen verhandelt und damit schließlich auch Macht.

In Maya Derens Filmen existiert gar kein Wissen mehr. Hier lacht das Bild. Das Bild trachtet mir nicht nach dem Lachen. Das Bild lacht, mich zu sehen. Es kann mich nicht verstehen und *indem* es mich nicht versteht, verstehe wiederum ich es. Je weiter das Bild ziellos umherstreunt, umso mehr ist es bei sich zu Hause. Die Bilder Maya Derens lachen, mich zu sehen, und zwar genau in meinem Gefangensein im scheinbaren Wissen über die Kunst, die Liebe, das Leben und den Tod. Es gilt somit in der Schmutzlache eine Bewegung zu isolieren - eine Bewegung weg vom Wissen hin zum Bezug zum Nicht-Wissen, eine Bewegung der Dekonstruktion, eine Bewegung des Zerfalles jeglichen Dünkels absoluten Wissens überhaupt. Diese Bewegung scheint universell: das Lachen. Sie vollzieht sich in der Einverleibung, im Verzehr, in der völligen „*Aufzehrung der Totalität des Sinns*. (Derrida)“ Dies Lachen wäre Dynamik, die das ganz Andere zurückholt, wiederholt, variiert oder paraphrasiert.

So vollführt das Bild - das das Nicht(s)-Wissen-Können wiederzusehen lacht, ohne es dabei jemals zu erblicken, aufzuzeigen oder gar preiszugeben (es ist in Derens Filmen nie Schmutz im eigentlichen Sinn zu sehen) - eine endlose, ziellose, nutzlose Bewegung, die aus dem Sinn zwar ihre Kraft schöpft, aber nur um ihm - nun in seiner Totalität angegriffen - andere Räume und einen anderen Rang zuzuweisen. Die Schmutzlache setzt so nicht etwa Nicht-Sinn idealisiert oder apothetisch ins Zentrum eines Diskurses über ihn. Die Schmutzlache nimmt in ihrer Bewegung die Reste

dessen auf, was der beschränkten Ökonomie. d.h. der Verwertbarkeit widersteht: sie verschwendet sich selbst. Sie wäre demnach eine in den Bildkörper hinein invertierte und zugleich aus ihm heraus divertierte Schrift. Um dies zu verdeutlichen, stelle man sich als Leser vielleicht einmal vor, während eines Lachanfalles einen einzigen, auch noch 'vernünftigen' Satz zu Papier zu bringen.

Die Kineskopien Maya Derens oder auch die Bilder Chantal Akermans zeigen ständig Durchgänge, Eingänge oder Ausgänge. Aber die Bilder *zeigen* diese Passagen nicht nur, sind *sind*: Passagen. Ständig kommt, geht, wandert, läuft, hüpf, fährt, klettert, kriecht, krabbelt, schleicht, drängelt, purzelt, fliegt, rutscht, rast, rennt, hetzt, hechelt, jagt, schlüpft, stürzt, turnt, tanzt, tänzelt, kreist, oder fällt irgendjemand durch sie hindurch, - irgendwohin.

Das Lachbild - Echolalien der Narration

„Nein, das Lachen ist bedeutsamer und tiefer als man denkt.“

(Nikolaj Gogol)

Das Lachen tritt - bis auf eine Ausnahme - weder in *Meshes of the Afternoon* noch in *At Land* als mimisches Phänomen in Erscheinung. Allerdings eröffnen Maya Derens Filme poetische Räume des Lachens in ihrer Bilderschrift und deren Montage. Hierbei kommt der Bewegung eine besondere Bedeutung zu: Sowohl die filmische wie auch die Bewegung der agierenden Körper und nicht zuletzt die Blickbewegungen im Raum nehmen - wie gesehen - die *Hauptrollen* in ihren Filmen ein.

Es bleibt zu fragen, in welcher Weise sich die Korrelation des Wissens zum Bezug des Nicht-Wissens innerhalb visueller Schreibweise gestaltet. Welche anderen visuellen Formen und Erzählweisen des Nicht-Wissens lassen sich entwickeln? Stotternde, stammelnde, bebende?

In Maya Derens Filmen werden die (für das Vorgehen einer Geschichte) überflüssigen Bewegungen zu - in die Leinwand hineinskizzierten - somatischen Ereignissen. All das, was in der Allegorie durch erstarrte Bildkategorien und in sie hinein wegphantasiert wird, wird hier zur Ansicht zurückgegeben: imaginierte Sinnlichkeit, Lust, Schmerz, Trauer, Neugier, Staunen, Träumereien. All das verworfene Teufelszeug erscheint im lachenden Bild in Bewegung versetzt, entfesselt aus den Einschnürungen in das Definitionskorsett der Erzählstrategie. All dies wird nicht über die Bild-Ränder geworfen, nicht aus dem Format gekippt, sondern freigelassen.

Schnitt: Der aufrechte Gang. Vorgezeichnete Wege der Kulturlandschaft. Männer wechselnder Identitäten gehen neben der Frau, reden auf sie ein. Sie verneint kopfschüttelnd. Sie bleibt einen Schritt zurück, hält inne. Sie überlegt, wird nachdenklich. Ihr momentaner Begleiter mahnt zur Eile, er wird hastiger. Sie folgt ihm ein Stück, bleibt dann stehen. Er will sie drängen, will ihr den Weg weisen und beschleunigt, sie kann und will nicht mithalten, verfällt dann doch in einen Lauf. Er scheint weit voraus - uneinholbar. Sie streckt den Arm nach ihm aus - vergebens.

Eines jener oben genannten somatischen Ereignisse bildet die nun folgende Szene. Der Mann will in die Höhle - hier ein Haus: Die Frau kriecht - für gewöhnlich ist dies die Vorgehensweise von Ungeziefer, Reptilien und Amphibien, von 'Niederem' - durch ein Schlupf-Loch in ein scheinbar verlassenes Haus hinein. Ihr männlicher Begleiter - er wird kurz darauf aus dem Film verschwinden - benutzt die Tür und schlägt sie hinter sich zu. Im Innern: Nur zwei Einrichtungsgegenstände werden zu erkennen gegeben: metallene Stühle in der Formgebung geschmiedeter Frauenkörper. Frauenkörper als Sitzgelegenheiten. Die anderen Möbel und Interieurs sind durch weiße Laken verhüllt. Hierdurch sollen sie vor der Vergänglichkeit der Dinge geschützt werden, vor ihrer Abnutzung, vor der Flüchtigkeit der Zeit, die sich als Staub, als Schmierfilm auf den Dingen niederschlägt. Staub ist der Rest, der Schmutz, der Abfall der Zeit. Wenn wir die lästige Arbeit des Staubwischens verrichten, so wischen wir den Schmutz der Zeit nicht weg, sondern nur beiseite und: schütteln ihn wieder aus - irgendwoanders hin. Ganz weg *kriegen* wir ihn so wie so nie. Der Staub ist das andere der Zeit, das *bleibt*. Der Witz dieser Szenerie liegt darin, daß sich die Leinwand hier vor ihrem Verstauben zu schützen sucht.

Die Leinwand zitiert sich - wie in Agnes Vardas *La pointe courte* bereits zu lesen - selbst. Außen Leinwand, innen Leinwände, überall Leinwände. Der verhüllte Innenraum - bei Deren des Hauses - *enthüllt* die Leinwand als Hülle - oder als Leichengewand des Bildes; die enthüllte Leinwand verhüllt zunächst einmal das Bild: ein (wieder anderer) Mann liegt im Bett. Das Lager befindet sich inmitten des Raumes. Auch der Körper des Mannes ist mit einem Laken zugedeckt. So wird er Bestandteil des Mobiliars des Raumes und zugleich des Mobiliars des Films, vielmehr noch, er wird zum: Immobilium. Der Mann - bettlägerig - ist reduziert auf seinen Kopf und seine Füße, die in phallischem Ragen - von dem Laken (der Leinwand?) verdeckt - hervorstehen. Keinerlei Agens, das von ihm ausgeht. Alles an ihm ist erstarrt. Erstarrender Kopf, Genickstarre, Augenstarre, Mund- und Ohrenstarre, Fußnägelstarre. Die aufgerichteten Füße unter dem Laken enden innerhalb der Organisation des so erstarrten Bildes in direkter Nähe zum Körper der Frau, die am Fußende des Bettes steht. In ihren Armen hält sie eine Katze. So fixiert sie mit ihrem Blick auf den Bettlägerigen für eine Weile die völlige Erstarrung des Bildes, das sie sieht. Das Bild ist tot.

Diese Leichenstarre des Bildes ist lediglich durch die Anwesenheit des Animalischen der Katze und durch die Vitalität der Frau belebt. Die Katze ist die Katze. Und als Katze wird sie auch die Starre des Bildes und der Leinwand auflösen, wenn sie wenig später - von der Frau in Bewegung versetzt - davonspringt. Währenddessen liegt der Mann untätig im Bett und wird von der Frau - etwa beim Sterben? - beobachtet. Der Mann wird zum Gespenst. Die phallische Leinwand entpuppt sich unter dem fixierenden und eindringlichen Blicken der Frau ebenso als Spuk. Es flimmert das Gesicht der Frau. Während die über alles geworfenen Laken den Raum des Mannes schützen und dies im Bild inszeniert wird, verwandelt sich die Leinwand in den Projektionsraum der Frau, die nun durch ihn hindurchzugehen vermag. Die Inszenierung des 'Zudeckens' des männlichen Raumes durch den weiblichen Blick ist nicht mehr Repräsentation, nicht mehr Erscheinung auf einer Leinwand, nicht mehr

eingebildete Vergegenwärtigung von etwas Erinnerungem, sondern unmittelbare Erfahrung: ein Werden der Unmittelbarkeit eines Augenblicks (Augenaufschlages) des Bildes, das lacht.

Nachdem die Frau dergestalt alle möglichen Repräsentationsformen ihrer selbst über die Bildgrenzen werfen kann (läßt sie womöglich deshalb die Katze fortspringen?) durchforscht sie das Haus, das voller Türen und Schwellen ist. Die Türen lassen sich gleichermaßen in- wie auch auswendig öffnen; indem sie dies gestatten, verwandelt sich das Haus in den poetischen Raum eines kosmischen Gelächters. Aller Raum lacht. Aus Körpern, die sich im Raum bewegen, werden bewegliche Räume, innerhalb derer sich Körpergraphien einer Frau ereignen. Diese Körpergraphien kritzeln Bewegungsskizzen, Bewegungsfragmente und verlachen jeden Versuch einer Artikulation von zweckgebundener Bewegung.

Auf diese Weise wird der Körper Folie und Schriftzug zugleich. Aus Schauplätzen werden Raumerfahrungen, aus der Protagonistin wird eine Schreibende, eine bildersuchende Kinetographin. Ein Treibholz, ein Tisch, eine umherirrende, unterschiedlichste Räume konstituierende Frau, die kein ödipales Erzählversprechen mehr erfüllt⁴⁰⁵.

So handelt es sich in einer anderen Szene in *At Land* auch nicht mehr um Spuren im Sand, sondern vielmehr um Spuren im Sagen des Sandes: die Frau geht barfuß den Strand entlang. Sie versucht, große, grobe Steine zu sammeln und läßt sie dann doch achtlos wieder in den Sand fallen. Noch bevor sie ihre Beute festhalten kann, entgleitet diese ihr schon. Dennoch sammelt sie unverdrossen weiter: völlig absurde, nutzlose Handlungen und Bewegungen, die gerade in ihrer Sinnlosigkeit konsequent ausgeführt werden: etwas vollkommen Nutzloses tun. Währenddessen schaut sich die Frau ständig um, beinahe so, als fühle sie sich beobachtet oder verfolgt. Da ist aber nichts. Einzige Hinterlassenschaft ihres merkwürdigen Streunens bilden die wieder in den Sand zurückgefallenen Steine. Ein Zusichnehmen und Wiederfallenlassen. Und es *schreiben*, es sagen sich ihre Fußspuren, über deren Bleiben und Vergehen Wind und Gezeiten entscheiden werden. Die Last der Steine: die Last der Bilder und der Sprache? Petrifizierte und darum wiederfallengelassene Bedeutungen? Dies ist eine komische Geschichte: eingesammelt in der Randzone zwischen Bleiben und Flüchtigkeit, eine Geschichte von der Sterblichkeit und eine Geschichte von der Kurzweiligkeit der sie Bezeichnenden. Steine schweigen. Mit den in bereits zerriebenes, zermergeltes Gestein hineinfliegenden (Bedeutungs-)Brocken zeichnet die Frau eine Textur des Verschweigens in den Bildtext hinein, der zugleich etwa enthüllt: jedwede Reproduktion von Bedeutung muß verworfen werden, um eine andere hervorbringen zu können? Hierdurch wiederum eröffnet sich erneut die Textbewegung des Lachens. Zugleich erschließt sich eine ungewisse Affinität von Schweigen, Lachen und Schriftspuren.

Weiter oben war bereits die Rede von der Unhaltbarkeit des Wissens und der Ästhetik des Nicht(s)-Wissen-Könnens. Es war dort die Rede nicht nur vom Verwerfen der Theses des Wissens, sondern darüberhinaus auch davon, daß das Wissen abgebüßt werden muß, wodurch wiederum erst der Bezug zum Verlust des Sinns hergestellt wird. Zur Erinnerung: Batailles Schrift der Souveränität wurde mit Derridas Kommentar als eine Schrift des Lachens gelesen, als Verschwendung übersprudelnder Energien, die innerhalb der Ökonomie der Tauschverhältnisse dem Äquivalent des Restes, des Abfalles entsprechen. Der Vorgang des Ab-Fallens, die

⁴⁰⁵ vgl. hierzu Teresa de Lauretis: *Ödipus interruptus*. in: *Frauen und Film*, Nr.48, März 1990. Hier geht es de Lauretis um die Frage, wie es gelingen kann, die ödipale Logik eines Films und dessen narrative Muster und Identifikationsstrukturen zu durchbrechen.

Herstellung des Bezuges zum Abfall selbst ist es, der in der Schmutzlache ausprobiert, abgetastet, abgeschritten, ausgemessen wird. Was die Stein-Sequenzen Maya Derens auch erzählen, ist dasjenige, was Derrida als *différance* umschreibt. Es gibt nur Spuren, ... „kein begriffliches Atom“, nichts Sauberes, nichts Reines, sondern: der Begriff *bildet* sich erst „im Gewebe der Differenzen.“⁴⁰⁶ Die Schrift ist immer auch Raum ihrer selbst. Die Schrift „exzediert (...) den Logos (des Sinns, der Herrschaft, der Präsenz).“⁴⁰⁷ Sinnbezüge werden erst durch Sinnverlust, durch sich ständig wandelnden Sinn hergestellt. Die Schmutzlache wäre demnach eine Art *souveräner Schreibweise*, die „die Zerstörung der statischen Grenzen zwischen den Erscheinungen“⁴⁰⁸ vorantreibt. Mindestens gibt es keine Unterscheidung von Form und Inhalt mehr. In den Steinszenen treiben alle Begrifflichkeiten auf den Sinnverlust zu, „auf den sie maßlos hingleiten und in den sie maßlos hinabstürzen.“⁴⁰⁹ Die Schmutzlache - so könnte man mit Bataille sagen -, ist eine Schrift, die sich durch ihren Bezug zu einem absoluten Verlust von Sinn auszeichnet. Sie erscheint in der Nähe zur völligen Verausgabung allen Sinns und bezieht sich „auf das, was man auf ihrer philosophischen Seite höchstens noch Negativität oder Verlust des Sinnes nennen kann; (...) Nicht-Sinn, (...) Nicht-Begriffe, (...) undenkbar (...), unhaltbar.“⁴¹⁰ Hier - wie in Derens Bildern - dreht sich alles - um nichts.

Dies zeitigt tiefgreifende Folgen - nicht zuletzt für die Wissenschaft und das Verhältnis zu ihr: „das Wort Wissenschaft erfährt (...) eine radikale Änderung; ohne etwas von seinen eigentlichen Normen zu verlieren, erzittert es allein dadurch, daß es in ein Verhältnis zu einem absoluten Nicht-Wissen gesetzt wird.“⁴¹¹ Wenn in den traditionellen Vorstellungen von Wissenschaft das Wissen selbst absolut gesetzt wird, findet sich in der *souveränen* Schrift keinerlei Ansatz zur Setzung von irgendetwas, außer: man lacht. Die Aufhebung des Sinns zugunsten der Herstellung eines Bezuges des Wissens zum Nicht-Wissen beschreibt Derrida am Beispiel des Lachens wie folgt: „Das Lachen allein übersteigt die Dialektik und den Dialektiker: es bricht aber nur aus mit dem absoluten Verzicht auf den Sinn, mit dem absoluten Wagnis des Todes. (...) Genau genommen tritt dieses Lachen nie in Erscheinung, weil es die Phänomenalität im allgemeinen und die absolute Möglichkeit des Sinns exzediert. Das Wort 'Lachen' selbst muß im Ausbruch, in der Aufsplitterung seines Sinnkerns in Richtung auf das System des souveränen Tuns hin gelesen werden ('Trunkenheit, erotischer Taumel, Opfertaumel, poetischer Taumel, heroisches Benehmen, Wut, Absurdität' ...). Dieser

⁴⁰⁶ J. Derrida: *Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus*, in: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/Main 1972, S. 380ff, hier S.405

⁴⁰⁷ ebd.

⁴⁰⁸ Michail M. Bachtin über das „besondere Gogol'sche Gefühl für den Weg“ und dessen karnevalistischen Charakter: „Und welcher Russe liebt denn die schnelle Fahrt nicht? Sollte denn sein Herz, das bestrebt ist, sich im Wirbel zu drehen und dabei die Zeit zu vergessen und bisweilen zu sagen 'soll doch alles zum Teufel gehen!', sollte sein Herz sie etwa nicht lieben? (...) er fliegt die ganze Straße entlang wer weiß wohin in die verschwindende Ferne, und es liegt etwas Schreckliches in diesem raschen Flimmern ...“ (Schluß des ersten Teils des Romans *Die toten Seelen*), zitiert von M. Bachtin in: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von Rainer Grübel, Frankfurt/Main 1979, S. 342. Bachtin erörtert am Beispiel des Gogol'schen Lachens die Gestalthaftigkeit, die es in dessen Werk einnimmt und die Tragödie, die für den Dichter darin besteht, daß diese „ehrliche“ und „adelige“ wie auch „göttliche“ Gestalt vom Publikum nicht gesehen wird, weil dies die damalige Moral nicht zuließ. Das Lachen als selbst handelnde Person auf der Bühne darzustellen, war in der „seriösen“ Kultur des 19. Jahrhundert ein Unternehmen, das fehlschlagen mußte.

⁴⁰⁹ Derrida, a.a.O., S. 405

⁴¹⁰ ebd., S. 407

⁴¹¹ ebd., S. 407

*Ausbruch des Gelächers läßt die Differenz zwischen Herrschaft und Souveränität aufleuchten, ohne sie jedoch zu zeigen, und erst recht, ohne sie zu nennen.*⁴¹²

Teresa de Lauretis weist darauf hin, daß filmische Identifikationen und Sinnstiftung über mindestens zwei grundlegende Mechanismen funktionieren⁴¹³: über die Erzählung und das Sichtbare. Hinzu kommt der Ton, der etwa in den Filmen von Marguerite Duras bewußt als „*antinarratives oder entnarrativierendes Element*“⁴¹⁴ eingesetzt wird. In Maya Derens Filmen sind nun - wie gelesen - Erzählung und Sichtbares nur Splitter. Diese Erzählsplitter entstehen durch Schnitt, Montage, Überblendung oder das Auf-den-Kopf-Stellen der Kamera. Man kann sagen, daß Derens Bilder gegen den Strich der konventionellen, nach vorn gerichteten und auf einen Abschluß hin zielende Erwartung an eine Erzählung gerichtet sind. Das progressive Element der ödipal konstruierten Geschichte weicht hier unaufhaltsam einer fortlaufenden Gegen-den-Strich-Bewegung ohne Ziel. Nach de Lauretis entsteht die Bewegung des narrativen Diskurses im konventionellen Spielfilm hauptsächlich zwischen der männlichen und der weiblichen Position, die klar unterteilt sind in Subjekt- und Objekt-Positionen. Die männliche Position vertritt das mythische Subjekt, die weibliche das „*mythische Rätsel*“⁴¹⁵. Die Frau verkörpert aber nicht nur die Funktion des Rätsels, sondern sie bildet stets auch den Raum, worin die Suchbewegung des Rätsels sich vollzieht. Sie gestaltet den Raum, der die Bewegung des Rätsels bestimmt und erzeugt. Diese Bewegung ist in Maya Derens Filmen abrupt unterbrochen, ins Stottern geraten. Ein Sprach- und Bilderfluß in Richtung hin zum Rätsel ist dadurch unmöglich, daß dieser Raum des mythischen Rätsels selbst unauffindbar bleibt. In Derens Filmen gibt es diesen Raum des Rätsels 'Frau' nicht. Im ödipalen Drama ist der Blick Nomade, indem er ständig auf der Suche nach Auflösung des Rätsels 'Frau' fahndet und ständig neues Begehren produziert. In den hier fortlaufenden Bildern hingegen ist die Frau selbst die Nomadin; sie wird Herrscherin und Verfügerin über ihren eigenen Blick, indem sie selbst in den ihr fremden, von außen zugewiesenen Räumen des Rätsels herumwildert -, eine Ablösung des Rätsels von der Erzählung vorantreibt -, und diese als Phantasma entlarvt. Dadurch entfällt der Druck der Erzählung als ödipalem Drama, „*der das Erzählen belastet, lange bevor die Zuschauer das Theater betreten.*“ (de Lauretis) Und es entfällt die Produktion ödipalen Rezipierens, indem den Zuschauenden durch das Aufbrechen der Erzählcodes jede Möglichkeit genommen wird, sich in der Identifikation mit dem Blick und der Erzählbewegung des männlichen mythischen Subjekts einrichten zu können.

Die Schlußsequenzen von *At Land*: In einer Begegnung mit zwei anderen Frauen, die sich ihrerseits zu einer Schachpartie am Strand zusammengefunden haben, sehen wir, wie die Heldin, nachdem sie sich bereits kraft ihres Blickes einer Schachfigur bemächtigt hat, es sich herausnimmt, die Partie erneut zu unterbrechen. Wir sehen nun zwei Frauen am Strand mit dem Gesetz des Vaters spielen. Sie sitzen einander jedoch nicht gegenüber, sondern nebeneinander, uns zugewandt. Die Umherstreunende kommt hinzu, stellt sich hinter die beiden Frauen und streichelt sanft über deren Haar. Die Frauen lassen sich auf diese Berührungen ein, geben sich ihnen hin und legen dabei die Köpfe in den Nacken; sie scheinen zu genießen. Sie lachen, wissen aber nicht, was die Hinzugekommene im Sinn hat. Während die Frauen sich - abgelenkt von ihrem Spiel - ganz den Berührungen der Anderen überlassen, entwendet Maya Deren - von den beiden unbemerkt - eine Figur vom

⁴¹² ebd., S. 388. Derrida zitiert hier Bataille aus *Méthode et Méditation*, S. 284

⁴¹³ Teresa de Lauretis: *Ödipus interruptus*, a.a.O., S. 11

⁴¹⁴ ebd. Vgl. hierzu die später für Duras typische Entkopplung von Ton und Bild

⁴¹⁵ de Lauretis, S. 11

Brett. Sie hält die Figur als Trophäe in triumphaler Geste fest in der Faust und macht sich auf und davon. Eine lebendige Frau entzieht dem Machtspiel dessen geschnitzte, geritzte Figur: Die Repräsentanz ihrer selbst. Die *Dame*. Nachdem sie der Figur habhaft geworden ist, läuft sie, hüpfte sie mit emporgereckten Armen am Strand entlang und entschwindet so aus der Szene und aus dem Bild. Noch einmal kehrt nun aber ihr Blick auf sich selbst zurück: wir sehen die Frau nochmals bei den anderen stehen und sich selbst dabei beobachten, wie sie ihren eigenen Film verläßt. Frau, Meer, Sand, Steine und Dünen werden derweil fortlaufend ununterscheidbar, bis die Fortlaufende schließlich mit dem Raum, den sie im Begriff ist zu verlassen, ineins geht. Die Frau geht in einem Auflösungsbild unter. Sie läßt ihren eigenen Film und dessen Räume hinter sich. Indem sie sich selbst beim Weglaufen zusieht, entkommt sie sogar dem Weg-Lauf-Bild selbst. Sie läßt alles hinter sich. Sie fernt sich. *Atalanta* gilt im Mythos als die beste Jägerin und Athletin unter den Amazonen. „*Sie konnte schneller laufen als jeder Mann. Wer um sie warb, mußte sie in einem Wettlauf besiegen, sonst starb er.*“⁴¹⁶ Indem sie sogar aus dem Weg-Lauf-Bild selbst verschwindet, erscheint auf der Leinwand ein triftiges Bild nicht für das mythische Rätsel ‘Frau’, sondern ein rätselhaftes, ein wundersames, seltsames Bild für ständig beginnendes THE END. Wir sehen das verwüstete Bild: Bild-Wüste oder Wüsten-Bild: eine - wie Gilles Deleuze einmal schreibt -: „*Sahara der menschlichen Erscheinung*“⁴¹⁷

Das Resultat ist ein ungemütliches Schae(r)n auf eine(r) zerreißen(n) Leinwand, auf der es letztlich keinen Raum des Rätsels mehr gibt, in dem wir ortskundig wären oder je sein könnten. Dies wäre ein Blick auf eine Leinwand, die nichts mehr widerspiegelt, es sei denn das, was wir nicht sehen wollen. Sie beginnt stattdessen selbst zu schauen - und über sich selbst zu lachen. Die Leinwand ist nicht länger Aufnahmeffläche für Bilder, Projektionsffläche und Dienerin des Wissens. Sie verschwendet sich selbst und ihr Wissen vom Nicht(s)-Wissen-Können. In ihr zirkulieren zwar nach wie vor die Totalitäten des Wissens und des Wissen-Wollens, aber, um es mit Derrida zu sagen, „*Die Produktion und die absolute Zerstörung des Wertes, die überschüssige Energie als solche, die ‘nur ziellos verschwendet werden kann, folglich ohne irgendeinen Sinn’, all das entgeht der Phänomenologie als beschränkter Ökonomie.*“⁴¹⁸ Die Lache des Bildes erscheint als „*ein gewisser Text, der schweigend die Struktur des Auges aufreißt, die Öffnung vorzeichnet, der sich anschickt, ‘die absolute Zerrüttung’ zu weben, und der sein eigenes sich wieder ‘verfestigendes’ Gewebe, das sich unterwürfig erneut zum Lesen anbietet, völlig zerreißt.*“⁴¹⁹

Jacques Rivette gibt uns mit *La belle noiseuse* eine intermediale Retrospektive auf die Malerei und deren Abbildungsprozess einer Frauengestalt. Der Kunstmaler *Frenhofer* wird von seinem Modell gefragt, ob es ihm niemals passiert sei, daß er eines seiner Werke zerstört habe: *Natürlich - mehrfach. Man muß Risiken eingehen.* Leicht gesagt. Nach massivem Widerstand hat sich *Marianne* bereit erklärt, ihm Modell zu stehen. Sofort nach Bekanntgabe ihrer Zustimmung verläßt sie für eine Weile die Gesellschaft der Männer - auch ihr Liebhaber erklärt sich schließlich einverstanden, nachdem er ihr erst enthusiastisch zugeraten hatte, dann jedoch von Zweifeln heimgesucht wurde - und begibt sich dann ins Dunkel. Sie verschwindet noch vor der ersten Séance versonnen in die Nacht. Vor dem Betreten des Ateliers wirft sie

⁴¹⁶ Barbara G. Walker: *Das geheime Wissen der Frauen*, a.a.O., S. 75

⁴¹⁷ Gilles Deleuze: *Logik der Sensation*, übers. v. Joseph Vogl, München 1995, S. 96

⁴¹⁸ Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 412

⁴¹⁹ ebd., S. 421

ihrem Liebhaber schroff dessen Votum für den Akt vor: *Du hast meinen Arsch verkauft!* Frenhofer beabsichtigt - nach langer, marternder künstlerischer Stagnation in Ermangelung einer Muse - nichts minderes als ein 'absolutes Meisterwerk' zu vollenden. Wo dessen schöpferischer Beginn liegt oder liegen könnte - er weiß es nicht: *Der Beginn? Das ist völlig egal. Es kann irgendwo losgehen.* Entscheidend jedoch - in seinem aufkommenden Enthusiasmus wird er pathetisch -: *Es muß bluten!* Tags darauf fließt wirklich Blut. Aus der Nase des Liebhabers in ein weißes Taschentuch. Dann die ersten angestregten Versuche und Versuchungen in der Abgeschiedenheit des verstaubten Tabernakels des Ateliers. Frenhofer will einen Lebenstraum verwirklichen: *Die Querulantin* soll abgebildet werden, nichts sonst noch. Frenhofer hat - Künstlerpech - seine Rechnung allerdings ohne die Querulantin gemacht. Schon während der ersten Direktiven kommt es zum Ungehorsam der Muse. Er will sie - hierbei wild gestikulierend - in Posen pressen, sie in-form-ieren. Sie verweigert sich allein durch ihre bloße Vitalität. Frenhofer hat seine Aufmerksamkeit fast völlig von Marianne abgezogen und bearbeitet seine Projektionsfläche. Er sucht den 'goldenen Schnitt': *R a t s c h !* Sein Kreidestrich erzeugt auf dem Material - auf seiner Leinwand - ein durchdringendes Schnittgeräusch. Marianne vernimmt es von hinterrücks: Ein nervenzerteilendes Tranchiermesser divulsiert die Wirbelsäule des Modells, das künftige Abbild ebenso wie das Publikum samt Kinosaal. Marianne schreckt auf: *Es tut weh.* Pause. Sie ißt. Ob sie *Aufschnitt* wünsche?: *Nein! Sie mache sich nicht das geringste aus Schinken.* Er betrachtet derweil Mariannes Körper, der so lange nackt vor seinen Augen lebte und nun mit einem Kittel bekleidet ist. Im Verlaufe der nächsten Termine gelangt Frenhofer zu der fundamentalen Einsicht, daß es sich bei seinen Fleischbeschauungen um eine lebende Frau handelt, die sich jeder Vorschrift, jeder Pose entwindet. Mithin seine tiefgründende Erkenntnis: *Man muß loslassen können. Das macht angst.* Sie will und will sich nicht in die angemessene Position lahmlegen lassen. Er ruckt und schiebt und quetscht an ihr herum. Schließlich liegt sie als Marienbild, als Heilige, um sich alsbald in Goyas *nackte Maya* zu verwandeln - und Frenhofer ist noch immer nicht weitergekommen. Er kniet letztlich über seiner Beute, möchte sie versteifen und für sein Meisterwerk handhabbar machen. Wäre da nicht die Unbeugsame, die Lebendige. Beide geraten in einen Ringkampf. Marianne entwindet sich: *Lassen Sie mich sein, wie ich bin. Lassen Sie mich meinen Platz finden, meine Bewegung, meine Zeit.* Während er der entfesselnden Inspiration harret, schafft sie sich Raum, räumt Gegenstände beiseite, breitet ein großflächiges weißes Tuch auf dem Boden aus und läßt sich darauf nieder. Das Bild ist fertig - der Maler vermag es nicht zu sehen. Das Bild lebt. Fernab jeden Anspruchs auf ein Meisterwerk. Die Bewegungen der Frau auf dem Laken: Dies ist ein Meisterwerk des Lebens. Frenhofer sucht nach Pinseln und Utensilien. Marianne: *Ich habe jedes Zeitgefühl verloren. Ich habe das Gefühl, in einem Tunnel zu sein, es gibt nur ein ganz kleines Licht, ganz am Ende, das flackert.* Längst dirigiert ihre Vitalität ihn. Ein lächerlicher Zwist um Zentimeter führt zu einem *phrenetischen* Lachenfall. Dies hätte sein Meisterwerk trefflich befördern können, jedoch: an Malerei ist nun kaum noch zu denken. Nachdem sich beide in der Unwiederholbarkeit des Moments vor Lachen gebogen haben, muß Frenhofer sich wieder sammeln und vor sein immer noch unvollendetes Werk treten. Hochkonzentriert und von seinem eigenen Ingenium durchdrungen, steht er vor der Leinwand, während hinter ihm die Bilder der Frau - vom Kinopublikum zu lesen und nur von des Künstlers Auge übersehen - auf dem Laken erscheinen und verschwinden. Was immer Frenhofer verfertigt - es bleibt unserem Blick verborgen. Die Frau ist ihrem eigenen Abbild längst entwischt. Frenhofer bringt sein Meisterwerk zur Vollendung. Nach dessen Fertigstellung sucht er nachts das Atelier auf. Wir ahnen, wie er mit blutrotem Pinselstrich sein *opus*

magnum schwer verwundet: *Ist es möglich, daß man ein ganzes Leben festhalten kann - auf der Leinwand eines Bildes?* Für die Dauer des Filmes sehen wir die Frau, für keinen Augenblick jedoch ihr Konterfei. Allein sie kann es betrachten. Als Frenhofer Marianne um ein Urteil bittet, um Anerkenntnis seiner Schöpfer- und Schaffenskraft - er wartet gebannt - da schreckt sie furchtbar auf und flieht ihn und seinen Raum. In einem unbeobachteten Moment stiehlt sich Frenhofers Gemahlin nächstens ins Atelier und wirft unerlaubterweise ihren Blick auf das verhüllte Gemälde. Sie lüpfte nur kurz den Vorhang und weicht erschrocken zurück. Nur für diesen einen Augenblick erkennen wir, ahnen wir: das Gemälde kann nur die Spuren, die Blutlache eines Gemetzels abfärben. Das Bild als 'Ganzes': es existiert nicht. Am darauffolgenden Tag sitzt Frenhofer wieder im Atelier: er spricht mit dem Hausmädchen, während er mit einer Mörtelkelle Ziegelsteine bestreicht. Das Mädchen reicht ihm die Steine zu. Auch sie hat - als dritte Frau - das Werk betrachten können. Unterdessen mauert Frenhofer seinen Lebenstraum in einer Nische des Ateliers ein - verwischt hierdurch alle Spuren seiner Gewalttat: Blutspuren einer Querulantin. Das frische Mauerwerk verbirgt Frenhofer hinter einer Arbeitsskizze, hinter einer noch gemäßigten Version seines hehren Unterfangens. Die Vollendung des Meisterwerks spricht sich herum und die Querulantin - sie geht ihrer Wege. Frenhofer präsentiert sein Schaffensprodukt: ein Bild. Er hält es dem Kunsthändler zur Begutachtung hin. Der Kunsthändler ist begeistert.

All das, was wir nicht sehen - es ist das, was die Leinwand verschwendet? Sie braucht unseren Blick nicht? Sie gibt ihm vielmehr Zeit, nicht zu sehen? Insofern ist sie Ereignis, Gabe: Literatur: „*Der Rest ist nicht, es gibt den Rest, der mit Hingabe gegeben wird.*“⁴²⁰ Kino kann die visuelle Falschmünzerei eines Jahrhunderts sein? Verflucht! Ich habe vergessen, den Film einzulegen.

⁴²⁰ Jacques Derrida: *Falschgeld. Zeit geben I*, aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzel, München 1993, S. 12

Literaturverzeichnis

- Akerman, Chantal: *Interview*, in: *Filmdienst*, Nr. 9, April 1992
- *Entretien avec Chantal Akerman: FRAGMENTS BRUXELLOIS*, in: *Cahiers du Cinéma*, 341, Nov. 1982, p. 19-26
- Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart 1961
- Artaud, Antonin: *Supplots et Supplications*, zitiert von Julia Kristeva in: *Pouvoirs de l'horreur*, teilübers. v. Xenia Rajewski, a.a.O.
- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do Things with Words)*, übers.v. Eike v. Savigny, Stuttgart 1972
- Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*, übers. v. Kurt Leonhard, Frankfurt/Main 1994
- Bachtin (Bakhtin), Michael: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969
- *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers.v. Gabriele Leupold, Frankfurt/Main 1987
 - *Die Ästhetik des Wortes*, hrsgg. v. Rainer Grübel, Frankfurt/Main 1979, darin: *Rabelais und Gogol. Die Wortkunst und die Lachkultur des Volkes*, S. 338ff
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. Dietrich Laube, Frankfurt/Main 1989
- Bataille, Georges: *Der heilige Eros*, hrsgg. u. übers. v. Max Hölzer, Verlag Luchterhand ohne Datum
- *Die psychologische Struktur des Faschismus*, München 1978
- Baudelaire, Charles: *Vom Wesen des Lachens. Und Allgemein von dem Komischen in der Bildenden Kunst*, Werke/Briefe Bd. 1, Darmstadt 1977, S. 286ff
- Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek 1968
- Benjamin, Walter: *Aufzeichnungen und Materialien*, in: *Das Passagen-Werk (R 1,6)* in: GS, Bd. V-2, Frankfurt/Main 1991
- *Illuminationen, Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/Main 1977, darin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, S. 223
 - *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Illuminationen*, a.a.O, S. 143
 - *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, in: *Das Passagen-Werk*, Bd. V-1, Frankfurt/Main 1991
 - *Denkbilder*, Frankfurt/Main 1994
 - *Charakteristiken und Kritiken: Der Humor*, in: GS Bd. VI, Frankfurt/Main 1972
 - *Über das Grauen II*, in: GS, Bd. VI, hierin: *Fragmente vermischten Inhalts. Zur Moral und Anthropologie*.
- Bergson, Henri: *Das Lachen*, Meisenheim a./G. 1948
- Bibel
- Blanchot, Maurice: *Die wesentliche Einsamkeit*, Berlin 1984

- *Das Gelächter der Götter*, in: Pierre Klossowski, G. Bataille, M. Blanchot, G. Deleuze, M. Foucault u.a.: *Sprachen des Körpers*, Berlin 1979, S. 67ff
 - *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard 1961 (1985)
 - *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, Französisch und Deutsch, übers. v. Clemens-Carl Härle, Berlin 1982
- Blumenberg, Hans: *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt/Main 1987
- Bohn, Volker (Hrsg.): *Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/Main 1987
- *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/Main 1990, darin: Certeau, Michel de: *Nikolaus von Kues: Das Geheimnis eines Blicks*, S. 325ff
- Bourke, John Gregory: *Das Buch des Unrats*, mit einem Geleitwort von Sigmund Freud, übers. v. Friedrich S. Krauss u. Hermann Ihm; mit einem Essay von Louis Kaplan, Frankfurt/Main 1992
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1995
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, übers. v. Thomas Lindquist. Darmstadt 1994
- Carson, Diane; Dittmar, Linda & Welsch, Janice R.: *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994
- Certeau, Michel de: *Nikolaus von Kues: Das Geheimnis eines Blicks*, in: Volker Bohn (Hrsg.): *Bildlichkeit*, a.a.O.
- Cixous, Hélène: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift*, übers. v. Eva Meyer u. Jutta Kranz, Berlin 1977
- Clark, Vévé; Hodson, Millicent; Neiman, Catrina: *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works*, Vol. I, Part Two, Anthology Film Archives/Film Culture, New York 1988
- *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography*, Vol. I, Part One (*Signatures 1917-42*), Anthology Film Archives/Film Culture, New York 1984
- Daney, Serge: *Kino-Dämmerung*, in: *Meteor Nr. 2. Texte zum Laufbild*, Wien, Feb. 1996, S. 60ff
- Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*, übers. v. Bernhard Dieckmann, Frankfurt/Main 1993
- *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann, Frankfurt/Main 1989
 - *Bergson zur Einführung*, hrsgg. u. übers. v. Martin Weinmann, Hamburg 1989
 - *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. v. Klaus Englert, Frankfurt/Main 1991
 - *Differenz und Wiederholung*, übers. v. Joseph Vogl, München 1992
 - *Francis Bacon - Logik der Sensation*, übers. v. Joseph Vogl, München 1995
 - und Guattari, Felix: *Rhizom*, übers. v. Dagmar Berger u.a., Berlin 1977

- Deren, Maya: *Vorlesung*, im Kapitel: *Beiträge zur Filmtheorie*, in: Gottfried Schlemmer (Hrsg.): *Avantgardistischer Film 1951-1971*. München 1973, S. 39f
- *The Film That Dreams Are Made On*, Esquire, Dec. 1946, S. 187
 - *Film als Kunstform*, in: Hercher, Jutta; Holl, Ute; Reichel, Kathrin; Stein, Kira; Wolff, Petra (Hrsg.): *Choreographie für eine Kamera - Schriften zum Film*, übers. v. Susanne Amatosero, Ute Holl u. Christine Noll-Brinckmann, Hamburg 1995, S. 36-39. Originaltitel: *Cinema as an Art Form*, in: *New Directions*, Nr. 9, Frühjahr 1946, Abdruck in: Clark, Vové u.a.: *The Legend of Maya Deren, Vol. I, Part Two*, a.a.O.
 - *Kamera-Arbeit: Der schöpferische Umgang mit der Realität*, in: Jutta Hercher u.a. (Hrsg.): *Choreographie für eine Kamera*, a.a.O., S. 63f. Erstveröffentlichung: *Cinematography: The creative Uses of Reality*, in: *Daedalus 89, No. 1, Journal of the American Academy of Arts & Sciences*, Cambridge, Mass. 1960
 - *Poetik des Films. Wege im Medium bewegter Bilder*, übers. u. eingel. v. Brigitte Bühler u. Dieter Hormel, Berlin 1984. Originaltitel: *Maya Deren: Notes, Essays, Letters*; Film Culture, Nr. 39, New York Winter 1965
 - *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, in: Film Culture Nr. 39, New York Winter 1965
- Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*, hrsgg. v. Peter Engelmann u. übers. v. Michael Wetzel, Wien 1992
- *Der Entzug der Metapher*, übers. v. A. Düttmann u. I. Radisch, in: Volker Bohn, a.a.O.
 - *Die Différance*, in: *Randgänge der Philosophie*, hrsgg. v. Peter Engelmann, übers. v. Gerhard Ahrens u.a., Wien 1988
 - *Falschgeld. Zeit geben I*, übers. v. Andreas Knop u. Michael Wetzel, München 1993
 - *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen*, hrsgg. v. Michael Wetzel, darin: Wetzel: *Ein Auge zuviel. Derridas Urszenen des Ästhetischen*, München 1997, S. 145
 - *Die Schrift und die Differenz*, übers. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt/Main 1972, darin: *Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus*, S. 380ff
- Devereux, Georges: *Baubo. Die mythische Vulva*, Frankfurt/Main 1981
- Dolto, Françoise: *Über das Begehren*, Stuttgart 1988
- Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Woman's Film in the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington 1987, darin: *The Love Story*, S. 96ff
- Douglas, Mary: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, übers. v. Brigitte Luchesi, Frankfurt/Main 1988
- Dulac, Germaine: *Das Wesen des Films: die visuelle Idee*, erschienen in: *Frauen und Film*, Heft 37, Frankfurt/Main 1984, S. 54f. Originaltitel: dies.: *L'essence du cinéma: l'idée visuelle*, in: *Les cahiers du mois*, Paris 1925, S. 58
- Duras, Marguerite: *Die grünen Augen. Texte zum Kino*, übers. v. Sigrid Vagt, München Wien 1987
- Enzensberger, Christian: *Größerer Versuch über den Schmutz*, München 1968
- Éspanca, Florbela: *Der Rest ist Parfum*, hrsgg. u. übers. v. Gesa Hasebrink, Freiburg/Brsg. 1994
- Feldvoß, Marli: *Zu Greta Schillers Dokumentarfilm 'Paris was a Woman'*, in: *epd Film*, Januar 1997, S. 38ff
- Foucault, Michel: *Andere Räume*, in: *Stadt-Räume*, hrsgg. v. Martin Wentz, Frankfurt/Main -

- New York 1991, S. 70ff
- *Was ist ein Autor?* in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/Main 1988, S. 27ff
- Foster, Gwendolyn Audrey: *Women Film Directors. An International Bio-Critical Dictionary*, Westport, Connecticut - London 1995
- Förster, Annette: *Alice Guy in der Filmgeschichtsschreibung*, in: *Frauen und Film*, Heft 60, Frankfurt/Main, Oktober 1997
- Frauen und Film*, Heft 53, Frankfurt/Main, Dez. 1992: *What's so funny about us?*
- Freud, Sigmund: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, GW, Bd. XV, S. 141, hrsgg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt/Main 1968
- *Das Unheimliche*, in: GW XII, S. 229ff
 - *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt/Main 1960
 - *Geleitwort zu: Bourke, John Gregory: Das Buch des Unrats*, a.a.O.
- Friedrichs, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Der Körper und seine Sprachen*, Frankfurt/Main - Paris 1985, darin: Hans Bellmer: *Brief an P. Gorsen*, S. 108ff
- Fries, Helmut: *Wegwerfpuppe*, unveröff. Gedicht, Großburgwedel 1998
- Fries, Sabine: *Entzugerscheinungen. Räume des Lachens in Maya Derens Haus der Bilder*, in: Rundbrief 46, Hamburg, Dezember 1995, S. 27f
- Galler, Margarete: *'Lachen und Lächeln' in poetischen Texten*, Frankfurt/Main 1997
- Gauthier, Xavière: *Tanz, Begehren*, in: Ilma Rakusa (Hrsg.): *Marguerite Duras*, Frankfurt/Main 1988, S. 56ff
- Geier, Manfred: *Das Sprachspiel der Philosophen. Von Parmenides bis Wittgenstein*, Reinbek 1989
- Godard, Jean-Luc: Gespräch anlässlich der Verleihung des Theodor-W.-Adorno-Preises 1995 im Koki Frankfurt/Main, in: *epd Film*, 11/95, S. 2ff
- *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben)*, übers. v. Lothar Kurzawa u. Volker Schäfer, Berlin 1981
 - *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, übers. v. Frieda Grafe u. Enno Patalas, Frankfurt/Main 1984
- Gölter, Waltraut: *Trauer, Lachen und Anderes. Überlegungen zu Text und Theorie*, in: FRAGMENTE 44/45, Kassel, 1994, S. 39f
- Görling, Reinhold: *Remembering the Forgetting: Trauma, Cultural Memory and Performance Art*, Paper read under the title 'Body and Name as Reminiscences of the Forgetting in Non-Mimetic Art and Literature' at the XV th Congress of the International Comparative Literature Association, Leiden 16.-22. August 1997, Section 6: Methods for the Study of Literature as Cultural Memory
- *Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*, München 1997
- Hegel, Georg W.F.: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 10, Frankfurt/Main 1970
- Helker, Renate: *Einige Notizen zur Ausdruckstechnik des Lachens und zur Darstellungsform des Komischen bei den Schauspielerinnen Marlene Dietrich und Greta Garbo*, in: *Frauen und Film*, Heft 53, Dez. 1992
- Hofmannsthal, Hugo v.: GW in 10 Bänden, Bd. A I, hrsgg. v. Bernd Schoeller, Frankfurt/Main 1978

- Hüttinger, Stefanie: *Die Kunst des Lachens - das Lachen der Kunst. Ein Stottern des Körpers.* Frankfurt/Main 1996
- Internationales Forum des Jungen Films (7.),* Berlin 1977
- Janouch, Gustav: *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen,* Frankfurt/Main 1968
- Jurzik, Renate: *Der Stoff des Lachens. Studien über Komik,* Frankfurt/Main - New York 1985
- Kafka, Franz: *Das Schloß,* Frankfurt/Main 1974
 - *Briefe an Felice. Und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit,* Frankfurt/Main 1967
- Kamper, Dietmar u. Wulf, Christoph (Hrsg.): *Lachen - Gelächter - Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln,* Frankfurt/Main 1986
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft,* Werke in 12 Bänden, Bd. X, Frankfurt 1974
- Kaplan, Ann: *Ist der Blick männlich?* in: *Frauen und Film,* Heft 36, Febr. 1984, S. 45ff
 - (Ed.) *Women in Film Noir,* published by: *British Film Institute,* London 1978
- Kay, Ronald: *Einführung in die Sterblichkeit,* in: *Leonore Mau: Ensemble. Pina Bausch. Das Tanztheater Wuppertal. Portraits.* ÉDITION DIÁ, St. Gallen/Köln/Sao Paulo 1988
- Kierkegaard, Sören: *Über den Begriff der Ironie,* in: *GW,* 31. Abt.; Düsseldorf/Köln 1961
- Kleist, Heinrich v.: *Über das Marionettentheater. Aufsätze und Anekdoten,* Frankfurt/Main 1980
- Kracauer, Siegfried: *Die filmische Gestaltung des Unbewußten,* in: Karsten Witte (Hrsg.): *Siegfried Kracauer: Kino,* Frankfurt/Main 1974, S. 66ff
 - *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit,* darin insbs. das Kap.: *Experimentalfilm,* Frankfurt/Main 1964
- Kristeva, Julia: *Geschichten von der Liebe,* übers.v. Dieter Hornig und Wolfram Bayer, Frankfurt/Main 1989
 - *Revolution der poetischen Sprache,* teilübers. v. Reinold Werner, Frankfurt/Main 1978; Titel der Originalausgabe: *La Révolution de langage poétique,* Paris 1974
 - *Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire,* in: *Communication 23 (Psychoanalyse et Cinéma),* Paris 1975. In engl. Übers.: *Ellipsis on Dread and the Specular Seduction,* in: *Wide Angle,* Vol 3, Nr. 3, 1979, S. 42-47
 - *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection,* Paris, Éd. du Seuil, 1980. In deutscher Teilübersetzung (unveröffentlicht) von Xenia Rajewski: *Mächte des Grauens. Ein Versuch über den Abscheu.*
 - *Fremde sind wir uns selbst,* übers. v. Xenia Rajewski, Frankfurt/Main 1990
- Lacan, Jacques: (Das Seminar, Buch VII, 1959-1960) *Die Ethik der Psychoanalyse,* übers. v. Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1996, darin: Kap. VIII: *Das Objekt und das Ding,* S. 125ff
 - (Das Seminar, Buch XX) *Encore,* übers. v. Norbert Haas, Vreni Haas u. Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Berlin 1986
 - (Das Seminar, Buch XI) *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse,* übers. v. Norbert Haas, Olten 1978, hierin: *Die Anamorphose,* S. 95ff
 - *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion,* in: *Schriften I,* Olten 1958, S. 61-70
- Lauretis, Teresa de: *Ödipus interruptus,* in: *Frauen und Film* Nr. 48, März 1990, S. 5ff

- Leirens, Jean: Vorwort zu *Le film de la Duchesse de Langeais*, in: *Théâtre et film*, Crasset 1942
- Lévinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen*, hrsgg. u. übers. v. Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg/Brsg. 1987, darin: ders.: *Sprache und Nähe*, S. 265ff
- *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, übers. v. Wolfgang Nikolaus Krewani, München 1987
 - *Eigennamen*, übers. v. Frank Miething, München/Wien 1988, darin: ders.: *Maurice Blanchot - der Blick des Dichters*, S. 32
- Liotard, Jean-Francois: *Acinema*, in: Philip Rosen (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, Columbia University Press, New York 1986, S. 349ff
- MacCannel, Juliet Flower: *Lacan and Love*, in: *New Formations*, Nr. 23, Summer 1994, S. 25-43
- Mallarmé, Stéphane: *Gedichte. Französisch und Deutsch*, übers. v. Gerhard Goebel, Gerlingen 1993
- Man, Paul de: *Der Widerstand gegen die Theorie*, in: Volker Bohn (Hrsg.): *Romantik, Literatur und Philosophie*, Frankfurt/Main 1987
- Mekas, Jonas: *Presseveröffentlichung III*, in: Gottfried Schlemmer (Hrsg.): *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*, München 1973, S. 48/49
- Menke, Bettine: *Verstellt - der Ort der 'Frau'*, in: Barbara Vinken (Hrsg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/Main 1992, S. 441ff
- Mérimée, Prosper: *Carmen*, übers. v. Helmut Bartuschek, Frankfurt/Main 1979
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hrsgg.v. Claude Lefort, übers.v. Regula Giuliani u. Bernhard Waldenfels, München 1994
- *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. u. eigel. v. Rudolf Boehm, Berlin 1965
- Metz, Christian: *Semiologie des Films*, übers. v. Renate Koch, München 1972
- Michelet, Jules: *Das Meer*, hrsgg. v. Rolf Wintermeyer, Frankfurt/Main 1987
- *Die Hexe*, hrsgg. v. Günther Emig, Karlsruhe 1975
- Müller, Matthias: *Das Kino der Differenz. Zur Situation des experimentellen Kurzfilms*, in: *epd-Film*, Nr. 9/1996, S. 10f
- Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen 16*, no. 3, Autumn 1975; in deutscher Übersetzung: *Visuelle Lust und narratives Kino*, in: Nabakowski/Gorsen: *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1980, S. 30ff
- Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*, in: Werke II, hrsgg. v. K. Schlechta, München 1972
- Paech, Joachim: *Das Bild zwischen den Bildern*, in: ders. (Hrsg): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 163-179
- Paz, Octavio: *Die Rückseite des Lachens*, in: ders.: *Essays*, I. Band, Frankfurt/Main 1979
- Peterson, Sidney: *Bemerkungen zum komischen Element im Experimentalfilm*, in: G. Schlemmer, a.a.O., S. 50f

- Petro, Patrice: *Feminism and Film History*, in: ed. by: Carson, Diane u.a.: *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, a.a.O., S. 71ff
- Pfleiderer, Beatrix: *Anlächeln und Auslachen: Zur Funktion des Lachens im kulturellen Vergleich*, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): *Lachen - Gelächter - Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, Frankfurt/Main 1986, S. 338ff
- Philippon, Alain: *Nuit torride*, in: *Cahiers du Cinéma*, 341, Nov. 1982, S. 23f
 - *Entretien avec Chantal Akerman: FRAGMENTS BRUXELLOIS*, in: *Cahiers du Cinéma* 341, Nov. 1982
- Platon: *Politeia*, S.W., Bd. III, Hamburg 1958
- Plessner, Helmut: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung über die Grenzen menschlichen Verhaltens*, Bern 1961
- Poe, Edgar Allan: *Das ovale Portrait*, in: *Werke 1*, übers. v. Arno Schmidt und Hans Wollschläger, Olten 1966, darin: *Arabesken*
- Pontalis, Jean-B.: *Die Macht der Anziehung. Psychoanalyse des Traums, der Übertragung und der Wörter*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Frankfurt/Main 1992,
- Poppenberg, Gerhard: *Ins Ungebundene. Über Literatur nach Blanchot*, Tübingen 1993
- Provine, Robert R.: *Laughter*, in: *American Scientist*, Jan./Feb. 1996
- Rabinowitz, Lauren: *Points of Resistance. Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema 1943-71*, University of Illinois Press 1991
- Rebhandl, Bert: *Schneckenpost*, in: *Meteor Nr. 1*, Wien, Jan. 1995, S. 100ff
- Ritch, Ruby B.: *In the Name of Feminist Film Criticism*, in: ed. by: Carson, Diane u.a.: *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, a.a.O., S. 39ff
- Rigendinger, Rosa: *Der Mann im Flur*, in: dies.: *Aufbruch im Selben. Unbeschriebene Genealogien in drei späteren Texten von Marguerite Duras*, Wien 1993, S. 89ff
- Rilke, Rainer Maria: *Die Gedichte*, Frankfurt/Main 1986
- Rittner, Volker: *Das Lächeln als mimischer Stoßdämpfer*, in: Kamper/Wulf, a.a.O., S. 322ff
- Rodowick, David N.: *Die Differenz der Lektüre: Psychoanalyse, Phantasie und Narrationstheorie. Zu Jacques Rivettes Céline et Julie vont en bateau*, in: August Ruhs (Hrsg.): *Das unbewußte Sehen. Texte zu Psychoanalyse/Film/Kino*, Wien 1989
- Rosenbaum, Jonathan (Hrsg.): *Jacques Rivette. Texte und Interviews*, London 1977, in: Rodowick: a.a.O.
- Scheu, Ute: *Acht Monate Zuchthaus für ein Lachen*, in: *die tageszeitung*, 18. März 1998
- Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*, München 1973
- Schneider, Gisela u. Laermann, Klaus: *Augen-Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung*, in: *Kursbuch 49*, Berlin 1977, S. 37ff
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, III/I, Werke in 10 Bänden, Bd. III,

Zürich 1977

- Schuller, Marianne: *Literarische Szenerien und ihre Schatten. Orte des 'Weiblichen' in literarischen Produktionen*, in: dies: *Im Unterschied*, Frankfurt/Main 1990
- u.a.: *Éditorial*, in: *FRAG-MENTE* 46, Kassel 1994
 - *Der Witz oder die 'Liebe zum leersten Ausgange'*, in: *FRAG-MENTE* 46, Kassel 1994, S. 26ff
- Sebald, W.G.: *Über Hanns Zischlers Buch: Kafka geht ins Kino*, in: *Frankfurter Rundschau*, 18. Januar 1997, S. ZB 3
- Silberschmidt, Catherine: *'Kino, das ist Bewegung, Rhythmus, Leben.'* Germaine Dulac - *Filmpionierin der 20er Jahre*, in: Inge Stephan u. Sigrid Weigel (Hrsg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*, Hamburg 1987, S. 67ff
- Solomon, Phil: *Kreise und Wasser*, in: *Meteor Nr. 2. Texte zum Laufbild*, Wien, Feb. 1996, S. 89ff
- Trettin, Käthe: *Philosophie des Tanzes*, Berlin 1978
- Treusch-Dieter, Gerburg: *Das Gelächter der Frauen*, in: Kamper/Wulf, a.a.O., S. 115ff
- Vinken, Barbara (Hrsg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/Main 1992
- Virilio, Paul: *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986
- Walker, Barbara G.: *Das geheime Wissen der Frauen*, München 1983
- Walter, Arnim: *Der Andere, das Begehren und die Zeit. Ein Denken des Bezuges im Grenzgang zwischen Emmanuel Lévinas und der Dichtung*, Cuxhaven 1996
- Warner, Marina: *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, übers. v. Claudia Preuschoft, Hamburg 1989
- Wetzel, Michael u. Wolf, Herta (Hrsg.): *Der Entzug der Bilder: visuelle Realitäten*, München 1994
- Wierschke, Annette: *Die Karawanserei als Zwischen-Raum*, in: *Rundbrief 45: Räume*, Hamburg, August 1995
- Winnicott, D.W.: *Übergangsobjekte und Übergangsphänomene (1951)* in: *Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1983, S. 300ff
- Witte, Karsten (Hrsg.): *Siegfried Kracauer: Kino*, Frankfurt/Main 1974
- Wulf, Christoph: *Das Lächeln des Kindes*, in: Kamper/Wulf, a.a.O., S. 313ff
- v. Wysocki, Gisela: *Ein Gesicht aus der Fremde*, in: dies.: *Die Fröste der Freiheit*, Frankfurt/Main 1980, S. 96ff
- in: *DIE ZEIT*, Nr. 15, 4. April 1997, S. 53. Artikel über Sylvia Plath
- Zischler, Hanns: *Kafka geht ins Kino*, Reinbek 1996
- *Welt-Literatur. Edouard Glissant - Portraitskizze*, in: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 107, 9. Mai 1998, ZB 3
- Zizek, Slavoj: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst. Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, hrsgg. v. Peter Weibel, Berlin 1991

Erwähnte Filme

A House Divided, Alice Guy, USA 1913
At Land, Maya Deren, USA 1944
Arrivée d'une train en gare de la Ciotat, Gebrüder Lumière, Frankreich 1895
Blue, Derek Jarman, GB 1993
Bram Stoker's Dracula, Francis Ford Coppola, USA 1992
Le chien andalou, Louis Buñuel, Frankreich 1928
Dead Man, Jim Jarmusch, USA 1995
Der blaue Engel, Josef v. Sternberg, D.R. 1930
Der große Schluck, James Williamson, Großbritannien 1901
Die Frauen von Ryasan (Das Dorf der Sünde), Olga Preobrazenskaya, UdSSR 1927
Escamotage d'une dame chez Robert Houdin, Georges Méliès, Frankreich 1896
Hélas por moi! (Weh mir!), Jean-Luc Godard, Frankreich 1993
Je vous salue, Marie (Maria und Joseph), Jean-Luc Godard, Frankreich/Schweiz 1984
La belle noiseuse (Die schöne Querulantin), Jacques Rivette, Frankreich 1991
La pointe courte, Agnes Varda, Frankreich 1954
La passion de Jeanne d'Arc (Die Passion der Jeanne d'Arc), Carl-Theodor Dreyer, Frankreich 1928
La sortie des usines, Gebrüder Lumière, Frankreich 1895
La souriante Madame Beudet, Germaine Dulac, Frankreich 1923
Lisbon Story, Wim Wenders, Portugal/Deutschland 1995
Meshes of the Afternoon (Maschen des Nachmittags), Maya Deren, USA 1943
Nuit et jour (Die Nacht, der Tag), Chantal Akerman, Frankreich 1991
Pierrot le fou (Elf Uhr nachts), Jean-Luc Godard, Frankreich 1965
Sauve qui peut la vie (Rette sich wer kann Das Leben) Jean-Luc Godard, Frankreich 1979
Shoah, Claude Lanzmann, Frankreich 1986
Some like it hot (Manche mögens's heiß), Billy Wilder, USA 1959
The Sheltering Sky (Himmel über der Wüste), Bernardo Bertolucci, GB., 1990
Toute une nuit (Eine ganze Nacht), Chantal Akerman, Frankreich 1982
Vivre sa vie (Die Geschichte der Nana S.), Jean-Luc Godard, Frankreich 1962
Yoyo, Pierre Etaix, Frankreich 1964