

DER NEUROTISCHE UND DER SCHIZOPHRENE BLICK IM MODERNEN DEUTSCHEN FILM

VON J.C. SCHNETLER



**TESIS INGELEWER TER GEDEELTELIKE VOLDOENING AAN
DIE VEREISTES VIR DIE GRAAD VAN MAGISTER IN DIE
LETTERE EN WYSBEGEERTE AAN DIE UNIVERSITEIT VAN
STELLENBOSCH**

STUDIELEIER: DR. ARNOLD BLUMER

DATUM: 22 FEBRUARIE 1989

VERKLARING

EK DIE ONDERGETEKENDE VERKLAAR HIERMEE DAT DIE WERK IN HIERDIE TESIS VERVAT, MY EIE OORSPRONKLIKE WERK IS WAT NOG NIE VANTEVORE IN DIE GEHEEL OF GEDEELTELIK BY ENIGE ANDER UNIVERSITEIT TER VERKRYGING VAN 'N GRAAD VOORGELê IS NIE.

..... 22.02.2014

GELDELIKE BYSTAND GELEWER DEUR DIE INSTITUUT VIR NAVORSINGSONTWIKKELING VAN DIE RAAD VIR GEESTESWETENSKAPLIKE NAVORSING VIR HIERDIE NAVORSING WORD HIERMEE ERKEN. MENINGS IN HIERDIE PUBLIKASIE UITGESPREEK EN GEVOLGTREKKINGS WAARTOE GERAAK IS, IS DIE VAN DIE OUTEUR EN MOET NIE NOODWENDIG AAN DIE INSTITUUT VIR NAVORSINGSONTWIKKELING OF DIE RAAD VIR GEESTESWETENSKAPLIKE NAVORSING TOEGESKRYF WORD NIE.

INHALTSVERZEICHNIS

1. ABSICHT	4
2. ANSATZ	6
3. WARUM FASSBINDERS BLICK NEUROTISCH IST	29
4. WARUM DÖRRIES BLICK SCHIZOPHREN IST	40
5. DER NEUROTIKER ALS LESER EINES TEXTES GEGENÜBER DEM SCHIZOPHRENEEN ALS SEHER EINES TEXTES	52
6. SCHLUSS	65
7. ANHANG	70
8. LITERATURVERZEICHNIS	74

1. ABSICHT

Wie der Mensch blickt, wird auf direkte Art und Weise von seinem Menschsein bestimmt. Im Grunde genommen, ist sein Blick seinem "sich in dieser Welt Stellen", seinem "sich in dieser Welt Sehen, Denken und Fühlen", seinem "in dieser Welt gesehen, gedacht und gefühlt werden" - kurz gesagt seiner "ihn determinierenden Auffassungswelt" gleichzusetzen. Wenn das so ist, dann ist die Psychoanalyse das geeignete Instrument, den Blick eines Subjekts zu erforschen.

Die Entwicklung der Psychoanalyse - von Freud bis zu Guattari und Deleuze - verläuft parallel zur Änderung des menschlichen Selbstverständnisses. Die Psychoanalytiker, die den Blick umschreiben, definieren ihn gemäß ihrer fortschreitenden Kenntnisse so, wie sie sich zur Zeit der Formulierung der Theorie erblicken. Anders gesagt, die Definition des Blickes ist nicht vom blickenden Subjekt zu trennen.

Ich werde in meinem Ansatz die Problematik des Blickes erläutern und die Blicke der Subjekte - Rainer Werner Fassbinder in seinem Film "Die Ehe der Maria Braun" und Doris Dörrie in ihrem Film "Männer" - als entweder neurotisch oder schizophren einstufen.

Die Syntax des Films erlaubt es mir, als Leser des Films Rückschlüsse auf das Wesen des Blickes des Regisseurs bzw. der Regisseurin zu ziehen. Denn die Syntax des Films ist meiner Meinung nach dem Blick des Regisseurs bzw. der

Regisseurin gleichzusetzen. Die Syntax des Films kann anhand der psychoanalytischen Theorien erklärt werden. Habe ich Klarheit über die verwendete Syntax, so habe ich Klarheit über den Blick des Regisseurs bzw. der Regisseurin.

Fassbinder und Dörrie blicken auf (bzw. lesen) Texte. Er blickt auf (bzw. liest) Maria Braun. Dörrie blickt auf (bzw. liest) Julius und Stefan (d.h. die Männer in "Männer"). Ich will untersuchen, ob es eine Beziehung zwischen dem Akt des Blickens und dem Akt des Lesens gibt. Es gilt die Frage, inwiefern das Lesen den Blick bzw. inwiefern der Blick das Lesen bedingt. Anschließend will ich die soziale Bedingtheit des Blickes bzw. des Lesens untersuchen.

2. ANSATZ

Freud gibt keine Definition des Blickes; er definiert zwar den Voyeur bzw. den Exhibitionisten, das Schauen und das Sich-Zeigen. Aber der Voyeur, der Exhibitionist, das Schauen und das Sich-Zeigen sind nicht dem Blick gleichzusetzen, jedenfalls nicht, wenn man sich nur auf die Texte Freuds bezieht. Trotzdem ist es m.E. notwendig, mit der Begriffserläuterung bei Freud anzufangen, denn Lacans Definitionen des Blickes werden dem Leser auf diesem Weg einsichtiger erscheinen.

Nach Freud ist derjenige, der "im Unbewußten Exhibitionist ist, gleichzeitig auch Voyeur."¹ Es erscheint mir notwendig, Freuds Verständnis des Voyeurs bzw. des Exhibitionisten zu erläutern; auch müssen Freuds Annahmen vom Unbewußten erklärt werden. Der Voyeur / Exhibitionist steht unter der Herrschaft eines Partialtriebs.² Dieser Partialtrieb kann in drei Stufen eingeteilt werden:

- a) Das Schauen als Aktivität gegen ein fremdes Objekt gerichtet;
- b) Das Aufgeben des Objektes, die Wendung

¹S. Freud, Die sexuellen Abirrungen. Frankfurt: Fischer Verlag (GW, Bd.V.) 1972, S. 66.

²J. Laplanche und J.-B. Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt: Suhrkamp Verlag (Bd.II) 1972, S. 373: Mit diesem Ausdruck werden die eigentlichen Elemente bezeichnet, zu denen die Psychoanalyse durch die Analyse der Sexualität gelangt. Jedes dieser Elemente zeichnet sich durch eine Quelle aus (zum Beispiel oraler Partialtrieb, analer Partialtrieb) und durch ein Ziel (zum Beispiel Schautrieb, Bemächtigungstrieb). Der Wortteil "Partial-" besagt (nicht allein), daß es sich (bei den Partialtrieben) um Triebarten handelt, die der Klasse des Sexualtriebs allgemein angehören; er soll besonders in einem genetischen und strukturellen Sinne verstanden werden.

des Schautriebes gegen einen Teil des eigenen Körpers, damit die Verkehrung in Passivität und die Aufstellung des neuen Zieles: beschaut zu werden; c) Die Einsetzung eines neuen Subjektes, dem man sich zeigt, um von ihm beschaut zu werden.³

Obwohl der Voyeur gleichzeitig Exhibitionist ist, trennt Freud trotzdem scharf zwischen dem Subjekt und dem Objekt. Nach meiner Lektüre wird das Objekt, das beschaut wird, nicht dem schauenden Subjekt gleichgesetzt.

Nach Freud steht das Kind unter der Herrschaft dieses Partialtriebes, dessen

Ergebnis der mit großer Intensität immer wieder von neuem auftretende Wunsch ist, weibliche Personen, die ihm gefallen, nackt zu sehen (...) neben dem Zwangswunsch steht eine Zwangsbefürchtung innig an den Wunsch geknüpft: so oft er so etwas denkt, muß er fürchten, es werde etwas Schreckliches geschehen (...) Die Zwangsbefürchtung lautete, ihrem Sinne nach wiederhergestellt: Wenn ich den Wunsch habe, eine Frau nackt zu sehen, muß mein Vater sterben.⁴

³S. Freud, Triebe und Tribschicksale. Frankfurt: Fischer Verlag (GW, Bd.X.) 1973, S. 222.

⁴S. Freud, Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Frankfurt: Fischer Verlag (GW, Bd.VII.) 1972, S. 388f.

Die Grundzüge des Ödipuskomplexes sind gegeben. Das Kind will weibliche Personen nackt sehen; nach Freud "bleibt der optische Eindruck der Weg, auf dem die libidinöse⁵ Erregung am häufigsten geweckt wird."⁶ Wenn das Kind weibliche Personen nackt sehen will, will es, nach Freud, auch sexuelle Befriedigung. Aber dann muß der Vater sterben. Der Zusammenhang zwischen sexueller Befriedigung mit einer weiblichen Person und dem Tod des Vaters wird klar, wenn Freud in dem Aufsatz "Libidoentwicklung und Sexualorganisationen" den Ödipuskomplex erläutert:

Der Zuhörer, (gemeint ist der Zuhörer des Ödipus von Sophokles, J.S.) reagiert so, als hätte er durch Selbstanalyse den Ödipuskomplex in sich erkannt und den Götterwillen sowie das Orakel als erhöhende Verkleidungen seines eigenen Unbewußten entlarvt. Als ob er sich der Wünsche, den Vater zu beseitigen und an seiner Statt die Mutter zum Weibe zu nehmen, erinnern und sich über sie entsetzen müßte (...) Auch wenn der Mensch seine bösen Regungen ins Unbewußte verdrängt hat und sich dann sagen möchte, daß er für sie nicht verantwortlich ist, wird er doch gezwungen, diese

⁵(Anm. 2), (Bd.I) S. 284: Libido: Von Freud postulierte Energie als Substrat der Umwandlungen des Sexualtriebs im Hinblick auf das Objekt (Verschiebung der Besetzungen), im Hinblick auf das Ziel (z.B. Sublimierung), im Hinblick auf die Quelle der sexuellen Erregung (Vielfalt der erogenen Zonen).

⁶(Anm. 1), S. 55.

Verantwortlichkeit als ein Schuldgefühl von ihm unbekannter Begründung zu verspüren.⁷

Nach Freud ist das Unbewußte ein Theater. Auf der Bühne spielen Papa, Mama und Ich. Das Ich will den Vater töten, um mit der Mutter zu Bett zu gehen. Das Unbewußte ist nicht nur die Bühne, auf der das Drama vom Ödipus sich abspielt, sondern auch der Ort, wo der Voyeurismus bzw. der Exhibitionismus geprägt wird. Das Kind fürchtet, daß der Vater sterben muß, wenn es sich in der Funktion des Voyeurs sexuell befriedigt.

Lacans Definitionen des Blickes umschreiben den neurotischen Blick. Seine Definitionen gehen vom Mangel bzw. der Kastration aus. Nach Lacan ist das Subjekt der Blick bzw. das Objekt. Das Subjekt identifiziert sich nicht mit dem Blick bzw. mit dem Objekt. Das Subjekt *ist* während des Aktes des Voyeurismus der Blick bzw. das Objekt. Lacan sagt: "At the moment of the act of the Voyeur, where is the subject, where is the object? (...) The object, here, is the gaze - the gaze that is the subject (...)"⁸ Jetzt ist die Frage warum Lacan die Grenze zwischen dem Subjekt und dem Objekt aufhebt? Wie kommt es, daß das Subjekt das Objekt ist? Warum ist das Subjekt dem Blick gleichzusetzen? M.E. werden diese Fragen beantwortet, sobald die Funktion des Anderen dem Subjekt gegenüber erläutert ist.

⁷S. Freud, Libidoentwicklung und Sexualorganisationen. Frankfurt: Fischer Verlag (GW, Bd.XI.) 1973, S. 343f.

⁸J. Lacan, The four fundamental concepts of psycho-analysis. Harmondsworth: Penguin edition 1979, S. 182.

Das ursprüngliche Andere ist die Mutter.

It is in so far as his desire (= das Begehren des Subjekts, J.S.) is beyond or falls short of what she says, of what she hints at, of what she brings out as meaning, it is in so far as his desire is unknown, it is in this point of lack, that the desire of the subject is constituted.⁹

Als Folge dieser Diskrepanz wird das Subjekt gespalten geboren: wie das Subjekt sich "sieht", unterscheidet sich vom Bedeutungsinhalt der Worte seiner Mutter. Diese Spaltung kennzeichnet vor allem die Struktur des Unbewußten des Subjekts, denn das Unbewußte "is the discourse of the Other."¹⁰

Der Mangel (Lacan spricht von "lack") hat eine andere Folge: das Begehren des Subjekts ist das Begehren des Anderen: "it is in this point of lack that the desire of the subject is constituted." Weil der Mangel des Anderen dem Begehren des Anderen gleicht, ist sein Begehren das Begehren des Anderen, denn sein Begehren wird geformt, geprägt im Mangel des Anderen.

Diese Spaltung im Unbewußten des Subjekts gleicht der Spaltung zwischen dem Auge und dem Blick. Der Grund oder die Ursache für die Spaltung zwischen dem Auge und dem Blick liegt in der Struktur des Anderen. Das

⁹Ebd., S. 218f.

¹⁰Ebd., S. 131.

ursprüngliche Andere ist, wie gesagt, die Mutter, und da sie den Phallus¹¹ nicht hat, begehrt sie ihn. Weil sie ihn begehrt, begehrt das Subjekt ihn auch: das Begehren ist das Begehren des Anderen.

Auf der Ebene der Schaulust manifestiert das Begehren des Subjekts sich: "Does it not seem" fragt Lacan, "that the drive (...) is given the task of seeking something that, each time, responds in the Other? (...) Let us say that at the level of the *Schaulust*, it is the gaze."¹² Das Subjekt sucht den Blick im Anderen. Genauer gesagt, das was das Subjekt im Anderen sucht, ist der Blick, und nach Lacan mag es sein, daß der Blick der Phallus¹³ ist. Nochmal gesagt, das Subjekt sucht (d.h. begehrt) das was das Andere begehrt, und auf der Ebene der Schaulust begehrt das Subjekt den Phallus - das Subjekt hat das Auge, deswegen begehrt das Subjekt das Auge nicht. Es gibt eine Spaltung zwischen dem Auge und dem Blick, weil das Begehren des Subjekts nicht sein Begehren ist, sondern das Begehren des Anderen.

Obwohl das Begehren des Subjekts nach dem Phallus sich auf der Ebene der Schaulust manifestiert, hat das Begehren nach dem Phallus seinen Ursprung im Unbewußten des Subjekts. Lacan sagt:

¹¹J. Lacan, *Écrits*. London: Tavistock 1977, S. 285, S. 288: (The phallus) is even less the organ, penis or clitoris, that it symbolizes (...) it is the signifier intended to designate as a whole the effects of the signified (...) The fact that the phallus is a signifier means that it is in the place of the Other that the subject has access to it. But since this signifier is only veiled, as ratio of the Other's desire, it is this desire of the Other as such that the subject must recognize, that is to say, the other in so far as he is himself a subject.

¹²(Anm. 8), S. 196.

¹³Ebd., S. 103, S. 272: The objet a is something from which the subject, in order to constitute itself, has separated itself off as organ. This serves as a symbol of the lack, that is to say, of the phallus (...) the objet a may be identical with the gaze. (Hervorhebungen von mir, J.S.)

It is in as much as, at the heart of the experience of the unconscious, we are dealing with that organ (the phallus, J.S.) - determined in the subject by the inadequacy organized in the castration complex - that we can grasp to what extent the eye is caught up in a similar dialectic.¹⁴

Das Begehren der kastrierten Mutter ist im Grunde das Begehren nach dem Phallus, infolgedessen erscheint der Phallus im Zentrum des Unbewußten des Subjekts.

Eine andere Folge ist die Aufhebung der Grenze zwischen dem Objekt und dem Subjekt. Wenn das Begehren die Essenz des Subjekts¹⁵ ist und die Essenz des Begehrens der Phallus ist, dann gibt es zwischen dem Subjekt und dem Objekt keine Grenze: das Objekt d.h. der Phallus ist das Subjekt. Das Subjekt wird ein Signifikant (d.h. der Blick oder der Phallus) und infolgedessen ein Objekt, wenn es begehrt, denn der Phallus ist die Essenz des Begehrens des Anderen.

Der Phallus ist die Essenz des Begehrens des Anderen und erscheint im Zentrum des Unbewußten, wo er "durch die im Kastrationskomplex organisierte Insuffizienz bestimmt ist."¹⁶ Der Kastrationskomplex impliziert den

¹⁴Ebd., S. 102.

¹⁵Ebd., S. 275: (...) desire is the essence of man (...)

¹⁶J. Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Berlin: Quadriga Verlag 1987, S. 109.

Ödipuskomplex:¹⁷ ist es sein Begehren die Mutter zum Weibe zu nehmen und den Vater zu töten, so muß das Subjekt diese Absichten aufgeben, wenn es die Kastration entkommen will. Lacan sagt:

the ways of what one must do as man or as woman are entirely abandoned to the drama, to the scenario, which is placed in the field of the Other - which, strictly speaking, is the Oedipus complex.¹⁸

Das Feld des Anderen ist der Ort, wo das Subjekt gespalten geboren wird, wo der Phallus erscheint und der Ödipuskomplex sich abspielt.

Nach Guattari und Deleuze ist das schizophrene Subjekt nicht das Objekt. Statt sich zum Objekt zu reduzieren, identifiziert das schizophrene Subjekt sich mit verschiedenen Intensitätszuständen. Das schizophrene Subjekt

durchläuft alle Zustände des Kreises¹⁹ und wechselt über von einem Kreis zum anderen. Selbst nicht im Zentrum stehend, nicht von der Maschine in Anspruch genommen, am Rande lagernd, ohne feste Identität, immerzu

¹⁷(Anm. 2), S. 354f.: Beim Knaben ist es die "Kastrationsdrohung" durch den Vater, die für den Verzicht auf das inzestuöse Objekt bestimmend ist, und der Ödipuskomplex endet relativ abrupt.

¹⁸(Anm. 8), S. 204.

¹⁹Nach Guattari und Deleuze gibt es Konvergenzkreise um die Wunschmaschinen herum, d.h. zum Beispiel, daß es um den Mund, der mit der Brust gekoppelt ist, einen Konvergenzkreis gibt.

dezentriert, wird es *erschlossen* aus den Zuständen, die es durchläuft.²⁰

Das schizophrene Subjekt ist nicht dem Blick gleichzusetzen. Der schizophrene Blick ist das Gleiten durch verschiedene Intensitätszustände.

Der neurotische Blick ist ein Intensitätszustand, d.h. der Phallus. Demgegenüber behaupten Guattari und Deleuze, daß das Unbewußte nichts von dem Phallus, der Kastration oder dem Ödipuskomplex weiß. Das Unbewußte nach Guattari und Deleuze ist elternlos - von der Mutter, d.h. vom Anderen weiß das Unbewußte nichts. Das Unbewußte gleicht einer Fabrik, wo Moleküle zusammengesetzt und von einander getrennt werden.

Die große Entdeckung der Psychoanalyse war die Wunschproduktion, waren die Produktionen des Unbewußten. Mit Ödipus wurde diese Entdeckung schnell wieder ins Dunkel verbannt: an die Stelle des Unbewußten als Fabrik trat das antike Theater, an die Stelle der Produktionseinheiten des Unbewußten trat die Repräsentation, an die Stelle des produktiven Unbewußten trat ein solches, das sich nur mehr ausdrücken konnte (Mythos, Tragödie, Traum...).²¹

²⁰G. Deleuze und F. Guattari, Anti-Ödipus. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1988, S. 28.

²¹Ebd., S. 32f.

Der schizophrene Blick kennzeichnet sich dadurch, daß er Prozeß ist und aus molekularen Einheiten besteht, die ständig dabei sind, sich zusammenzufügen oder sich von einander zu trennen. Die Produktion und die Produktionseinheiten sind im Zentrum des Unbewußten - deswegen ist der schizophrene Blick weder *einem* Produkt noch *einer* Produktionseinheit gleichzusetzen.

Im Unbewußten gibt es nach Guattari und Deleuze weder ganze Personen (z.B. die Mutter oder den Vater) noch Totalobjekte (z.B. den Phallus). Stattdessen gibt es im Unbewußten Maschinen, die sich mit einander verbinden oder sich von einander trennen. Sobald die Mutter und der Vater im Unbewußten erscheinen, gibt es den Mangel (the lack, nach Lacan) im Unbewußten. Guattari und Deleuze erklären, warum sie meinen, daß das Unbewußte nichts von ganzen Personen weiß.

Die Partialobjekte bilden weder Repräsentanten elterlichen Personen noch Träger familialer Beziehungen, es sind Bestandteile der Wunschmaschinen (...) Von Geburt an bilden die Wiege, die Brust, der Schnuller und die Exkremente die mit den Teilen seines Körpers in Verbindung stehenden Wunschmaschinen. Es erscheint uns widersprüchlich, gleichzeitig zu erklären, daß das Kind unter Partialobjekten lebt, und daß dasjenige, was es in den Partialobjekten erfaßt, die zerstückelten elterlichen

Personen selbst sind. Daß die Brust dem Körper der Mutter entnommen sein soll, ist strenggenommen falsch, denn sie existiert, in Verbindung mit dem Mund und von einem nicht-personalen, sei es dünnen oder starken Milchstrom abgezogen, als Teil einer Wunschmaschine.²²

Nach Guattari und Deleuze gibt es im Unbewußten nicht ganze Personen, sondern Maschinen, deren Bestandteile die Partialobjekte sind. Infolgedessen ist es möglich zu sagen, daß der schizophrene Blick sich mit verschiedenen Maschinen identifiziert. Statt sich zu ganzen Personen mit exklusiven Identitäten zu reduzieren, identifiziert der schizophrene Blick sich mit Maschinen.

Wenn ganze Personen und Totalobjekte ins Unbewußte treten, führen sie den Mangel ins Unbewußte ein. Weil die Frau den Penis nicht hat, wird sie dem Mann gegenüber als mangelndes Geschlecht bestimmt. Bald muß das, was der Mann hat, als Nicht-Mangel bezeichnet werden. Guattari und Deleuze formulieren es so:

Bestimmt sich die Frau dem Mann gegenüber als Mangel, so fehlt seinerseits das dem Mann, was der Frau fehlt, nur auf andere Weise: die Vorstellung eines einzigen Geschlechts führt notwendig zur Erektion eines Phallus, des Objekts der Höhen, der den Mangel auf zwei nicht

²²Ebd., S. 58f.

deckungsgleiche Seite verteilt und beide Geschlechter in einer gemeinsamen Absenz, der *Kastration*, miteinander verbindet.²³

Der neurotische Blick reduziert sich zum Phallus (d.h. zum Mangel); stattdessen identifiziert der schizophrene Blick sich mit der Samen-Maschine und der Eier-Maschine. Nach Guattari und Deleuze:

herrscht nichts Gemeinsames zwischen beiden Geschlechtern, die fortgesetzt miteinander kommunizieren, einem transversalen Modus folgend, wo jedes Subjekt beide, aber in sich abgeschlossene Geschlechter besitzt, die mit *dem einen oder anderen eines anderen Subjekts* kommunizieren. Dies ist das Gesetz der Partialobjekte. Nichts fehlt oder kann als Mangel definiert werden.²⁴

Demnach ist der schizophrene Blick das Gleiten durch verschiedene Kommunikationsmöglichkeiten. Der schizophrene Blick ist nicht der Phallus, sondern die Kommunikation der Geschlechter einem transversalen Modus folgend.

²³Ebd., S. 380.

²⁴Ebd., S. 76.

Der neurotische Blick reduziert sich zum Phallus, weil der neurotische Blick Produkt eines Unbewußten ist, das das Gespräch des Anderen ist. Demgegenüber ist der schizophrene Blick die Manifestation eines Unbewußten, das dem Funktionieren der Partialobjekte gleicht. Der schizophrene Blick gleitet über die Partialobjekte, identifiziert sich mit den verschiedenen Intensitätszuständen eines Partialobjekts, geht dann zum nächsten Partialobjekt bzw. zur nächsten Maschine über und zeigt die Unterschiede zwischen den Partialobjekten - nie wird ein Partialobjekt mit einem anderen während des Prozesses des Gleitens identifiziert. Kurz gesagt, der neurotische Blick ist dem Mangel, dem Phallus und dem Kastrationskomplex gleichzusetzen; der schizophrene Blick ist das Gleiten über verschiedene Maschinen oder Partialobjekte und die Kommunikation der Geschlechter.

Für diese Arbeit gehe ich davon aus, daß die Syntax des Films es dem Leser des Films erlaubt, Rückschlüsse auf das entweder neurotisch-strukturierte oder schizophren-maschinelle Unbewußte²⁵ zu ziehen. Monaco sagt folgendes:

Die Struktur des Films wird durch die Codes definiert, mit denen er arbeitet und die in ihm wirksam sind. Codes sind entscheidende Konstruktionen - Systeme von logischen Beziehungen -, die sich aus dem Film selbst herleiten, und nicht bereits existierende Gesetze, die der Filmmacher bewußt befolgt. Das Medium, durch das der Film

²⁵(Anm. 8), S. 68: (...) what eludes the subject is the fact that his syntax is in relation with the unconscious reserve.

Bedeutung ausdrückt, ist eine Kombination einer Vielzahl von Codes. Es gibt Codes, die sich aus der Kultur herleiten (...) (zum Beispiel die Art, wie wir essen). Es gibt eine Anzahl Codes, die der Film mit anderen Künsten gemein hat (die Geste zum Beispiel, die sowohl ein Code des Theaters als auch des Films ist). Und es gibt die Codes, die nur im Film vorkommen. (Die Montage ist das wichtigste Beispiel.) (...) Die Codes sind das Medium, über welches die "Botschaft" (der) Szene weitergegeben wird. Die spezifisch filmischen Codes bilden zusammen mit den Codes, die der Film mit anderen Künsten teilt, die Syntax des Films.²⁶

Nach meinem Lesen *erschafft der Regisseur bzw. die Regisseurin die Codes seines bzw. ihres Films während des Drehens des Films*. Diese Codes könnten entweder schizophren oder neurotisch sein. Der Code ist schizophren, und infolgedessen der Blick auch, wenn der Regisseur bzw. die Regisseurin sich mittels z.B. der Einstellungsgröße nicht mit einem Subjekt identifiziert, sondern alle möglichen Subjekte als Zustände eines Prozesses zeigt. Neurotisch ist der Code und infolgedessen der Blick, wenn der Regisseur bzw. die Regisseurin sich mittels der Einstellungsgröße mit nur einer Person identifiziert.

²⁶J. Monaco, Film Verstehen, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1980, S. 162 - 164.

Nach Monaco gibt es drei Hauptcodes, mit denen die Syntax des Films geschaffen wird, nämlich die Mise en Scène, die Montage und den Ton.

Der Filmemacher sieht sich mit drei Fragen konfrontiert: Was er filmen soll, wie er es filmen soll, wie er die Einstellung präsentieren soll. Die Mise en Scène ist wichtig für die ersten zwei Bereiche, die Montage für den letzten.²⁷

Besonders das Material, das der Regisseur bzw. die Regisseurin wählt, aber auch die Art und Weise wie das gewählte Material gezeigt wird, die Anordnung des Materials und der Ton formen die Grundlage, von der aus der Leser das Unbewußte des Regisseurs bzw. der Regisseurin erforschen kann.

“Die Codes der Mise en Scène” so meint Monaco, “sind die Mittel, mit denen der Filmemacher unser Lesen der Einstellung verändert und modifiziert.”²⁸ Die Mise en Scène schließt den Code der Einstellungsform ein.

Wenn das Bild in sich geschlossen ist, sprechen wir von einer “geschlossenen Form”. Im Gegensatz dazu wird die Form als “offen” angesehen, wenn der Filmemacher die Aufnahme so aufgebaut hat, daß wir im Unterbewußtsein

²⁷Ebd., S. 164.

²⁸Ebd.

ständig den Raum außerhalb des Bildes mitbekommen. Offene und geschlossene Formen sind eng verbunden mit den Bewegungselementen innerhalb des Bildes. Wenn die Kamera dem Objekt eher getreulich folgt, ist die Form meistens geschlossen; wenn der Filmmacher dem Objekt andererseits erlaubt - es hierin sogar bestärkt -, das Bild zu verlassen und wieder neu zu betreten, ist die Form logischerweise offen. Die Beziehung zwischen Bild und Kamera-Bewegung ist einer der komplizierteren Codes, ein filmspezifischer Code.²⁹

Mittels der offenen und/oder geschlossenen Form kann der Regisseur bzw. die Regisseurin einen Code schaffen, der entweder schizophran oder neurotisch ist. Schizophran ist dieser Code dann, wenn der Regisseur bzw. die Regisseurin statt ausschließlich die offene, bzw. die geschlossene Form zu verwenden, von der offenen zur geschlossenen übergeht und umgekehrt, um somit den Code der Form zu decodieren. Der Code der Form ist neurotisch, wenn der Regisseur bzw. die Regisseurin entweder nur die geschlossene oder nur die offene Form verwendet.

Die Art und Weise wie der Regisseur bzw. die Regisseurin die Beleuchtung verwendet, hat zur Folge, daß ein Beleuchtungscode entsteht:

²⁹Ebd., S. 168, S. 170.

Volle Frontalbeleuchtung läßt das Objekt verschwinden; Oberlicht drückt es hinab. Unterlicht gibt einen unheimlichen Effekt, Glanzlichter (Spots) können die Aufmerksamkeit auf Details richten (meistens auf Haar und Augen); Gegenlicht kann das Objekt entweder unterdrücken oder es hervorheben; Seitenlicht kann dramatische Chiaroscuro-Effekte erzielen.³⁰

Daß der Regisseur bzw. die Regisseurin mittels der Beleuchtung sich mit bestimmten Personen identifizieren kann, ist meiner Meinung nach möglich. Ein Spiel mit der Beleuchtung auf einem Körper oder Gegenstand ist m.E. der Identifizierung des Regisseurs bzw. der Regisseurin mit diesem Teil gleichzusetzen. Lacan schreibt:

that which is gaze is always a play of light and opacity (...)
It is through the gaze that I enter light and it is from the gaze that I receive its effects. Hence it comes about that the gaze is the instrument through which light is embodied and through which (...) I am *photo-graphed*.³¹

Der Code der Beleuchtung kann entweder neurotisch oder schizophren sein. Wenn es ein Spiel zwischen Licht und Dunkelheit auf einem Körper bzw.

³⁰Ebd., S. 181.

³¹(Anm. 8), S. 96, S. 106.

Gegenstand gibt, während der Rest der Körper bzw. Gegenstände entweder unterbeleuchtet, normalbeleuchtet oder überbeleuchtet ist, und das Spiel zwischen Licht und Dunkelheit auf einem Gegenstand oder Körper, z.B. einem Gesicht, *wiederholt* wird, dann ist der Blick des Regisseurs bzw. der Regisseurin neurotisch. Durchlaufen die beleuchteten Gegenstände eine Serie von Intensitätszuständen, dann ist der Blick schizophren.

Der Code der Einstellungsentfernung (in dieser Arbeit verwende ich nicht Monacos, sondern Faulstichs Begriffe der Einstellungsgröße, denn Faulstich definiert die verschiedenen Einstellungsgrößen sehr präzise)³² ist ein wichtiger Code der *Mise en Scène*, denn der Regisseur bzw. die Regisseurin kann die Distanz zwischen sich und den Subjekten genau bestimmen.

Die sogenannten "Normal"einstellungen schließen die Halbtotale, die "amerikanische" Einstellung, die halbnah Einstellung und die Kopf-und-Schulter-Einstellung mit ein - alle durch das definiert, was im Bild vom Objekt zu sehen ist. Nahaufnahmen, Totalen und Panorama-Einstellungen vervollständigen die Reihe der Distanz-

³²W. Faulstich, Einführung in die Filmanalyse. Tübingen: TBL Verlag Gunter Narr 1976, S. 30: Man unterscheidet im wesentlichen acht *Einstellungsgrößen*, d.h. jeweils die Größe des in der Einstellung Gezeigten, wobei zu beachten ist, daß sich die Einstellungsgröße auch innerhalb einer Einstellung verändern kann. *Detailaufnahme*: z.B. die Nase im Gesicht eines Menschen; *Großaufnahme*: z.B. das Gesicht eines Menschen; *Nahaufnahme*: z.B. Kopf und Oberkörper eines Menschen bis zur Gurtellinie; *Amerikanische Einstellung*: z.B. ein Mensch vom Kopf bis zu den Oberschenkeln (...) *Halbaufnahme*: z.B. ein Mensch von Kopf bis zu den Füßen; *Halbtotale*: z.B. Teil eines Raumes, in dem sich mehrere Menschen aufhalten; *Totale*: z.B. der gesamte Raum; *Weitaufnahme*: z.B. eine weitausgedehnte Landschaft.

Aufnahmen (...) Ein Film, der hauptsächlich aus Nahaufnahmen besteht, (...) beraubt uns des umgebenden Raumes und ist daher verwirrend, klaustrophobisch (...) Andererseits betont ein Film, der hauptsächlich aus Totalen besteht (...) den Kontext vor dem Drama und die Dialektik vor der Persönlichkeit. Der Code der Einstellungsentfernung ist einfach - mag sogar sehr grob erscheinen -, aber er kontrolliert in hohem Maße die Form vieler anderer Film-Codes.³³

Die Nahaufnahmen (d.h. die Detailaufnahme und die Großaufnahme) sind Momente der Identifizierung des Regisseurs bzw. der Regisseurin mit bestimmten Subjekten bzw. Gegenständen im Film. Demgegenüber wird, wie Monaco behauptet, der Kontext während einer Totalen-Einstellung hervorgehoben.

Der Annäherungswinkel der Kamera und die Höhe, aus der die Kamera aufnimmt, vermitteln die Beziehung zwischen dem Regisseur bzw. der Regisseurin und den anderen Subjekten bzw. Gegenständen im Film, infolgedessen können der Code der Kameraperspektive und der Code der Annäherungswinkel als entweder neurotisch oder schizophren eingestuft werden. Ist die Beziehung eine Beziehung des Mangels, dann ist der Blick neurotisch. Demgegenüber ist der Blick schizophren, wenn die Beziehung

³³(Anm. 26), S. 182f., S. 185.

zwischen dem Regisseur bzw. der Regisseurin und den anderen Subjekten bzw. Gegenständen eine Beziehung ist, die sich ständig ändert und die allen Subjekten und Gegenständen den gleichen Wert gibt. Monaco sagt: "Es ist selbstverständlich, daß die Obersicht die Wichtigkeit des Gegenstandes verringert, während die Untersicht seine Bedeutung betont."³⁴

Der Code der Kamerafahrt vermittelt dem Leser des Films die Beziehung zwischen dem Regisseur bzw. der Regisseurin und den anderen Subjekten.

Der Zoom ahmt zusätzlich die Wirkung einer Ran-Fahrt oder einer Rück-Fahrt nach, aber nicht ganz genau. Beim Zoom - die Kamera bewegt sich ja nicht - bleiben die Beziehungen zwischen Objekten auf verschiedenen Ebenen des Bildes die gleichen, man hat nicht das Gefühl, in die Szene einzutreten; unsere Perspektive bleibt konstant, selbst wenn das Bild vergrößert wird. Bei der Fahrt jedoch bewegen wir uns physisch in die Szene hinein; die räumlichen Beziehungen zwischen den Gegenständen verlagern sich, wie auch unsere Perspektive (...) Da (die bewegliche Kamera) ständig unsere Perspektive verändert, vergrößert die Fahrt-Aufnahme unsere Tiefenwahrnehmung (...) (Die bewegliche Kamera) kann auf zwei grundsätzlich verschiedene Arten benutzt

³⁴Ebd., S. 187.

werden: Entweder um dem Gegenstand zu folgen oder um ihn zu verändern. Die erste Alternative legt die Betonung vor allem auf die zentrale Stellung des Gegenstandes des Films; die zweite verlagert das Interesse vom Gegenstand zur Kamera, vom Thema zum Filmemacher.³⁵

Die Kamerabewegungen erläutern die Beziehung zwischen dem Regisseur bzw. der Regisseurin und den Gegenständen und Subjekten im Film. So wäre es möglich, daß die Kamera entweder einer Person folgt, oder sich ständig mit verschiedenen Subjekten mittels verschiedenartiger Bewegungen identifiziert. Wird der Raum zwischen dem Regisseur bzw. der Regisseurin und den Subjekten und der Raum zwischen den Subjekten mittels der Kamerabewegungen festgelegt, dann ist der Blick neurotisch, denn der Neurotiker ist derjenige, der festlegt. Mittels der Kamerabewegungen kann der neurotische Regisseur bzw. die neurotische Regisseurin die Subjekte territorialisieren; das Territorium der Subjekte wird festgelegt. Demgegenüber wird der schizophrene Regisseur bzw. die schizophrene Regisseurin weder den Raum zwischen sich und den Subjekten noch den Raum zwischen den Subjekten festlegen.

Auch mit der Schuß-Gegenschuß-Technik kann der Regisseur bzw. die Regisseurin sich mit entweder den Subjekten im Bild oder dem Mangel identifizieren. Monaco sagt folgendes über die Schuß-Gegenschuß-Technik:

³⁵Ebd., S. 188f.

Die Aufnahme der ersten Person von (ungefähr) dem Blickpunkt der zweiten aus wird im allgemeinen Gegenschuß genannt. Die Rhythmen dieser vorsichtigen, insistierenden und intimen Schuß-Gegenschuß-Technik sind oft betörend: Wir umgeben das Gespräch. Dies ist der endgültige allwissende Stil, da er uns erlaubt, alles aus der idealen Perspektive zu sehen.³⁶

Endet eine Schuß-Gegenschuß-Sequenz ohne Ausnahme mit einem spezifischen Subjekt im Bild, so werde ich annehmen, daß der Regisseur bzw. die Regisseurin sich mit *nur* diesem Subjekt identifiziert. Endet die Schuß-Gegenschuß-Sequenz jedesmal mit einem anderen Subjekt im Bild, so nehme ich an, daß der Regisseur bzw. die Regisseurin sich mit mehreren Subjekten identifiziert.

Das Zusammensetzen des Materials, kurz gesagt, die Montage, ist ein Code, mit dem der Leser des Films Rückschlüsse auf das Unbewußte des Regisseurs bzw. der Regisseurin ziehen kann. Es würde m.E. kaum möglich sein, aufgrund der Montage zu behaupten, daß der Regisseur bzw. die Regisseurin sich mit einem Subjekt bzw. verschiedenen Subjekten identifiziert. Demgegenüber nehme ich an, daß der Code der Montage durcheinander gebracht werden kann. (Nach Guattari und Deleuze bringt der Schizophrene alle Codes durcheinander.) Nicht nur die Einstellung, mit der eine Szene endet und mit der die nächste Szene anfängt, sondern auch die Beziehung zwischen den beiden

³⁶Ebd., S. 198.

Einstellungen und die aus dem Zusammenschneiden dieser zwei Einstellungen resultierende Bedeutung, können entweder vom Mangel oder von der gleichen Einschätzung aller Zustände zeugen.

Der aus Dialog bestehende Teil des Tons gleicht meiner Meinung nach einem geschriebenen Text. Der sich aus dem Dialog herleitende Code, kann entweder neurotisch oder schizophren sein. Nur wird es unmöglich sein, zu behaupten, daß der neurotische oder schizophrene Dialog einen neurotischen oder schizophrenen Blick impliziert. Daß ein schizophrener Dialog einen schizophrenen Blick unterstützen bzw. bekräftigen kann, ist m.E. durchaus möglich. So wäre es auch möglich, daß ein neurotischer Blick durch einen neurotischen Dialog unterstützt bzw. bekräftigt wird. Kurz gesagt, ich werde zwischen dem Dialog und dem Blick trennen, denn ich setze voraus, daß der Blick sich nicht im Dialog manifestiert.

3. WARUM FASSBINDERS BLICK NEUROTISCH IST³⁷

Der Mangel kennzeichnet das Leben der Subjekte Fassbinders. Nach Marias Meinung fehlt es Bill und Oswald an dem, was Hermann hat, denn sie glaubt, daß sie nur mit Hermann glücklich sein kann. Außerdem meint Maria, daß sie viel Geld braucht, um sich das Leben leisten zu können. Hermann fehlt es an Geld. Nach Willis Meinung fehlt es Betti an etwas - "sie hat nicht das Lernen gelernt". Neurotisch ist Fassbinders Blick deswegen, weil der Mangel zentral im Leben seiner Subjekte ist.

Die Kameraperspektive identifiziert sich zweimal mit Marias Perspektive, d.h. daß die Kamera zweimal aus ihrer Sicht schaut. Heißt das, weil Fassbinder die Perspektive bestimmt, daß er sich während dieser Szenen mit Maria identifiziert? Objekt des Begehrens ist Hermann. Das erste Mal, wo die Kameraperspektive auch ihre Perspektive ist, sucht Maria Hermann am Bahnhof, aber er ist nicht da. (Die Kamera fährt, Hermann suchend, zwischen den Passanten hindurch.) "What he (das Subjekt, J.S.) is looking for is not, as one says, the phallus - but precisely its absence."³⁸ Nicht nur Maria, sondern auch Fassbinder sucht den Phallus; Fassbinder identifiziert sich mit dem Mangel.

Das zweite Mal liegt sie auf dem Bett, Hermann steht neben ihr, er hat einen Hut auf dem Kopf und mit diesem Hut erscheint er kopfüber im Bild. Ist Hermann der Blick oder ist der Hut der Blick? M.E. ist der Hut der Blick;

³⁷Für eine Zusammenfassung des Films "Die Ehe der Maria Braun" siehe Anhang, S. 70.

³⁸(Anm. 8), S. 182.

Hermann hat sich schon entkleidet, trotzdem hat er noch einen Hut auf dem Kopf; im Testament Oswalds wird klar, daß er nicht der Mann ist, wie Maria ihn sich vorgestellt hat, denn er ist gegen Bezahlung zwei Jahre nach Frankreich ausgewandert. Nach Marias Meinung *fehlt* es Hermann an Liebe, sonst hätte er nicht zwei Jahre an Oswald verkauft. Der Hut ist Zeichen des Mangels von Hermann. Hätte er das, was den Wunsch Marias befriedigt, dann wäre der Hut nicht im Bild. Das Begehren Marias und Fassbinders sucht den Phallus in Hermann, weil er Hermann fehlt, ist der Blick der Hut.

Während der Szene, in der Fassbinder Geschäfte mit Maria macht, verschwinden Fassbinder, der Schauspieler, und Maria zweimal hintereinander. Der Zuschauer könnte meinen, daß Fassbinder, der Regisseur, sich mit Maria identifiziert. Denn er ist während dieser Szene nicht nur Schauspieler, sondern auch Regisseur: obwohl er Schauspieler ist, bestimmt er trotzdem, als Regisseur, die Sicht der Kamera. Daß Fassbinder, der Regisseur, sich nicht mit Maria, sondern mit dem Mangel identifiziert, kann anhand von sechs Einstellungen erklärt werden. In der ersten dieser sechs Einstellungen verschwindet Maria hinter Fassbinder. In der zweiten und vierten gibt es nichts, von dem ich annehmen könnte, daß es das Objekt des Begehrens sein könnte, denn in ihnen sind nur Gebäude und Personen in der Totalen zu sehen. In der dritten und fünften erscheint Fassbinder alleine im Bild. In der sechsten erscheint ein Mann mit einem Koffer. Weil Fassbinder in der zweiten und vierten Einstellung zweimal etwas darstellt, das nicht das Objekt des Begehrens sein kann, das also den Mangel, bzw. das fehlende Objekt repräsentiert, identifiziert er sich weder mit Maria noch mit dem Mann noch mit dem Koffer, sondern mit dem Mangel,

d.h. mit dem Phallus. Denn hätte er sich mit Maria, dem Mann oder dem Koffer identifiziert, dann ist das Hin-und-Herschneiden zwischen den Einstellungen, in denen nichts erscheint (d.h. in der zweiten und vierten Einstellung), das möglicherweise das Objekt des Begehrens sein könnte, und den Einstellungen, die ihn darstellen, unerklärbar.

Das zweite Mal verschwindet Fassbinder hinter Maria, kurz nachdem er eine Flasche aus dem Koffer geholt hat. Auf der Flasche gibt es ein Spiel zwischen Licht und Dunkelheit. Der Blick, wie schon gesagt, ist nicht nur ein Spiel zwischen Licht und Dunkelheit, sondern ist auch dem Mangel bzw. dem Phallus gleichzusetzen. M.E. identifiziert er sich weder mit Maria noch mit der Flasche, sondern mit dem Mangel.

Während der Geschäftshandlung zwischen Maria und Fassbinder gibt es eine Schuß-Gegenschuß-Sequenz, deren Struktur darauf hinweist, daß Fassbinder, der Regisseur, sich mit dem Mangel identifiziert. Der mit der Sicht Fassbinders korrespondierende Schuß zeigt Maria wie Fassbinder sie sieht. Der Gegenschuß, von dem man nun annehmen könnte, daß er aus der Sicht Marias, auf Fassbinder schaut, tut das jedoch nicht: denn auch Marias Oberkörper erscheint in der Einstellung, die Fassbinder von vorne zeigt: es gibt ein Dreieck zwischen Maria, der Kamera und Fassbinder, dem Schauspieler. Lacan sagt: "where the subject sees himself (...) it is not from there that he looks at himself, (what happens in the function of Voyeur, J.S.) is the appearance of *ein neues*

*Subjekt.*³⁹ Nach Lacan ist das Subjekt, das erscheint, der Blick d.h. der Phallus. Hätte Fassbinder, der Regisseur, Fassbinder, den Schauspieler, aus Marias Sicht gezeigt, dann hätte der Blick eine Serie von Intensitätszuständen durchlaufen: wäre die Sicht der Kamera auch Marias Sicht, dann wäre der Blick das voyeuristische Subjekt, das die Identitäten, nämlich Fassbinder, (den Regisseur), und Maria Braun durchläuft. Stattdessen erscheint ein neues Subjekt, das den Schauspieler - Fassbinder - anschaut, mit dem Fassbinder - der Regisseur - sich identifiziert.

Daß Fassbinder sich nicht mit Maria, sondern mit dem Mangel identifiziert, wird auch klar in zwei Einstellungen, in denen Maria mit der einen Hälfte ihres Gesichts beleuchtet und der anderen Hälfte unterbeleuchtet erscheint. Während Maria den Arzt besucht ist die Hälfte ihres Gesichts beleuchtet, auf die andere Hälfte fällt fast kein Licht. Eine ähnliche Beleuchtung gibt es in der Szene, wo Oswald und Senkenberg mit den Amerikanern Geschäfte machen. Im letzten Bild dieser Szene ist die eine Hälfte ihres Gesichts beleuchtet, die andere Hälfte nicht. Das Spiel zwischen Licht und Dunkelheit ist der Blick. Fassbinder identifiziert sich mit dem Mangel, denn hätte er sich mit Maria identifiziert, dann wäre die Beleuchtung dieser zwei Einstellungen statt ein Spiel zwischen Licht und Dunkelheit eher ein Gleiten durch verschiedene Intensitäten.

Während der Geschäftshandlung zwischen Maria und Fassbinder identifiziert Fassbinder sich nicht nur durch die Kameraperspektive, die

³⁹Ebd., S. 144, S. 178.

Beleuchtung und die Schuß-Gegenschuß-Sequenz, sondern auch durch die Einstellungsgröße mit dem Mangel. Nachdem Fassbinder mit der Flasche im Bild war, ist Maria alleine im Bild - die Einstellungsgröße ist Detailgröße. Die Kameraperspektive ändert sich: sie wird zur Aufsicht. Nach der Änderung der Kameraperspektive ist ihre Hand, auf der Geld liegt, im Bild. Fassbinder identifiziert sich mit dem Mangel, denn diese Hand mit dem Geld ist keine Maschine, die Hand produziert nicht, ist weder Teil einer Wunschmaschine noch eines Produktionsprozesses. Wäre diese Hand Teil einer Wunschmaschine, dann hätte die Einstellung, in der Fassbinder ihre Hand küßt, auch eine Detailaufnahme sein müssen. Die zwei Einstellungen würden dann zusammen die Mund-Hand-Wunschmaschine darstellen. Statt sich mit der Mund-Hand-Wunschmaschine zu identifizieren, identifiziert Fassbinder sich mit dem Mangel, denn nur auf das Geld gibt es ein Spiel zwischen Licht und Dunkelheit.

Während der Szene, in der Maria beim Chef der Bar ist, ist Marias Hand nochmal Objekt der Darstellung. Die Einstellungsgröße ist Detailgröße und die Kameraperspektive ist Aufsicht. Marias Hand ist für eine bestimmte Zeit wegen der unscharfen Einstellung unerkennbar. Lacan sagt: "of all the objects in which the subject may recognize his dependence in the register of desire, the gaze is specified as unapprehensible."⁴⁰ Fassbinder identifiziert sich mit dem Mangel, denn das, was unbegreiflich ist, kann nur eine Darstellung des fehlenden Objekts sein.

⁴⁰Ebd., S. 83.

Als Maria Hermann das dritte Mal in der Haft besucht, gibt es ein Geräusch,⁴¹ dessen Ursprung ich nicht bestimmen kann. Die Kameraperspektive ändert sich, Hermann wird von hinten und Maria von vorne gezeigt. Wiederum gibt es ein Objekt, das wegen der unscharfen Einstellung für eine bestimmte Zeit unerklärbar ist. Auf diesem Objekt gibt es ein Spiel zwischen Licht und Dunkelheit. Dieses Objekt - es wird deutlich, daß es Schlüssel sind - wird durch das Geräusch angedeutet. Das Objekt, das durch ein Geräusch angedeutet wird und auf dem es ein Spiel zwischen Licht und Dunkelheit gibt, ist der Blick.

In der Szene, wo Marias Kleid kürzer gemacht wird, gibt es eine Detailaufnahme von ihrem Schuh, der Hand ihrer Mutter, einem Glas und der Flasche, die sie von Fassbinder gekauft hat. Nur auf der Flasche gibt es eine Darstellung des Spiels zwischen Licht und Dunkelheit. Obwohl die Mutter Marias sich vom Inhalt der Flasche ins Glas einschenkt, und Fassbinder die Möglichkeit hat, sich mit der Flasche-Hand-Glas-Maschine zu identifizieren, identifiziert er sich trotzdem mit dem Mangel, denn es gibt nur auf der Flasche ein Spiel zwischen Licht und Dunkelheit.

Fassbinder hätte sich während der Szene, in der Maria "Camel"-Zigaretten an ihre Mutter verkauft, mit der "Camel"-Geld-Maschine identifizieren können. Weil nur die "Camel"-Zigaretten in einer Detailaufnahme sind - das Geld, das

⁴¹Ebd., S. 84: If you turn to Sartre's own text (*Das Sein und das Nichts*, J.S.), you will see that, far from speaking of the *emergence* of this gaze as of something that concerns the organ of sight, he refers to the *sound* of rustling leaves, suddenly *heard* while out hunting, to a footstep *heard* in a corridor. And when are these sounds heard? At the moment when he has presented himself in the action of looking through a keyhole. A gaze surprises him in the function of Voyeur. (Hervorhebungen von mir, J.S.)

Maria von ihrer Mutter hat, erscheint nicht in der nächsten Einstellung - identifiziert er sich nicht mit der "Camel"-Geld-Maschine, sondern mit dem Mangel, denn die Kamele sind nicht Teil einer Wunschmaschine, sind nicht Teil eines Produktionsprozesses.

Nicht nur weil die Objekte, die in der Detailgröße im Bild sind, nicht Teil einer Wunschmaschine sind, sondern auch weil die Beziehung zwischen Mutter und Tochter eine ödipale Beziehung ist, ist der Bick Fassbinders neurotisch. Nicht Maria, sondern ihre Mutter beschließt, wie kurz das Kleid sein soll. Diese Beziehung zwischen der dominierenden Mutter und ihrer Tochter wird problematischer, bis es zu einer Auseinandersetzung kommt - (die Mutter wirft Maria vor, sie sei kalt geworden.) Maria zieht in ihre Villa ein; es kommt zum Streit. Hans glaubt, er sei Papa und gibt Maria Rat. Während dieser ganzen Szene ist Maria reaktionär, d.h. sie reagiert auf den Vorwurf der Mutter, die meint, Maria soll nicht unhöflich zu dem Arbeiter sein, sie reagiert auf das Fehlen des Hemdes; sie reagiert auf den Versuch von Hans, der mit der Mutter von Maria in die neue Villa einziehen will. Sie versucht nicht einmal, aus dem ödipalen (d.h. aus dem Papa-Mama-Ich) Dreieck zu kommen, denn die Mutter und Hans sind die Personen, die das Wunschleben von Maria bestimmen, indem sie Maria dazu bringen zu sagen, daß sie die Villa gekauft hat; damit sie allein sein kann. In dieser Ödipus-Konstellation resigniert Maria; infolgedessen lebt sie "wie in einem Gefängnis."

Die Kamera nimmt zwei Mal die Position einer der drei Ecken eines vertikalen Dreiecks ein. (Ein vertikales Dreieck liegt dann vor, wenn die Kamera nicht auf der gleichen Höhe der Subjekte ist, sondern eine Position einnimmt, die vergleichbar mit der Position der Aufsicht ist, mit dem Unterschied, daß die Beziehung zwischen den drei Linien des Dreiecks ungleich ist.) Während Marias erstem Besuch bei Hermann in der Haft, gibt es zweimal ein vertikales Dreieck zwischen Maria, Hermann und der Kamera. Fassbinder betont diese Dreiecke dadurch, daß er keine Erklärung für die Dreiecke gibt. Es gibt z.B. kein Stockwerk, das die Position der Kamera erklären könnte. Infolgedessen können diese Dreiecke interpretiert werden, als Beweis dafür, daß Fassbinder ein Dreiecksverhältnis zwischen sich, Maria und Hermann darstellt. Weil die Ecken der Dreiecke nicht mit verschiedenen Subjekten geladen werden, sondern *nur* durch Fassbinder, Maria und Hermann besetzt werden, sind die vertikalen Dreiecke ödipal. Im Unbewußten des Ödipus durchläuft ein Subjekt nicht verschiedene Intensitätszustände, sondern gleicht *einem* Intensitätszustand. Fassbinder reduziert sich zum Mangel, denn seine Subjekte durchlaufen nicht verschiedene Intensitätszustände.

Die Kamera identifiziert sich oft mit der Position der ödipalen Ausweglosigkeit. Ödipal ist eine Position nicht nur dann, wenn ein durch Subjekte mit unwandelbaren Identitäten bestimmtes Dreiecksverhältnis, dargestellt wird, sondern auch wenn der Raum, in dem das Subjekt sich bewegen kann, begrenzt und definiert ist. Während einiger der Gefängniszenen ist die Kamera hinter Gittern, die den Raum, in dem Fassbinder sich bewegen kann, ganz scharf begrenzen und definieren. Fassbinder gibt keine Erklärung für die

Position der Kamera. Er hätte auch die Kamera an die Seite der Gitter stellen können, wo Maria und Hermann sind. Infolgedessen nehme ich an, daß er sich mit diesem Eingesperrtsein identifiziert. Fassbinder durchläuft nicht eine Serie von Intensitätszuständen, sondern schließt sich in den ödipalen Zustand ein.

Die Kamerabewegungen in der Szene, wo Hermann zu Hause ist, zeugen vom Territorialisierungsversuch d.h. von der ödipalen Struktur des Blickes Fassbinders. Ein Regisseur, der seine Subjekte territorialisiert, definiert nicht nur den Raum zwischen den Subjekten, sondern auch den Raum zwischen sich und den Subjekten. Die Zoom-, Schwenk- und Fahrtbewegungen dieser Szene hören an dem Punkt auf, wo Maria in die Küche geht, um ihre Zigarette anzuzünden. Bis zu diesem Punkt gibt es 6 Fahrtbewegungen, 3 Zoombewegungen und 6 Schwenkbewegungen. Eine dieser Schwenkbewegungen ist eine 360° Bewegung. Fassbinders Versuch, Maria und Hermann zu territorialisieren, manifestiert sich in diesen Kamerabewegungen. D.h. die Distanz zwischen den Subjekten wird betont; statt eines harten Schnitts, wird der Raum zwischen den Subjekten definiert und festgelegt. Die Kamera verlagert die Aufmerksamkeit auf die Beziehung zwischen sich, Maria und Hermann. Nicht die Kommunikation zwischen Maria und Hermann, sondern die Beziehung zwischen der Kamera, Maria und Hermann ist entscheidend.

Fassbinder versucht nicht nur Maria und Hermann, sondern auch Marias Mutter, Betti, Willi und die Frau, mit der Maria in der Bar gearbeitet hat, zu territorialisieren. In der Szene, die Marias Verhör darstellt, schwenkt die

Kamera von Marias Mutter zu Willi, dann zu Betti, danach zu der Barfreundin und schließlich zurück zu Marias Mutter. Der Anlaß zu diesen Schwenkbewegungen ist die Behauptung des Richters: "out of low egotistical reasons." Die Subjekte werden m.E. in ihrer Beziehung zu dem Ego territorialisiert. Der Raum zwischen dem Ego, der Mutter, Betti, Willi und der Barfreundin wird festgelegt. Fassbinders Blick ist neurotisch, denn im Unbewußten des Neurotikers wird der Raum zwischen Personen festgelegt.

Der neurotische Blick Fassbinders manifestiert sich nicht nur im Territorialisierungsversuch, sondern auch in der Montage. In der letzten Einstellung der ersten Szene liegen Maria, Hermann und der Standesbeamte, der m.E. das Gesetz (d.h. den Vater) repräsentiert, auf dem Boden. In der ersten Einstellung der zweiten Szene erscheint Marias Mutter. Die aus dem Zusammenschneiden der ersten zwei Szenen resultierende Bedeutung beruht auf einem ödipalen Dreieck: das Gesetz (d.h. der Vater), mit dem Maria einen Vertrag schließt, Maria und die Mutter sind die drei Personen des ödipalen Dreiecks. (M.E. ist das Dreieck ödipal, denn die Personen, die das Dreieck bilden, durchlaufen keine Intensitätszustände: weder Maria noch die Mutter noch der Standesbeamte ändern ihre Identitäten.) Der Code der Montage ist neurotisch, denn die aus dem Zusammenschneiden zwei Szenen resultierende Bedeutung entspricht dem ödipalen Dreieck.

Die Basis der Geschichte Maria Brauns ist neurotisch. Maria wartet auf ihren Ehemann, weil das Leben nur dann anfangen kann, wenn es mit ihm

gelebt wird. Durch die Kameraperspektive, die Kamerabewegungen, die Einstellungsgröße, die Beleuchtung, die Schuß-Gegenschuß-Sequenz und die Montage manifestiert sich der neurotische Blick Fassbinders. Kurz gesagt, nicht nur die Basis der Geschichte, sondern auch der Blick ist neurotisch.

4. WARUM DÖRRIES BLICK SCHIZOPHREN IST⁴²

Statt sich zum Blick zu reduzieren, identifiziert Doris Dörrie sich in ihrem Film "Männer" mit verschiedenen Intensitätszuständen, die sich dadurch äußern, daß Julius am Anfang geübter Seitenspringer, erfolgreicher Manager, selbstbewußter Snob und glücklicher Ehemann ist. Ein Knutschfleck erweitert diese Serie der Intensitätszustände: Julius wird neurotischer Verfolger, rolexloser Wohngemeinschaftler, Voyeur, gemeingefährlicher Mörder, Wäscher, latenter Homosexueller, netter Freund und King-Kong. Keiner dieser Zustände ist der endgültige Zustand oder den anderen gegenüber exklusiv. Wenn das Subjekt, das heißt Julius, den Zustand des glücklichen Ehemanns schnarchend durchläuft, so ist es schon an der Grenze des Konvergenzkreises in dessen Zentrum der Knutschfleck ist. D.h. nicht, daß zwei Zustände mit einander identifiziert werden - der glückliche Ehemann ist nicht der gehörnte Ehemann.

Stefan durchläuft eine ähnliche Serie der Intensitätszustände, wenn auch aus gegenüberliegender Richtung. Dieses Subjekt ist am Anfang netter Liebhaber, ein sich Rolex und Kreditkarten gegenüber gleichgültig fühlender Boheme, ein sich Picasso nähernder Künstler. Julius' Einziehen in der Wohngemeinschaft erweitert die Serie: er wird Maserati-Fahrer, latenter Homosexueller, Graphiker in einer Werbung-Abteilung und Porsche-Besitzer. Guattari und Deleuze behaupten, daß das schizophrene Subjekt jedes mögliche Werden durchmacht.

⁴²Für eine Zusammenfassung des Films "Männer" siehe Anhang, S. 72.

Man könnte sagen, daß das Unbewußte als reales Subjekt auf seiner gesamten Kreisbahn ein residuales und nomadisches, scheinhaftes Subjekt ausgeschickt habe, das jedes mögliche, den inklusiven Disjunktionen entsprechende Werden durchmacht.⁴³

Das schizophrene Subjekt hat kein festes Ich, das einem Intensitätszustand entspricht, vielmehr macht es "jedes mögliche Werden", d.h. jeden Intensitätszustand, durch.

So stimmt es nicht, wenn ich behaupte, daß Stefan bzw. Julius latenter Homosexueller ist, denn wie im Ansatz gesagt, hat jedes Subjekt Mann und Frau in sich, und so wäre es möglich, daß sie miteinander kommunizieren können, einem transversalen Modus folgend. Eine Umschreibung der Kommunikation zwischen diesen zwei Subjekten als entspräche die Kommunikation einer ödipalen Homosexualität ist nicht adäquat:

Proust, der erste, der jegliche ödipale Interpretation seiner eigenen Interpretationen in Abrede stellt, kontrastiert zwei Arten oder vielmehr zwei Bereiche von Homosexualität, deren einer nur ödipal, exklusiv und

⁴³(Anm. 20), S. 427.

depressiv, deren anderer aber anödipal-schizoid, eingeschlossen und inklusiv ist.⁴⁴

Denn eine ödipale Homosexualität schöpft nicht alle möglichen Modi der (sexuellen) Kommunikation aus. Mittels der King-Kong Maske kommunizieren die Subjekte in diesem Film einem transsexuellen Modus folgend. Lacan sagt:

in relation to what one might imagine of the attraction to the other pole as conjoining masculine and feminine, we apprehend the prevalence of that which is presented as travesty. It is no doubt through the mediation of masks that the masculine and the feminine meet in the most acute, most intense way (...) Man, in effect, knows how to play with the mask as that beyond which there is the gaze.⁴⁵

Daniel befiehlt Stefan, einen italienischen Anzug anzuziehen; Stefan findet sich attraktiv und zieht die King-Kong Maske über seinen Kopf. Daniel sagt, wenn er eine Frau wäre, würde er sich sofort in Stefan verknallen. Stefan und Daniel spielen anschließend die Rollen von Mann bzw. Frau. Mit dieser King-Kong Maske kommuniziert Stefan als Mann mit der Frau in Julius. Später beim Besuch Paulas (Daniel erscheint mit der King-Kong Maske; Paula fragt Daniel, ob er glaube, daß er Mensch sei) kommuniziert Julius als Affe, der sich einbildet

⁴⁴Ebd., S. 89.

⁴⁵(Anm. 8), S. 107.

er sei Mensch, mit der Frau in Paula. Nach Lacan ist das, was hinter der Maske ist, der Blick. Dieser Blick durchläuft eine Serie von Zuständen; was hinter der Maske ist, ist der mit Daniel spielende Stefan, später der mit Paula und Stefan spielende King-Kong. Dörries Blick ist m.E. schizophran. Das Subjekt kommuniziert einem transsexuellen Modus folgend mit den anderen Subjekten; die Kommunikation der Subjekte ist weder exklusiv noch neurotisch, sondern inklusiv.

Das voyeuristische Auge durchläuft eine ähnliche Serie von Intensitätszuständen. Jedesmal wenn ein Subjekt Voyeur ist, gleicht die Kameraperspektive der Perspektive des voyeuristischen Subjekts. Die Kamera "distanziert" sich dann von diesem Voyeur, indem sie (d.h. die Kamera) das voyeuristische Subjekt in der Funktion des Voyeurs zeigt. So identifiziert Dörrie sich oft mit dem Voyeur, z.B. wenn King-Kong den nackten Stefan beschaut und Daniel die nackten Frauen in den Fenstern beschaut. Die Kamera distanziiert sich von diesem voyeuristischen Subjekt nicht nur, weil sie das voyeuristische Subjekt zeigt, sondern auch weil ein Voyeur erscheint, der einen Voyeur beschaut. Der voyeuristische Julius wird von der voyeuristischen Nachbarin beschaut, die ihn mit einem "Grüß Gott, Herr Armbrust" aus der voyeuristischen Funktion hebt. Das voyeuristische Subjekt identifiziert sich mit verschiedenen Intensitätszuständen; der Voyeur ist Dörrie, Julius, King-Kong, Daniel und die Nachbarin - eine Serie mit keinem Ich, sondern einer Augemaschine im Zentrum.

Dörries Schuß-Gegenschuß-Sequenzen stellen dar, daß kein neues Subjekt⁴⁶ erscheint, daß Dörrie sich nicht mit dem Mangel identifiziert. Der Schuß (der Szene, in der Stefan und Paula das Haus verlassen und mit einem Fahrrad in Richtung Stadt fahren) zeigt Paula und Stefan aus Julius' Sicht. Der Gegenschuß zeigt Julius aus der Sicht der Exhibitionisten (d.h. aus Paulas und Stefans Sicht). In der Szene, in der Julius Paula und Stefan zum See folgt, zeigt der Schuß Paula und Stefan aus der Sicht eines Kindes (ein Kind bittet Julius, ihm das Fernrohr zu geben, es schaut da durch und sieht Paula und Stefan). Der Gegenschuß zeigt das Kind und Julius aus der Sicht der Exhibitionisten, d.h. aus Paulas und Stefans Sicht. Benutzt Dörrie die Schuß-Gegenschuß-Technik, dann erscheint kein neues Subjekt. Stattdessen zeigt die Kamera die Voyeure aus der Sicht der Exhibitionisten und die Exhibitionisten aus der Sicht der Voyeure. Dörrie identifiziert sich nicht mit dem Blick. Der Mangel erscheint nicht, denn kein neues Subjekt erscheint in dem Prozeß des Voyeurismus.

Daß das Subjekt, das heißt Dörrie, eine Serie von Intensitätszuständen durchläuft, wobei keiner dieser Intensitätszustände einem anderen gegenüber exklusiv oder begehrenswerter verwendet wird, zeigt ihr Gebrauch der Einstellungsgröße. Fast ohne Ausnahme werden die Nahaufnahme, amerikanische Einstellung und Halbaufnahme benutzt. Der Knutschfleck, das Telephon in Julius' Hand, Stefans Fotos, Stefans verbrannte Hände, der Porsche, mit dem Stefan und Daniel spielen und das Messer, mit dem Daniel sich verwundet, sind Ausnahmen, die entweder in Detailaufnahme (z.B. der Knutschfleck) oder in Großaufnahme (z.B. der Porsche) im Bild sind. Wenn

⁴⁶Ebd., S. 144, S. 178.

eine Person im Bild erscheint, dann ist die Einstellungsgröße ohne Ausnahme entweder nah, amerikanisch oder halb. M.E. ist hieraus zu schließen, daß Dörrie sich nicht mit Personen, sondern mit Intensitätszuständen identifiziert. Keine Person ist Objekt des Begehrens; wenn Dörrie begehrt, so ist eine Wunschmaschine im Zentrum der Einstellung. Der Porsche, (wie gesagt ist er in Großaufnahme im Bild), ist Teil einer Wunschmaschine, der "bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen funktioniert."⁴⁷ Dieser Teil der Wunschmaschine ist weiblich (während der Porsche im Bild ist, sagt Stefan: "Mit dieser Frau werde ich am liebsten auf eine Insel ziehen"). Der andere Teil der Wunschmaschine ist das Gerät, mit dem Stefan und Daniel den Porsche fahren lassen. Wenn Dörrie die Detail- und Großaufnahmen benutzt, stellt sie ohne Ausnahme einen Teil einer Wunschmaschine im Mittelpunkt des Bildes dar. Die Fotos, die Stefan als jungen Mann zeigen, sind nicht deswegen in Großaufnahme, weil sie Dörries exklusive Identifikation mit Stefan repräsentieren, sondern weil sie den Prozeß des Werdens, durch den Stefan gegangen ist, hervorheben. Kurz gesagt, mittels der Einstellungsgröße identifiziert Dörrie sich mit Maschinen (zum Beispiel mit der Porschemaschine), die zusammen Wunschmaschinen bilden.

Auch mittels der Kameraperspektive wäre es Dörrie möglich, sich mit bestimmten Subjekten zu identifizieren. Nach meinem Lesen des Films blickt Dörrie aus der Normalperspektive (d.h. aus Augenhöhe) auf alle Subjekte in ihrem Film. Kein Subjekt wird in die Rolle des Vaters bzw. der Mutter versetzt - die Kameraperspektive zeugt m.E. weder vom ödipalen Dreieck noch vom

⁴⁷(Anm. 20), S. 7.

Mangel. Die erste Untersicht dieses Films ist in der ersten Szene; der Name "JULIUS ARMBRUST, CREATIVE DIRECTOR" wird aus der Untersicht gezeigt. Der Zuschauer könnte meinen, daß Dörrie sich während dieser Untersicht in die Rolle eines Kindes bzw. eines Ich stellt. Diese Meinung stimmt m.E. nicht, denn der Name ist Teil eines Prozesses, der die Beziehung zwischen dem Namen des Chefs und dem Reißverschluß der Sekretärin zeigt. "Namen werden mit Zuständen identifiziert."⁴⁸

Nicht nur Fassbinder, sondern auch Dörrie verwendet das vertikale Dreieck zweimal. Das erste Mal schaut Julius vom ersten Stockwerk auf die spielenden Kinder. Das zweite Mal schaut Paula vom ersten Stockwerk auf Julius, der dabei ist, sein Hemd zu bügeln. Wie schon gesagt, gleicht die Perspektive der Kamera im vertikalen Dreieck, der Perspektive der Aufsicht. Dörries vertikale Dreiecke sind nicht ödipal, denn die Ecken des vertikalen Dreiecks werden mit verschiedenen Subjekten geladen. Die Position der Kamera wird nicht nur durch die Kamera, sondern auch durch Julius und Paula besetzt. Statt eines ödipalen Dreiecks stellt Dörrie eines dar, dessen Ecken mit verschiedenen Subjekten identifiziert werden. Der Blick Dörries ist schizophren, denn verschiedene Zustände bzw. Subjekte werden durchlaufen.

Die Aufsicht auf Julius' Wunde gleicht der Aufsicht auf den Knutschfleck von Paula, nicht nur weil die Einstellungsgröße der zwei Einstellungen Detailgröße ist, sondern auch weil es auf beiden Einstellungen eine Wunde gibt.

⁴⁸Ebd., S. 29.

Der Blick Dörries ist nicht *ein* Zustand, zum Beispiel die Wunde. Stattdessen ist ihr Blick ein Gleiten durch verschiedene Intensitäten des Wundezustandes. Der Prozeß des Gleitens durch die verschiedenen Intensitäten des Wundezustandes fängt bei dem Knutschfleck an und hört bei der Messerwunde auf. Dörries Blick ist schizophren, denn statt sich mit einem Zustand, zum Beispiel der Wunde, zu identifizieren, gleitet sie durch verschiedene Intensitäten des Wundezustandes.

Weil die bewegliche Kamera und der Schwenk die Aufmerksamkeit auf den Regisseur bzw. die Regisseurin richten, wird die Beziehung zwischen Dörrie und den Subjekten ihres Films erläutert, wenn sie die bewegliche Kamera und den Schwenk verwendet. Die bewegliche Kamera, die Straß in das Büro von Julius folgt, erläutert die Beziehung zwischen Dörrie und Fräulein Straß. Julius bittet Fräulein Straß in sein Büro, sie steht auf und die Kamera folgt ihr, bis sie die Tür zumacht. Dörrie ist Fräulein Straß, die ins Büro geht, d.h. wenn Dörrie Straß folgt, so entspricht diese Bewegung einer Identifikation mit dieser Sekretärin. Daß diese Identifikation Teil eines Prozesses ist, wird während der Einstellung erläutert. Denn die Kamera bewegt sich, bis "JULIUS ARMBRUST, CREATIVE DIRECTOR" in einer Detailaufnahme im Bild ist. Die Kamerabewegung, die Dörries Identifikation mit Fräulein Straß und dem Namen vom Direktor erläutert, ist dem Seitenspringerprozeß gleichzusetzen. Dörries Blick ist schizophren, denn ihre Identifikation mit Straß ist Teil eines Prozesses; sie reduziert sich nicht zu einem Zustand (z.B. dem Zustand der Sekretärin), sondern durchläuft eine Serie von Zuständen.

Während der Schwenkbewegung identifiziert Dörrie sich auch mit mehreren Zuständen, denn die Kamera ist während der Schwenkbewegung nicht statisch. D.h. wenn Dörrie einen Schwenk verwendet, legt sie nicht den Raum zwischen den Subjekten (bzw. den Gegenständen) und sich fest, sondern identifiziert sich bald mit diesem Zustand bald mit jenem. Ein Beispiel: Julius geht mit Blumen ins Schlafzimmer, schaltet den Kassettenrecorder an und setzt sich neben Paula aufs Bett. Es gibt während dieser Einstellung nicht nur mehrere Schwenkbewegungen, sondern auch eine fahrende Kamera. Nur durch die Verwendung der fahrenden Kamera *und* des Schwenks gelingt es Dörrie, sich nicht nur mit den Blumen, sondern auch mit dem Kassettenrecorder, Paulas Fuß, der Halskette und dem Knutschfleck zu identifizieren. Sie ist die Blumen, danach der Kassettenrecorder, dann der Fuß, dann die Halskette und am Ende der Knutschfleck. Hätte sie nur den Schwenk verwendet, wäre der Abstand zwischen diesen Zuständen festgelegt. Durch die bewegliche Kamera und den Schwenk kann Dörrie sich mit den Zuständen, die im Bild sind, identifizieren, ohne den Abstand zwischen diesen Zuständen festzulegen.

Die Beleuchtung in "Männer" ist fast ohne Ausnahme "normal". Eine Ausnahme gibt es, wenn Erika Daniel erzählt, warum sie weint. Sie wartet und wartet nämlich auf Lothar, der ihr versprochen hat, daß sie (d.h. Erika und Lothar) zusammen nach Italien fahren können. Die *Unterbeleuchtung* dieser Szene entspricht m.E. dem neurotischen Mangelkomplex Erikas, denn wie Daniel sagt, kann sie doch aufhören zu warten. Guattari und Deleuze behaupten, daß der Schizophrene den neurotischen Code akzeptieren kann:

Man kann sagen, daß der Schizophrene entsprechend den ihm gestellten Fragen und im Zuge raschen Gleitens von einem Code zum anderen übergeht, *alle Codes durcheinanderbringt*, daß er von einem Tag auf den anderen seine Erklärungen ändert, Genealogien fallen läßt, die Art und Weise, gleiche Ereignisse aufzunehmen, wechselt, ja daß er sogar, wenn er nicht irritiert ist, dem ihm aufgedrängten banalen Code des Ödipus zustimmt.⁴⁹

Weil die Beleuchtung dem neurotischen Gespräch angepaßt ist, übernimmt Dörrie für eine kurze Zeit den neurotischen Code. Dörrie bringt den neurotischen Code der Beleuchtung durcheinander:⁵⁰ sie identifiziert Daniel durch Überbeleuchtung mit seinem Hintern. Daniel und Erika *sitzen* auf dem Boden einer Dachkammer, deren *ovale* Öffnung aus der Untersicht überbeleuchtet wird. Die Form dieser Öffnung gleicht m.E. einem Hintern. Die Beziehung zwischen dieser Form und dem Hintern Daniels wird erläutert, wenn Daniel Erika fragt, was ihr als erstes an ihm aufgefallen sei. Sie sagt, daß sein Hintern ihr als erstes aufgefallen sei. Nicht nur die Beziehung Daniels zu seinem Hintern (er wird mit seinem Hintern identifiziert), sondern auch die Beziehung zwischen Daniel, Erika und dem Warten wird dargestellt (Erika wartet auf Lothar; Daniel wartet auf das Ende des Verhältnisses zwischen Stefan und

⁴⁹Ebd., S. 22f.

⁵⁰Wenn es jedesmal, wenn es einen neurotischen Dialog gibt, *nur* Unterbeleuchtung gibt, ist der Code der Beleuchtung neurotisch. Wechselt die Beleuchtung, während der Inhalt (z.B. Warten) des neurotischen Dialogs sich nicht ändert, über von z.B. Unterbeleuchtung zu Überbeleuchtung oder Normalbeleuchtung, dann ist der Code der Beleuchtung schizophren: verschiedene Intensitätszustände der Beleuchtung werden durchlaufen.

Paula). Der Code der Beleuchtung wird durcheinandergebracht, denn die Beleuchtung ändert sich in dem Prozeß, währenddessen das Warten erläutert wird. Am Anfang scheint der Code neurotisch, am Ende gibt es Daniel, d.h. den überbeleuchteten Hintern, dem Erika einen Kuß gibt. Dörrie durchläuft einen Intensitätszustand, d.h. den Zustand des Wartens an dessen Ende die Hintern-Kuß-Wunschmaschine im Zentrum des Zustandes des Wartens erscheint.

Nicht nur durch die Beleuchtung, sondern auch durch die Montage identifiziert Dörrie sich mit einer Wunschmaschine. Das Spielzeug der Kinder bildet einen Teil der Wunschmaschine: in der Szene, wo Julius seine Sachen packt, um nach Hause zu gehen, ist die letzte Detailaufnahme, die auf Julius' Hosen. (Weil das Kind in der Badewanne mit Julius' Hosen spielt, nehme ich an, daß die Hosen zu dem Spielzeug der Kinder gehören.) Julius' Schuhe bilden den anderen Teil der Wunschmaschine: in der ersten Einstellung der nächsten Szene gibt es eine Detailaufnahme auf Julius' Schuhe. Durch das Zusammenschneiden der Einstellungen, derjenigen, in der die Hosen erscheinen und derjenigen, in der die Schuhe das Spielzeug umstoßen, entsteht eine Wunschmaschine, denn die zusammengeschnittenen Objekte (das Spielzeug und die Schuhe) *produzieren* einen Krach und bilden deswegen eine Wunschmaschine.⁵¹ Dörrie identifiziert sich nicht mit dem Mangel, sondern mit der Spielzeug-Schuh-Wunschmaschine.

⁵¹Eine Wunschmaschine kennzeichnet sich dadurch, daß sie aus zwei Maschinen, die in einer Verbindung stehen, besteht. Sie unterscheiden sich dadurch von Produkten, daß sie zusammen irgendetwas produzieren.

Dörries Blick ist schizophren. Anhand der Kamerabewegung, der Einstellungsgröße, der Kameraperspektive, der Beleuchtung, der Montage und der Schuß-Gegenschuß-Sequenzen ist erklärt, daß sie eine Serie von Intensitätszuständen durchläuft. Sie reduziert sich nicht zu *einem* Zustand. Sie identifiziert sich nicht mit *einem* Zustand. Es fehlt ihr an nichts. Jedes mögliche Werden wird durchgemacht, mit einer Maschine und nicht Doris Dörrie im Zentrum des Werdens.

5. DER NEUROTIKER ALS LESER EINES TEXTES GEGENÜBER DEM SCHIZOPHRENEN ALS SEHER EINES TEXTES

Der Primitive gleicht dem Schizophrenen in manchen Hinsichten. Guattari und Deleuze sagen: "Weit entfernt, behaupten zu können, daß Ödipus hier (d.h. bei den Primitiven, J.S.) niemals aufhöre zu existieren, gilt vielmehr, daß es ihm nie gelungen ist zu existieren."⁵² Ein zweiter Grund, weswegen der Primitive dem Schizophrenen gleicht, ist die Ähnlichkeit zwischen dem Wunschleben des Primitiven und dem des Schizophrenen. Nach Guattari und Deleuze ist es möglich,

daß die primitiven Codes, in dem Augenblick, wo sie sich mit äußerster Wachsamkeit und größtem Umfang auf die Ströme⁵³ richten, sie derart an ein *System der Grausamkeit* ketten, unendlich mehr Affinität zu den Wunschmaschinen bewahren als die kapitalistische Axiomatik, die doch decodierte Ströme freisetzt. Dies weil der Wunsch noch nicht gefangen, noch nicht in ein Gefüge von Sackgassen eingeführt ist.⁵⁴

Jedoch ist der Primitive nicht dem Schizophrenen schlechthin gleichzusetzen, denn der Schizophrene kennzeichnet sich dadurch, daß er alle Codes

⁵²(Anm. 20), S. 228.

⁵³Vgl.: Die Eier-Maschine produziert einen Strom, der aus Eiern besteht.

⁵⁴(Anm. 20), S. 236.

durcheinanderbringt. Demgegenüber bringt der Primitive nicht alle Codes durcheinander, sondern codiert so, daß unendlich mehr Affinität zu den Wunschmaschinen bewahrt bleibt. Trotzdem sind die Grundzüge der Schizophrenie im Primitiven gegeben.

Weil das Wunschleben des Primitiven nicht in Sackgassen gefangen ist, kann der Primitive bzw. der Schizophrene noch sehen. Der Grund, weswegen der Primitive noch sehen kann, liegt in dem Prozeß des Schaffens des Zeichens. Guattari und Deleuze erklären den Prozeß, wenn sie sagen:

Die Artikulation der beiden Elemente (Stimme und Schrift) vollzieht sich auf dem Körper selbst und konstituiert derart das Zeichen, das weder Ähnlichkeit oder Imitation noch Effekt des Signifikanten, sondern Position und Produktion des Wunsches ist.⁵⁵

Es gibt infolgedessen eine unmittelbare Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Wunsch. Das Zeichen wird auf dem Körper gebildet, so daß der Wunsch gleichzeitig produziert wird. Anders formuliert, *während* das Zeichen aus der Vereinigung von Stimme und Schrift (bzw. Graphismus) konstituiert wird, wird der Wunsch produziert.

⁵⁵Ebd., S. 242.

Ein drittes Element des Zeichens (die anderen zwei sind die Schrift und die Stimme) ist das Auge. "das Auge, von dem man sagen könnte, *daß es das Wort sieht* (es sieht, es nicht liest), insofern es den Schmerz des Graphismus abschätzt."⁵⁶ Das Auge muß während des Prozesses der Abschätzung sich bewegen, sonst kann es die Größe des Schmerzes nicht erfahren. Deswegen ist das Auge ein Element des Prozesses, währenddessen das Zeichen gebildet wird. Während das Zeichen gebildet wird, bewegt das Auge sich, um die Größe des Schmerzes abzuschätzen. Der Primitive bzw. der Schizophrene sieht das Zeichen, er liest es nicht, nicht nur weil das Auge ein Element des Zeichens ist, sondern auch weil Lesen die Existenz des Phallus (sobald Ödipus existiert, erscheint der Phallus) impliziert. Guattari und Deleuze sagen:

das Auftragen der Schrift auf die Stimme hat aus der Kette ein transzendentes Objekt springen lassen, die lautlose Stimme, von der nun die gesamte Kette abzuhängen scheint und in bezug auf die sie sich linearisiert (...) Der Signifikant - das ist das zum Zeichen des Zeichens gewordene Zeichen, das despotische Zeichen (...) Der Wunsch wagt nicht mehr zu wünschen, ist Wunsch des Wunsches geworden, Wunsch des Wunsches des Despoten (...) Das Auge sieht nicht mehr, es liest.⁵⁷

⁵⁶Ebd., S. 261.

⁵⁷Ebd., S. 264f.

Das Objekt, das erscheint, von dem die gesamte Kette abzuhängen scheint, ist der Phallus, dessen Funktion es ist, den Mangel in die Zeichen einzuführen. (Das Objekt bzw. der Phallus hat etwas, was der gesamten Kette fehlt, sonst würde die gesamte Kette nicht von ihm abhängen.) Infolgedessen kann das Auge nicht sehen, es fängt an die Zeichen zu lesen: der Wunsch wird nicht während eines Prozesses produziert, sondern verschiebt sich zu einer Stelle des Abstrahierens, wo nicht die Funktion des Auges entscheidend ist, sondern die Fähigkeit Beziehungen zwischen Zeichen herzustellen, ihre Abhängigkeit von dem transzendenten Objekt festzulegen. Statt ein Element des Zeichens zu sein, ist der Wunsch ein Wunsch des Wunsches des Despoten geworden. Weil der Wunsch des Primitiven bzw. des Schizophrenen auf dem Körper selbst vollzogen und produziert wird, hat sein Auge die Funktion des Sehens nicht aufgegeben. Das Auge des Primitiven bzw. des Schizophrenen dient der Funktion des Sehens auf unmittelbare Weise; es sieht, es liest nicht. Demgegenüber liest der Neurotiker, denn sein Wunsch ist, als Folge der Erscheinung des Phallus, in Sackgassen gefangen.

Fängt das Auge an zu lesen, ist es nur noch Vermittler zwischen Zeichen. Es interpretiert Zeichen, stellt Beziehungen zwischen Zeichen her und ordnet die Zeichen in ein System der Verwendungsmöglichkeiten ein. Das Auge hat die Funktion des Sehens aufgegeben und "erwirbt andere Funktionen."⁵⁸ Das Auge, dessen Funktion es geworden ist, Beziehungen zwischen Zeichen herzustellen, führt den Mangel in das Wunschleben ein:

⁵⁸Ebd., S. 263.

Dieser Herren-Signifikant bleibt, was er allzeit war, transzendenter Bestand, der den Mangel auf alle Elemente der Kette verteilt, etwas Gemeinsames für eine gemeinsame Abwesenheit (...) abgelöstes Objekt, Phallus- und-Kastration, entzweiende Schranke, die die depressiven Subjekte dem großen paranoischen König unterwirft.⁵⁹

Angenommen das lesende Auge impliziert ein Wunschleben, das sich durch die Kastration und den Mangel kennzeichnet, dann ist derjenige, der liest, neurotisch; denn das Wunschleben des Neurotikers ist kastriert; sein Wunschleben spürt den Mangel eines Objekts. Das Auge des Neurotikers dient dem paranoischen König (dem m.E. das Andere von Lacan gleicht), es kann nur noch das wünschen, was der König wünscht. Ist es der Wunsch des Königs, kastrierte Subjekte zu haben, dann können die Subjekte nur noch die Zeichen in bezug auf den Mangel interpretieren. Das Subjekt und sein Auge sind Zeichen des Mangels geworden, denn der Wunsch wagt nicht mehr zu wünschen, der Wunsch ist Wunsch des Wunsches des Despoten geworden. Die Zeichen können nur noch in Beziehung zu den anderen Zeichen gelesen werden, denen es an etwas Gemeinsamen fehlt.

Ist das Wunschleben eines Regisseurs bzw. einer Regisseurin noch nicht in Sackgassen gefangen, wagt der Wunsch des Regisseurs bzw. der Regisseurin

⁵⁹Ebd., S. 268.

noch zu wünschen, ist das Zeichen während eines Prozesses der Vereinigung zwischen Auge, Stimme und Schrift geschaffen, dann sieht der Regisseur bzw. die Regisseurin. Nach diesen Annahmen ist es möglich, Dörries Blick dem sehenden Blick gleichzusetzen, denn die Wunde Daniels ist kein Signifikant, ist kein Zeichen des Zeichens, sondern ein Zeichen. Stefans Körper schneidet (oder schreibt) das Zeichen (Stefan setzt sich auf Daniel, der ein Messer unter seine Beine gelegt hat, und schneidet oder schreibt die Wunde auf Daniels Körper), seine Stimme artikuliert das Zeichen, (während die Wunde in einer Detailaufnahme im Bild erscheint, schreit Stefan "Ah") und Dörries Auge sieht es. Schrift-Stimme-Auge: zusammen bilden sie eine Wunschmaschine. Der Wunsch wagt noch zu wünschen - der Wunsch wünscht Blut. *Das Blut ist nicht Zeichen des Zeichens des Mangels, sondern der Wunsch nach Blut.*

Demgegenüber gibt es in der letzten Szene der Geschichte Marias das Zeichen eines Zeichens. Die Explosion des Gasherds ist Zeichen eines Zeichens. Nur wenn die Liebe Marias für Hermann adäquat gelesen ist, kann der Leser des Films erklären, warum er meint, daß die Explosion des Gasherds den Selbstmord Marias darstellt. Das Wort (Liebe ist reine Illusion), das gelesen werden muß, führt den Mangel in die Einstellung ein: Maria meint, mit Hermann leben zu können, denn sie lieben einander; dann wird es klar, daß er zwei Jahre seiner Liebe an Oswald verkauft hat. Nur wenn diese Seite der Geschichte in die letzte Einstellung hineingelesen wird, hat die Explosion des Gasherds Sinn. Das Zeichen: "Explosion des Gasherds" ist Zeichen des Zeichens: "Die Liebe ist reine Illusion". Das Auge sieht nicht mehr, es liest.

Das Wort (zum Beispiel "Liebe ist reine Illusion"), das gelesen werden muß, führt den Mangel ins Wunschleben ein, nicht nur weil es Zeichen des Zeichens ist, sondern auch weil verschiedene Kombinationen der Zeichen möglich sind. Die Stelle, die das Subjekt von einem Objekt "sieht", wird bedingt, nicht nur durch das Objekt, sondern auch durch die Kombination der Zeichen. Lyotard schreibt:

Die Worte sind keine Zeichen, vielmehr wird von dem Augenblick an, da es das Wort gibt, das bezeichnete Objekt Zeichen: daß ein Objekt Zeichen wird, heißt gerade, daß es in seiner offenkundigen Identität einen verborgenen Inhalt trägt, daß es einem anderen Blick eine andere Stelle vorbehält (...) die vielleicht niemals erfaßt werden mag.⁶⁰

Die Beziehung des Blicks zum Objekt ist eine Beziehung des Mangels. Bedingt der Blick die Stelle, die das Subjekt von dem Objekt "sieht", so muß das Subjekt sich als mangelndes Subjekt bestimmen, denn es wird ihm an möglichen anderen Stellen fehlen. Der Blick ist Zeichen des Mangels des Subjekts.

Der Blick ist Zeichen des Mangels des Subjekts, nicht nur weil der Blick die Stelle, die das Objekt dem Subjekt zeigt, bedingt, sondern auch weil der Blick

⁶⁰Lyotard, zitiert nach: ebd., S. 262.

Zeichen des Egos⁶¹ des Subjekts ist. Nietzsche unterscheidet zwischen den Barbaren und den Primitiven; die Barbaren bzw. die Staatsgründer, die sich durch ihren Egoismus und das zum Versiegen gebrachte Wunschleben⁶² auszeichnen, blicken wie Erz.

Ihr Werk (gemeint ist das Werk der Staatsgründer, J.S.) ist ein instinktives Formen-schaffen, Formen-aufdrücken, es sind die unfreiwilligsten, die unbewußtesten Künstler, die es gibt - in Kürze steht etwas Neues da, wo sie erscheinen, ein Herrschafts-Gebilde, das lebt, in dem Teile und Funktionen abgegrenzt und bezüglich gemacht sind, in dem nichts überhaupt Platz findet, dem nicht erst ein "Sinn" in Hinsicht auf das Ganze eingelegt ist (...) in ihnen waltet jener furchtbare Künstler-Egoismus, der wie Erz blickt (...) Sie sind es nicht, bei denen das "schlechte Gewissen" gewachsen ist, das versteht sich von vornherein - aber es würde nicht ohne sie gewachsen sein, dieses häßliche Gewächs, es würde fehlen, wenn nicht unter dem Druck ihrer Hammerschläge, ihrer Künstler-Gewaltsamkeit ein ungeheueres Quantum Freiheit aus der

⁶¹Weil das Ego bzw. das Ich Produkt der Triangulation (Papa-Mama-Ich) des Unbewußten des Subjekts ist, ist es (d.h. das Ego bzw. das Ich) Zeichen des Mangels des Subjekts: was Papa darf, darf Mama nicht, darf ich nicht.

⁶²Das Formen-schaffen und Formen-aufdrücken müssen das Wunschleben zum Versiegen bringen, denn sobald Formen im Unbewußten des Subjekts erscheinen, müssen manche Formen sich anderen Formen gegenüber als mangelnde Formen bestimmen.

Welt, mindestens aus der Sichtbarkeit geschafft und gleichsam latent gemacht worden wäre.⁶³

Der Unterschied zwischen den Primitiven und den Barbaren bzw. den Staatsgründern liegt darin, daß die Barbaren den Wunsch in Sackgassen geführt haben und damit die Freiheit des Subjekts aus der Welt geschafft haben. Sobald "Teile und Funktionen bezüglich gemacht sind", wird der Wunsch der Wunsch des Despoten, der Wunsch wagt nicht mehr zu wünschen, denn Teile haben keine Beziehungen zueinander, Teile sind Maschinen, die entweder produzieren oder nicht produzieren: sobald Teile Beziehungen zueinander haben, müssen einige Beziehungen sich anderen Beziehungen gegenüber als mangelnde Beziehungen bestimmen. Die Beziehungen der Teile gleichen der Beziehung Papa-Mama-Ich. Personen, die Beziehungen zueinander haben, führen den Mangel ins Wunschleben des Subjekts ein. Gibt es Beziehungen zwischen den Teilen, sind Formen im Unbewußten des Subjekts erschienen, dann wagt der Wunsch nicht mehr zu wünschen, die Person fängt an zu blicken. Demgegenüber kann der Primitive noch sehen, denn die Teile in seinem Unbewußten sind noch nicht bezüglich gemacht worden, die Teile gleichen noch Maschinen.

Die Gesellschaftsform, ob sie barbarisch oder primitiv ist, bestimmt die Art des Wunsches; ob sie eine kapitalistische, sozialistische, geistige, weltliche, tyrannische oder demokratische Gesellschaftsform ist, obliegt es ihr, den

⁶³Nietzsche, zitiert nach: (Anm. 20), S. 246.

Wunsch zu codieren und manchmal sogar zu übercodieren.⁶⁴ Infolgedessen wird, in dem Fall der barbarischen Gesellschaftsform, aus einem fließenden Wunsch einer, der im ödipalen Dreieck nur noch den Phallus wünschen kann, wird aus maschineller Produktion nur noch ein Produkt, das dem Subjekt gleicht, das in einer Rolle erstarrt; das Subjekt muß dann mit dem Blick das suchen, was ihm offensichtlich fehlt. Guattari und Deleuze sagen:

(D.H.) Lawrence stößt sich an der Armut der unwandelbaren identischen Imagines, Rollenausprägungen, die Knebelungen der Sexualitätsströme darstellen: "Mätresse, Ehefrau, Mutter, Schatz" - man könnte ebensogut "Homosexuelle, Heterosexuelle" usw. sagen -, alle diese Rollen werden vom ödipalen Dreieck Vater-Mutter-Ich zugewiesen, wobei einem repräsentativen Ich unterschoben ist, sich in Funktion der Repräsentationen Vater-Mutter durch Fixierung, Regression, Assumption, Sublimierung zu definieren; und dies alles unter wessen Regie? Der des großen Phallus, den keiner besitzt, des despotischen Signifikanten, der zu erbärmlichsten Kämpfen antreibt, der gemeinsamen Abwesenheit aller wechselseitigen Ausschließungen, in denen die vom schlechten Gewissen

⁶⁴Der Eier-Strom ist codiert, wenn die Eier Produkte *der Mutter* sind; er ist decodiert, wenn die Eier Teil der künstlichen Befruchtung sind; er ist übercodiert, wenn die Eier im Gesetz als *entweder* Produkte der Mutter *oder* Teil der künstlichen Befruchtung eingeschrieben sind.

und vom Ressentiment trockengelegten Ströme
versiegen.⁶⁵

Gleicht das Subjekt einem Ich, das eine Knebelung der Sexualitätsströme impliziert, das eine Rollenausprägung ist, dann wagt der Wunsch nicht mehr zu wünschen, der Wunsch ist Wunsch des Wunsches des Despoten geworden, denn die Erscheinung eines Ich impliziert nicht nur einen Wunsch, der Mama nicht wünschen darf, sondern auch einen Wunsch, der das wünscht, was der Vater (Vater im Sinne von Gesetzgeber) wünscht.⁶⁶ Ist das Subjekt nur noch eine Rollenausprägung, dann muß das Subjekt blicken, denn wie schon gesagt, erscheint der Blick, wenn der Mangel erscheint.

Demgegenüber kann das Subjekt noch sehen und wieder sehen, wenn es nicht einer Rollenausprägung, d.h. nicht einem Produkt gleicht. Das Auge des Primitiven, der nach Guattari und Deleuze nicht einer Rollenausprägung (d.h. einem Produkt) gleicht, schätzt den Abstand zwischen dem Graphismus und der Stimme (bzw. dem Wort) ab, die (bzw. das) dem Graphismus entspricht. Weil der Primitive den Abstand nur dann abschätzen (bzw. *abmessen*) kann, wenn

⁶⁵(Anm. 20), S. 454f.

⁶⁶Ebd., S. 148: Das Gesetz gebietet uns: Du wirst deine Mutter nicht heiraten und deinen Vater nicht töten. Und wir folgsamen Subjekte sagen uns: Das also wollte ich! Kommt uns endlich der Verdacht auf, daß das Gesetz entwürdigt, daß es Interesse hat, zu entwürdigen und jenen zu entstellen, den es für schuldig hält, von dem es will, daß er schuldig ist, daß er sich schuldig fühlt? Man gibt vor von der Verdrängung unmittelbar auf die Natur des Verdrängten schließen zu können und ebenso vom Verbot auf die Natur dessen, was verboten ist...Es kommt vor, daß das Gesetz etwas innerhalb der Ordnung des Wunsches und der "Triebe" ausnehmend fiktives verbietet, um dann seinen ihm unterworfenen Subjekten einzureden, tatsächlich solche der Fiktion entsprechende Absichten gehabt zu haben. Darin besteht für das Gesetz sogar die einzige Möglichkeit, auf die Absicht einzuwirken und dem Unbewußten Schuld aufzuladen.

sein Auge noch der Funktion des Sehens dient, blickt der Primitive nicht, sondern er sieht. Guattari und Deleuze schreiben:

Der Abstand zwischen den beiden (dem Graphismus und dem Wort, J.S.) wird durch das Auge, welches das Wort "sieht", ohne es zu lesen, in der Weise überbrückt, daß es den Schmerz, der von dem im Körper eingeritzten Graphismus ausgeht, abschätzt: das Auge springt (...) das Wort ist wesentlich bezeichnet, der Graphismus macht mit dem bezeichneten Ding ein Zeichen aus...die Lesbarkeit des einen (wird) am Schmerz des anderen (gefördert) und (abgemessen) (...) Wenn unter diesem Gesichtspunkt der Inzest uns unmöglich schien, so weil er notwendig ein verfehltter Sprung ist, einer, der von Benennungen auf Personen, von Namen auf Körper führt.⁶⁷

Weil das Auge des Primitiven nicht von Benennungen auf Personen, von Namen auf Körper schließt, sondern den Abstand zwischen dem Graphismus und dem Wort (bzw. der Stimme) abmessend sieht, sucht der Primitive nicht den Phallus, denn der Phallus, oder das transzendente Objekt, erscheint, sobald Personen erscheinen. Weil er das, was verschieden ist, verschieden läßt, kann er, den Abstand zwischen den zwei abschätzend, sehen. Das blickende Subjekt geht in einem Signifikanten auf, weil es während des Suchens nur noch das begehren

⁶⁷Ebd., S. 262f.

kann, was dem Anderen fehlt. Demgegenüber fehlt es dem Seher an nichts, denn er überträgt nicht Benennungen und Namen auf Personen und Körper. Das sehende Subjekt ist nicht in einer Benennung oder einem Namen eingesperrt, es durchläuft noch eine Serie von Intensitätszuständen während sein Auge von einem zum anderen springt.

6. SCHLUSS

Nach Lacan gibt es nur *einen* Blick. Der Blick ist ein Objekt, zu dem das Subjekt sich reduziert, wenn es blickt. Das Subjekt reduziert bzw. identifiziert sich mit diesem Objekt, das im Grunde genommen ein Symbol für das fehlende Objekt, d.h. den Phallus, ist. Infolgedessen identifiziert das blickende Subjekt sich mit dem Mangel: das blickende Subjekt ist der Mangel.

Nach Guattari und Deleuze identifiziert das schizophrene Subjekt sich nie mit dem Mangel, denn im Unbewußten des Schizophrenen sind die Objekte Maschinen. Eine Maschine bestimmt sich hinsichtlich ihrer Produktion und nicht hinsichtlich ihrer Form bzw. Struktur. Deswegen fehlt es einer Maschine an nichts. Das schizophrene Subjekt identifiziert sich nie mit dem Mangel, sondern mit Intensitäten, die durch Maschinen determiniert werden. Demgegenüber gibt es im Unbewußten des Neurotikers Objekte, die sich hinsichtlich ihrer Form bzw. Struktur bestimmen. Weil eine Form bzw. Struktur sich im Vergleich zu anderen Formen und Strukturen als Mangel bestimmen kann, identifiziert der Neurotiker sich mit dem Mangel, wenn er blickt.

Strenggenommen gibt es, nach Guattari und Deleuze nur *einen* Blick, d.h. den neurotischen. Es kann den schizophrenen Blick nicht geben, denn der Schizophrene liest bzw. blickt nicht, sondern sieht. Genauer formuliert heißt das, das schizophrene Sehen ist das Gleiten durch verschiedene Intensitäten. So definiert ist Doris Dörrie eine "Seherin", die durch verschiedene Intensitäten

gleitet. Demgegenüber ist Fassbinder ein "Blicker", der sich zu dem fehlenden Objekt reduziert, bzw. sich mit dem fehlenden Objekt identifiziert.

Wenn es stimmt, daß der Mensch entweder schizophren "sieht" *oder* neurotisch "blickt", dann kann das Lesen nicht den Blick bedingen, bzw. der Blick kann nicht das Lesen bedingen: der Blick manifestiert sich im Lesen. Der Blick ist Folge des Verlustes des *Seh*vermögens des Menschen: das Auge sieht nicht, es interpretiert die Zeichen. Nicht das Lesen, sondern die Struktur der Zeichen bedingt den Blick. Diese Struktur gleicht einer Hierarchie bzw. einer Gesellschaft, deren Elemente bzw. Subjekte vom transzendenten Objekt, d.h. vom fehlenden Objekt, determiniert werden. Fehlt es der Gesellschaft an etwas, ist das Wunschleben der Gesellschaft bis zu dem Punkt festgelegt, codiert und übercodiert, daß nur noch das fehlende Objekt gewünscht bzw. begehrt werden kann, dann ist das Auge, wie das Subjekt nur noch Zeichen - Zeichen des Mangels. Das Auge bzw. das Subjekt ist ein Zeichen, das mittels anderer Zeichen (z.B. mittels des Zeichens "Phallus") erklärt werden kann. Das Organ, das der Funktion des Sehens dienen könnte, ist nur noch Zeichen - Zeichen des Mangels des Subjekts.

Ist der Wunsch noch nicht in Sackgassen gefangen, ist das Wunschleben der Gesellschaft noch nicht zum Versiegen gebracht, dann springt das Auge noch - das Auge ist noch aktiv, es dient noch der Funktion des Sehens. Das Auge ist nicht zum Zeichen geworden, das nur mittels anderer Zeichen erklärt werden kann. Nicht der Blick, sondern der Wunsch, der fließende, nicht codierte, nicht

festgelegte Wunsch "bedingt" (ermöglicht) das Sehen. Anders formuliert, ist der Wunsch nicht festgelegt, nicht codiert, d.h. nicht zum Versiegen gebracht, dann sieht das Subjekt; unter diesen Voraussetzungen *kann* das Subjekt nicht blicken.

Der codierte, festgelegte und zum Versiegen gebrachte Wunsch ist Ursache des Blickes. Der Neurotiker kann nur noch den Phallus begehren, denn sein Wunschleben ist in Sackgassen gefangen - Mama darf er nicht begehren, Papa darf er nicht totschiessen: der Wunsch ist eingesperrt. Er ist zum Zeichen geworden: *Das Kind, das das Begehren hat mit Mama zu schlafen*. Sein Begehren ist ihr Begehren, d.h. das Begehren nach dem Phallus, nach dem fehlenden Objekt. Es kann nur noch das in ihr suchen, was fehlt. Es identifiziert sich mit dem Mangel; es ist ein Zeichen, das ein anderes Zeichen liest. Es liest das fehlende Objekt und wird ein fehlendes Objekt; nicht nur die Mutter, sondern auch das Kind ist kastriert. Die Kastration der Mutter und des Kindes ist Folge des Lesens der Zeichen. Das Lesen impliziert den Phallus; er injiziert den Mangel gleichmäßig in allen Zeichen. Am Schluß liest das Subjekt den Mangel, unabhängig von dem, was es liest.

Fassbinder wagt nicht mehr zu wünschen, sein Wunschleben ist zum Versiegen gebracht, er kann nur noch den Phallus wünschen: Fassbinders Auge liest die Zeichen. Nur wenn das fehlende Objekt gelesen ist, ist es möglich das Wort "Explosion des Gasherds" adäquat zu lesen; das Auge Fassbinders sieht nicht die Explosion, sondern liest "Marias Liebe ist reine Illusion."

Demgegenüber ist eine durch eine Maschine determinierte Intensität nie Zeichen des Mangels, denn eine Maschine gleicht nie einem Ich. Eine Maschine will weder mit Mama schlafen noch den Papa töten. Eine Maschine produziert oder sie produziert nicht; d.h. nicht, daß es ihr an etwas fehlt, wenn sie nicht produziert, sondern daß sie mit Unterbrechungen funktioniert. Eine Unterbrechung ist nicht ein fehlendes Objekt; ein Subjekt, das sich mit den verschiedenen Intensitäten identifiziert, identifiziert sich deswegen nie mit dem fehlenden Objekt. Das Auge, wie das Subjekt, ist aktiv; es springt, die Intensitäten sehend, von einer Intensität zu der nächsten.

Wenn Dörrie sich mit einer Intensität identifiziert, dann gibt es eine Maschine, die Teil einer Wunschmaschine ist, im Zentrum des Bildes, infolgedessen kann sie noch sehen. Das Auge sieht den Porsche, der Teil einer Wunschmaschine ist. Weil die Maschine, die Teil einer Wunschmaschine ist, nicht dem fehlenden Objekt gleicht, kann das Auge von der einen Intensität zur nächsten springen; das Subjekt, das heißt Dörrie, gleitet über die Intensitäten, und ihr Auge springt von dem Porsche zu dem Fernsteuerungsapparat. Gegensätze wie zum Beispiel Porsche/Fernsteuerungsapparat oder Mann/Frau werden nicht aufgehoben, der Wunsch wünscht noch: Dörries Auge sieht.

Wie Foucault im Vorwort der englischen Übersetzung von "Anti-Ödipus" sagt, geben Guattari und Deleuze Hinweise auf ein anti-faschistisches Leben. Der Wunsch ist revolutionär, deswegen gibt es den Versuch ihn zu codieren und festzulegen. Will das Subjekt anti-faschistisch leben, dann muß es den Wunsch

decodieren (statt den Wunsch im ödipalen Dreieck einzusperren und einzuschreiben, muß es sich von Papa-Mama-Ich befreien). Lebt das Subjekt anti-faschistisch, dann kann es noch sehen; zwar nicht den Papa oder die Mama, wohl die Maschinen, die imstande sind eine schöne Revolution zu stiften.

7. ANHANG

7.1 EINE ZUSAMMENFASSUNG DES FILMS “DIE EHE DER MARIA BRAUN”

Ein Kriegstag im Jahre 1943. Während draußen Bomben fallen, heiraten in einem provisorisch eingerichteten Standesamt der Frontsoldat Hermann Braun und das Mädchen Maria. Einen halben Tag und eine Nacht sind sie zusammen, dann muß Hermann zurück an die Ostfront. Zusammen mit ihrer verwitweten Mutter und dem Opa Berger, der nicht einmal mehr für den Volkssturm taugt, bleibt Maria im Deutschland des Bombenkriegs, der bevorstehenden Invasion und der baldigen Besetzung durch die Alliierten zurück. Sie organisiert ihr Leben, weil es ja eines Tages auch das von Hermann sein wird. Sie ist fest davon überzeugt, daß er zurückkehrt. Wenn Züge mit Heimkehrern aus dem Osten kommen, steht sie am Bahnhof und fragt Soldaten, ob sie etwas über Hermanns Schicksal wüßten. Auf dem Schwarzmarkt tätigt sie Tauschgeschäfte für den täglichen Bedarf. In der Chance, Bedienung in einem Club für amerikanische Soldaten zu werden, sieht sie eine Möglichkeit zu einem regelmäßigen Einkommen. Sie paßt auf sich auf. Als sie eines Tages nach Hause kommt, findet sie die Mutter, ihre Freundin Betti und Bettis heimgekehrten Mann Willi stumm in der Wohnung: Willi will gehört haben, daß Hermann gefallen ist. In der Ami-Bar hat Maria den Neger Bill kennengelernt. Sie fühlt sich zu ihm hingezogen. Später wird sie einmal sagen: “Meinen Mann liebe ich. Bill habe ich lieb gehabt.” sie lernt Englisch, er lernt Deutsch. (...) Maria wird schwanger. Eines Abends als sie und Bill zu Bett gehen wollen, steht Hermann vor der Tür.

Er ist zurückgekommen - so, wie Maria es immer geglaubt hat. Nun ohrfeigt er sie. Maria ist Hermanns Situation unerträglich; sie schlägt Bill eine Flasche über den Kopf. Vor Gericht nimmt Hermann die Schuld am Tod des US-Soldaten auf sich und wird zu mehreren Jahren Gefängnis verurteilt. Maria will für Hermann und für sich selbst eine Zukunft aufbauen. Als sie das Kind von Bill verliert und von der Nachbehandlung durch einen befreundeten Arzt aus dem Schwarzwald nachhause reist, lernt sie im Zug den Industriellen Oswald kennen. (...) Maria wird seine Assistentin. Und weil sie manchmal auch jemanden braucht, mit dem sie schlafen kann, macht sie Oswald für die Dauer von Hermanns Haft zu ihrem Geliebten. So erfährt Oswald beiläufig von Hermanns Existenz und stattet ihm mehrere Besuche ab, die er vor Maria geheimhält. Maria hat Erfolg. Sie schafft es, daß amerikanische Unternehmer in Oswalds Betrieb investieren. Sie kauft sich ein kleines Haus. Mit Hilfe eines Rechtsanwalts betreibt sie Hermanns vorzeitige Entlassung. Sie kommt knapp zu spät, um ihn abzuholen. Er hat einen Brief hinterlassen: "Weil ich dich liebe, brauche ich ein eigenes Leben. Wenn ich es habe, werde ich wiederkommen und dich fragen, ob du meine Frau sein willst." Oswald stirbt 1954 im Ausland, wohin er sich geflüchtet hat, um seine Krankheit vor Maria zu verbergen. Hermann kommt zurück. Eine Notarin verliest Maria und Hermann das Testament von Oswald und enthüllt damit einen merkwürdigen Pakt zwischen zwei Männern. Hermann will Maria. Sie zögert. Mit Hermann in ihrem eigenen Haus will sie Kaffee kochen. Sie zündet eine Zigarette an, das ausströmende Gas explodiert, das Haus fliegt in die Luft.⁶⁸

⁶⁸R. Fischer und J. Hembus, Der neue deutsche Film. München: Goldmann Verlag 1981, S. 162.

7.2 EINE ZUSAMMENFASSUNG DES FILMS “MÄNNER”

“Männer” fängt als rasante Dreieckskomödie an. Julius, der Ehemann, ist erfolgreicher Verpackungsstratege, Manager und Bürohengst, sie, seine Frau Paula, stöckelt elegant durch ihren Bungalow in einem Münchner Vorort, hat einen Sportwagen und die obligaten zwei Kinder der gehobenen Kreise. Und, als der Mann ihr zum Hochzeitstag eine teure Kette um den Hals legen will, (sieht er) dort einen Knutschfleck.

“Wie lange geht das schon? Was hat er, was ich nicht habe?” “Aber du hast doch auch...” “Das ist doch ganz etwas anderes.” Krach, er zieht aus, aber nur um seiner Frau (die Kinder werden geschickterweise in das Sommerferienlager verfrachtet) nachzuspionieren.

Er entdeckt, daß sie es mit einem alternativen Fahrradtypen aus einer WG hat. Es gelingt ihm, sich unerkannt in dieser WG einzunisten. Und auf einmal wird, was wie Boulevard, wie Feydeau 1985 angefangen hatte, zu einer perfid komischen Zoologie-Studie über zwei Vertreter der Spezies Mann, angestellt von der Komödien-Zoologin Dörrie.

Die beiden nämlich, der Manager im grauen italienischen Anzug wie der langhaarige Graphiker, der sich mit Gelegenheitsjobs durchschlägt, “vergessen” alsbald die Frau, die sie zusammengebracht hat, weil Männer sich in Wahrheit nur mit sich selber beschäftigen.

Dem Manager Julius (Heiner Lauterbach) gelingt es, den dahingammelnden Stefan (Uwe Ochsenknecht) für Karriere und Anpassung abzurichten. Er macht das scheinbar, um seine Frau zurückzuerobern.

In Wahrheit aber, so zeigt der Film, damit da einer nicht mehr so aus der Männerreihe tanzt. Und er gewinnt. Stefan hat auf einmal auch nur noch seinen neuen Porsche im Sinn und sagt der gemeinsamen Paula (Ulrike Kriener) am Telephon, daß er nun leider gar keine Zeit und lauter Termine (habe).⁶⁹

⁶⁹Hellmuth Karasek, Zivilisierte Affen. In: Der Spiegel Nr.3, 1986, S. 179.

8. LITERATURVERZEICHNIS

- G. Deleuze und F. Guattari, Anti-Ödipus. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1988.
- W. Faulstich, Einführung in die Filmanalyse. Tübingen: TBL Verlag Gunter Narr 1976.
- R. Fischer und J. Hembus, Der neue deutsche Film. München: Goldmann Verlag 1981.
- S. Freud, Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Frankfurt: Fischer Verlag (GW, Bd.VII.) 1972.
- S. Freud, Die sexuellen Abirrungen. Frankfurt: Fischer Verlag (GW, Bd.V.) 1972.
- S. Freud, Libidoentwicklung und Sexualorganisationen. Frankfurt: Fischer Verlag (GW, Bd.XI.) 1973.
- S. Freud, Triebe und Triebchicksale. Frankfurt: Fischer Verlag (GW, Bd.X.) 1973.
- Hellmuth Karasek, Zivilisierte Affen. In: Der Spiegel Nr.3, 1986.
- J. Lacan, Écrits. London: Tavistock 1977.
- J. Lacan, The four fundamental concepts of psycho-analysis. Harmondsworth: Penguin edition 1979.
- J. Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Berlin: Quadriga Verlag 1987.
- J. Laplanche und J.-B. Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt: Suhrkamp Verlag (Bd.II) 1972.
- J. Monaco, Film Verstehen. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1980.