

Elisabeth Bronfen

Cross map pings

Essays zur
visuellen Kultur

Scheidegger & Spiess
Zürich 2009

Einleitung

Visuelles Lesen als kritische Interven- tion im kulturellen Imaginären

«Unter dem dunkel surrenden Flügelschlag des Vogel Greif erträumen wir – zwischen Ergreifung und Ergriffenheit – den Begriff vom Bewusstsein», schreibt Aby Warburg in seinem MNEMOSYNE-Atlas.¹ Für ihn stellt die künstlerische Gestaltung ein Wechselspiel zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau dar, zwischen magischer Assoziation und formaler Umschrift. Aus dem Speicher des kulturellen Gedächtnisses werden Bildformeln der Vergangenheit hervorgeholt und der Gegenwart angepasst, um zeitgenössischen Ausprägungen innerer Bewegtheit Ausdruck zu verleihen. Bezeugt jeder künstlerische Akt somit ein affektives Nachwirken vergangener Bildformeln, sucht Aby Warburgs kulturwissenschaftliche Methode ihrerseits, das kulturelle Nachleben dieser Pathosgesten über eine sich stets verändernde Anreihung von Beispielen solch formalisierter Intensitäten auf Bildtafeln zu kartografieren. Es gilt, den Geist vergangener Zeiten in seiner stilbildenden Funktion dadurch persönlich zu erfassen, dass man den gleichen Gegenstand zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern vergleichend betrachtet. Den dank ästhetischer Formalisierungen gewonnenen Denkraum nennt Warburg die Spanne der Distanz zwischen erschwingender Fantasie und aufschwingender Vernunft. Die ästhetische Formalisierung dient dazu, eine Angst oder eine Begeisterung *in ein Bild* einzufangen, *als Bild* zu begreifen, um somit das *im Bild* enthaltene Pathos zugleich in Schach zu halten. Die von Warburg auf seinen Bildtafeln entfaltete Kartografie erlaubt dem Kulturwissenschaftler wiederum, diese von Pathosformeln geleistete Übertragungsgeste greifbar und

begreifbar zu machen, um ständig neue Verbindungslinien zwischen ausgewählten Bildformen und ihren nachträglichen Effekten zu ziehen.

Die Essays zur visuellen Kultur, die ich in diesem Band versammelt habe, folgen Warburgs Kartografien eines Nachlebens prägnanter Pathosgesten darin, dass auch sie das Aufflackern kultureller Intensität zu verschiedenen historischen Zeiten sowie in verschiedenen Medien vergleichend betrachten. Auch meine Lektüren erheben den Anspruch, einen Denkraum zu entfalten, der ästhetische Bildformeln neben theoretische Denkfiguren setzt, um das kulturelle Nachwirken innerer Ergriffenheiten sowie die Korrespondenzen zwischen den unterschiedlichsten Formalisierungen, die diese Intensitäten erfahren haben, aufzuzeichnen. Wenn meine Essays den Prozess eines Aufgreifens und Aneignens vergangener Pathosformeln nicht nur theoretisch auswerten, sondern auch empathisch nachzeichnen, dann deshalb, weil mir zudem daran gelegen ist, jene für Warburg entscheidende Spannung zwischen Affiziertheit und Begreifen aufrechtzuhalten. Dabei werden jene Pathosgesten, deren affektive Wirkung in unserer Gegenwart nachhallt, von mir sowohl als kulturelles Erbe wie auch als kulturelle Verpflichtung verstanden. Wie die Künstler, an deren Bildern und Texten ich meine theoretischen Erkenntnisse stets orientiere, stehe auch ich als Kultursemiotikerin in einem Dialog mit Denk- und Bildformeln der Vergangenheit, die meinen Zugriff auf visuelle Kultur nicht nur geprägt, sondern mich überhaupt zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Bildern bewegen haben.

Die in diesen Essays vorgeführte vergleichende Lektüre nenne ich *Crossmapping*, um festzuhalten, dass mir an einem Kartografieren von Bildformeln ästhetischer wie theoretischer *Couleur* gelegen ist. Dabei geht es weniger um das Aufspüren verbürgter Einflüsse als um das Entdecken ähnlicher Anliegen. Ein *Crossmapping*, so meine These, schafft einen kritischen Denkraum, der wie die Kunst selbst im kulturellen Imaginären interveniert. Dabei verstehe ich die von mir vorwiegend aus dem Bereich der Zeichentheorie und der Psychoanalyse entlehnten theoretischen Konzepte als *kritische Metaphern*, die eine eigene Bildhaftigkeit entfalten. In diesem Sinne vergleiche ich Texte unterschiedlicher Medialitäten entlang der Achse einer von ihnen geteilten Bildsprache, um die Visualität narrativer Texte wie kritischer Begriffe mit der erzählerischen Qualität von Bildern zu konfrontieren. Zugleich geht es mir bei diesem Vergleichen um den ihnen gemeinsamen Willen zur Formalisierung, der nachhaltige Affekte in wirkungsträchtige Zeichen überträgt. Trifft eine persönliche innere Bewegtheit sich

mit tradierten Pathosformeln der Ergriffenheit auf der Ebene unseres geteilten kulturellen Imaginären, gilt es eben diese unsaubere Schnittfläche theoretisch auszuleuchten. Deshalb verstehe ich mein *Crossmapping* vor allem als ein Leseverfahren, bei dem theoretische und ästhetische Zugriffe auf unser kulturelles Gedächtnis sich gegenseitig bedingen. Während die Theorie gewisse kulturelle Anliegen aufgreift, die bereits vorgängig im Bereich ästhetischer Formalisierungen ausgetragen wurden, braucht es die kritischen Metaphern, um unsere Aufmerksamkeit auf das Nachleben dieser Gestaltungen zu richten und deren anhaltende, aber auch neu formulierte Brisanz für die Gegenwart herauszuarbeiten.

Das Konzept des *Crossmapping* als Versuch, ungewöhnliche oder wenig beachtete Entwicklungslinien für das Nachleben kultureller Bildformeln aufzudecken, ergänzt Aby Warburgs Denkraum mit dem vom Shakespeare-Forscher Stephen Greenblatt formulierten «Austausch kultureller Energien».² Mit seinem Rückgriff auf den rhetorischen Begriff der *energia* steht auch für Greenblatt die Verschränkung einer vorgängigen Erfahrung von Ergriffenheit mit deren historischer Tradierung auf dem Spiel, die dazu führt, dass diese alte Intensität weiterhin in der gegenwärtigen Kultur zirkuliert. Die ästhetische Kraft eines Shakespeare-Stückes soll beispielsweise gerade nicht als direkte Übertragung aus seiner historischen Zeit in unsere begriffen werden, da das Drama und die Umstände, aus denen es entstanden ist und die es darstellt, im Verlauf der Jahrhunderte wesentlich umformuliert worden sind. Gleichzeitig streichen die Transformationen, die das kulturelle Überleben eines ästhetischen Werkes überhaupt erst sicherstellen, die historische Vergangenheit auch nicht aus. Greenblatts Rückgriff auf den Begriff der *energia* besagt stattdessen: Die hartnäckig sich immer wieder durchsetzende Kraft eines ästhetischen Werkes ist auf die Unentrinnbarkeit historischer Prozesse zurückzuführen, genauer: auf einen strukturierten Prozess der Verhandlungen, der bereits im historischen Ursprung des ästhetischen Werkes bemerkbar war, um dann anschliessend von den kulturellen Umschriften dieses Werkes tradiert zu werden.

Offenkundig greift Greenblatt mit seiner Vorstellung einer Zirkulation kultureller Energien auf Nietzsches Entstehungsgeschichte des Rechts zurück, genauer auf dessen Denkfigur eines Willens zur Macht, die besagt: «dass etwas Vorhandenes, irgendwie Zu-Stande-Gekommenes immer wieder von einer ihm überlegenen Macht auf neue Ansichten ausgelegt, neu in Beschlag genommen, zu einem neuen Nutzen umgebildet und umgerichtet wird; dass alles Geschehen in der Welt ein Überwältigen, Herrwerden und

dass wiederum alles Überwältigen und Herrwerden ein Neu-Interpretieren, ein Zurechtmachen ist, bei dem der bisherige ‹Sinn› und ‹Zweck› notwendig verdunkelt oder ganz ausgelöscht werden muss.» Indem Nietzsche von einem zwingenden Austausch an Deutungskräften ausgeht, der als Überwältigungsprozess zu verstehen ist, nimmt er seinerseits Aby Warburgs Denkraum vorweg, geht es doch jeweils um eine fortgesetzte Zeichenkette von immer neuen Interpretationen und Zurechtmachungen, «die unter Umständen sich bloss zufällig hintereinander folgen und ablösen».³ Wenn Greenblatt vom Austausch sozialer Energien spricht, beharrt er ebenfalls darauf, dass es zwar keine direkte, ungetrübte und rekonstruierbare Verbindung zwischen unserem zeitgenössischen Empfinden und den früheren historischen Bedingungen, die ein Drama der frühen Neuzeit prägten, gibt. Das Nachleben eines ästhetischen Werkes, dessen nachhaltige *energia*, kann laut Greenblatt nur *nachträglich* als Effekt abgelesen werden, genauer als Wirkung oder Spur, den diese Intensität im kulturellen Gedächtnis hinterlassen hat.

Anders formuliert: Aufgrund eines sozialen Austausches, der sich in Form von Verhandlungen und Umschriften abspielt, zirkuliert die *energia* eines ästhetischen Werkes, um über Jahrhunderte hinweg erhalten zu bleiben. Auf die Frage, welche Gestalt diese geistige Kraft annimmt – und darin zeigt sich die konzeptionelle Nähe zu Warburgs Pathosformeln – antwortet Greenblatt: «Macht, Charisma, sexuelle Erregung, kollektive Träume, Stauen, Begehren, Angst, religiöse Ehrfurcht, zufällige, intensive Erlebnisse.» Also kurzum alles, was an Ergriffenheit und Imagination von einer Gesellschaft erzeugt und dargestellt wurde.⁴ Mein eigenes Beharren darauf, in meinen Essays Denkfiguren und Bildformeln nebeneinander zu kartografieren, für die keine eindeutigen intertextuellen Beziehungen festgestellt werden können, legt einen Blick für Ähnlichkeiten zwischen ästhetischen Formalisierungen frei, die bis anhin oft unbemerkt geblieben sind. Dennoch geht es bei dem *Crossmapping*, das in meinen Essays entfaltet wird, um eine komplexe, manchmal sogar widersprüchliche Transformation, die sich durch die Bewegung von einer historischen Zeit in eine andere ergibt wie auch von einem medialen Diskurs in einen anderen. Nicht nur die Frage, warum eine bestimmte Denkfigur überlebt hat, steht für mich auf dem Spiel, sondern auch, welchen Transfer in ein anderes Medium, in eine andere Bildsprache sie im Laufe ihres kulturellen Nachlebens erfahren hat. Dabei gilt es sowohl auf das Zeitgenössische eines historischen Textes zu achten als auch auf die Brisanz der nachträglichen Umschrift. Denn ein

Crossmapping geht ebenso von der Frage aus, warum eine Bildformel auf eine bestimmte Weise in Beschlag genommen und neu interpretiert worden ist, wie auch davon, was sich für deren affektives Nachwirken als ausschlaggebend erwiesen hat.

Wenn es demzufolge darum geht, kaum beachtete Verbindungslinien im Nachleben kultureller Bildformeln aufzudecken, so nicht zuletzt deshalb, um auch die Differenzen ins Blickfeld zu rücken, die sich durch ein Aneignen vorgängiger Pathosformeln oder Energien ergeben. Mit meinem doppelten Anliegen, den kritischen Blick für die Unterschiede zwischen Denkfiguren und Bildformeln zu schärfen, die sich überhaupt erst beim Entfalten von Ähnlichkeiten ergeben, folge ich Stanley Cavell. Er hat in seinen Schriften zu Hollywood das Mainstream-Kino als Denkraum dargestellt, in dem vermittelt eines kulturellen Gespräches mit einer Vielzahl an philosophischen und literarischen Texten die amerikanische Kultur über sich selbst nachdenkt. Entscheidend für mein Projekt des *Crossmapping* ist vor allem eine Stelle in Cavells Buch *Pursuits of Happiness*, in der er sein Interesse daran begründet, George Cukors Komödie *Philadelphia Story* (1940) als Beispiel für das kulturelle Nachleben gewisser Pathosformeln aus Shakespeares *Sommernachtstraum* zu lesen. Beide Stücke, so seine Behauptung, basieren auf der Idee, dass die öffentliche Welt des Tages ihre Konflikte nicht abgetrennt von Entschlüssen lösen könne, die den privaten Kräften der Nacht entstammen. Jedes Eintauchen in die Nacht führt zu einer Therapie der Ängste und Wünsche des Tages, weil am nächtlichen Schauplatz oft etwas erinnert wird, durch das man zu einem neuen Wissen erwacht. An die nächtliche Reise ist aber auch der Umstand geknüpft, dass etwas vergessen wird, nämlich eben das, was es uns erlaubt, aus diesem elektrisierenden, aber zugleich auch beunruhigenden Wissen überhaupt wieder aufzuwachen.

Ogleich, oder eben weil er in einer *sophisticated comedy* der 1930er-Jahre ein epistemologisches Anliegen entdecken kann, das dem einer Renaissance-Komödie entspricht, besteht Cavell darauf, es ginge ihm nicht etwa um eine solide Beweisführung für eine intertextuell klar verbürgte Beziehung zwischen *Philadelphia Story* und dem *Sommernachtstraum*. Sein Erkenntnisinteresse beschreibt er vielmehr als den Wunsch, ausgehend von der Einsicht, dass diese Verwandtschaft zwischen *Philadelphia Story* und *Sommernachtstraum* besteht, «herauszufinden, was die Konsequenzen sein könnten. Dabei geht es nicht so sehr darum, bestimmten Ereignissen des Dramas eine Bedeutung zuzuschreiben, als vielmehr jene Ereignisse

herauszupicken und miteinander in Verbindung zu setzen, denen – geht man von einer Beziehung zwischen den beiden Stücken aus – Bedeutung zugeschrieben werden muss.»⁵ Durchaus im Sinne Cavells kreisen auch die von meinen Essays entfalteten *Crossmappings* eher um die Frage, welche Bildformeln und Denkfiguren man miteinander fruchtbar in Verbindung bringen kann. Wie es auch mir daran gelegen ist zu fragen, welche konzeptionellen Konsequenzen sich von den Umschriften, die das kulturelle Nachleben einer bestimmten Pathosformel oder Denkfigur bezeugen, ableiten lassen. Was wird durch das Entdecken kulturell brisanter Verbindungslinien nicht nur deutlich, sondern fragt regelrecht nach einer Zuweisung an Bedeutung? Wie werden die Denkfiguren und Bildformeln, die mir erlauben, eine Ähnlichkeit zwischen unterschiedlichen ästhetischen Formalisierungen auszumachen, jeweils spezifisch eingesetzt? Was heisst es, Entsprechungen zwischen Formalisierungen innerer Ergriffenheiten festzustellen? Wie verändert sich durch das Entdecken dieser Analogien die Deutungsmöglichkeit eines bestimmten Bildes oder Textes? Welche Differenzen ergeben sich im Zuge der Umdeutung einer Pathosformel? Und warum ist ein Beharren auf solchen Unterschieden möglicherweise ebenso brisant wie die Entdeckung jener Ähnlichkeiten, von denen das *Crossmapping* anfangs ausging?

Einer Verbindungslinie vergleichbarer Bildformeln nachzugehen, welche sich zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Medien gezeigt haben, bedeutet, das Erbe der Geschichte sehr ernst zu nehmen. Beschäftigt sich jede zeitgenössische Bildgestaltung unweigerlich mit vorgängigen ästhetischen Formalisierungen, schreibt sie sich zugleich und ebenso zwingend rückwirkend in die früheren Werke, die sie geprägt haben, ein. Das hartnäckige Nachleben kultureller Bildformeln führt auch dazu, dass unser Blick auf vergangene Bildgestaltungen sich nie ganz der gegenwärtigen Umschriften, die diese im Laufe der Zeit erfahren haben, entledigen kann. Eine Erkundung des Recyclings, welches Bilder der Vergangenheit in der gegenwärtigen Kunst erfahren und welches wiederum unser Verständnis der Vergangenheit färbt, nennt Mieke Bal *preposterous history*. Zwar lautet die wörtliche Bedeutung von *preposterous* «verkehrt», «widersinnig», «lächerlich». Bals eigenwilliger Einsatz dieses Begriffes dient ihr nun aber dazu, aus dem Widersinn eine Bedeutung zu gewinnen, die bei einer Betrachtung, die mit verbürgten intertextuellen Einflüssen arbeitet, leicht übersehen wird. Unser Blick soll dafür geschärft werden, wie Kunstwerke aus der Vergangenheit anders begriffen und interpretiert werden, wenn sie durch

die Brille der Umschriften betrachtet werden, die sie in der modernen Bildsprache erfahren haben. Dabei geht es Bal weder darum, die Vergangenheit mit der Gegenwart kollabieren noch die Vergangenheit zum Objekt werden zu lassen, das man in den Griff kriegen kann. Die Denkfigur *preposterous history* bezeichnet vielmehr jene komplexe Umkehrung (*reversal*) im Futur II, welche das, was chronologisch zuerst kam (*pre*), als Nachtrag oder als nachträglichen Effekt (*after effect*) seines späteren Recyclings (*post*) begreift.⁶ Pathosformeln der Vergangenheit holen uns ein und gehen doch nie ganz im Zeitgenössischen auf. Wir können uns ihrer nicht entledigen, können sie aber ebenso wenig eindeutig greifbar und begreifbar machen. Sie prägen jene Bildformeln, die nach ihnen kommen, werden durch diese aber auch teilweise verdeckt.

Mieke Bals Begriff einer *preposterous history* hat als kritische Metapher die Essays, die in diesem Band zusammengetragen worden sind, vor allem in dem Sinne geprägt, als ein Grossteil sich mit der Intervention von Künstlerinnen in unserer visuellen Kultur auseinandersetzt. Wie eignen moderne Künstlerinnen sich vererbte Weiblichkeitsbilder an, um eine Gleichsetzung von Weiblichkeit und Bild kritisch und zugleich kreativ umzudenken? Wie umgehen sie die vom traditionellen Bildrepertoire geförderte Reduktion des weiblichen Körpers auf ein Vexierbild, eine Projektionsfläche des männlichen Malers und Betrachters? Wie entfalten sie in einem Medium, welches der Ausblendung weiblicher Subjektivität zugunsten eines männlichen Selbstaudruckes gedient hat, eine eigene Stimme, eine eigene Selbstgestaltung und Selbstinszenierung, eine eigene Authentizität? Zugleich geht es in diesen Essays wiederholt darum, einen anderen, schrägen Blick auf Bilder zu werfen, die (vermeintlich) den weiblichen Körper zum Bildobjekt reduzieren, um zu fragen, ob unser kulturelles Imaginäres nicht auch weniger einschränkende Betrachtungen von Weiblichkeit erlaubt als deren Gleichsetzung mit einem Fetisch, einem Opfer oder einem Pfand innerhalb einer männlichen Bildökonomie. Können wir unser kulturelles Bildrepertoire nicht auch gegen den Strich lesen, um ihm eine vieldeutigere Darstellung von Weiblichkeit zu entnehmen, als sie vielleicht intendiert war? Bildformeln können – ganz im Sinne Nietzsches – von Künstlerinnen in Beschlag genommen und neu interpretiert werden, und dies gilt auch für die Art und Weise, wie wir uns gegenüber dem Erbe unserer visuellen Kultur verhalten.

Entscheidend ist bei dieser von mir vertretenen Ermächtigungsgeste jedoch folgende Aporie: Wenn Judith Butler den Begriff des *gender trouble*

einführt, um auf die politische Kraft der parodistischen Aneignung kultureller (Geschlechter-)Vorbilder durch Künstlerinnen hinzuweisen, und dabei gerade im formalen Spiel der Codes eine subversive Strategie entdeckt, dann deshalb, weil ein radikaler Bruch mit dem tradierten Bildarchiv weder möglich noch wünschenswert ist. Jene Bildformeln, die uns in unseren Selbstbildern beschränken und kränken, können wir – nach Butler – uns aneignen, sie neu verhandeln und refigurieren. Wir können ihnen aber weder entkommen noch sie gänzlich verwerfen.⁷ Weil sie unweigerlich ein Nachleben haben, stellen diese Bild- und Denkfiguren ein kulturelles Erbe dar. Dieses Erbe verpflichtet uns dazu, uns ihm gegenüber auf irgendeine Weise zu verhalten. Eine Intervention im kulturellen Imaginären bedeutet demzufolge, sich sowohl kritisch wie spielerisch zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau auf die Pathosgesten der Vergangenheit einzulassen. Diese Pathosgesten können vermittelt einer Nachahmung blossgelegt werden oder die Verdinglichung des weiblichen Körpers bis zur letzten Konsequenz durchspielen. Meine Essays zur visuellen Kultur verstehe ich als Arbeit am kulturellen Imaginären, die analog zur Kunstpraxis verfährt, indem ich die Art, wie Künstler vorgängige Bildformeln und Denkfiguren aufgreifen und umbilden, meinerseits als kritische und zugleich empathische Nachempfindung verschrifte. Wenn ich bei meinen *Crossmappings* zudem darauf beharre, dass es sich dabei um ein Leseverfahren handelt, dann deshalb, weil es mir um jenen Willen zur Gestaltung geht, der nicht nur die Übertragung von innerer Bewegtheit in eine ästhetische Formalisierung erlaubt, um diese dann zu deuten, sondern der regelrecht nach Kontingenzbewältigung drängt.

Joan Didion hat das Anliegen ihrer kulturkritischen Essays einmal auf folgende Formel zugespitzt: Wir erzählen uns Geschichten, um zu leben.⁸ Man könnte aber auch sagen, wir brauchen Bilder, Erzählungen und kritische Deutungen, um der disparaten und willkürlichen Erfahrung unseres alltäglichen Lebens Sinn zu verleihen; um die widersprüchliche Komplexität von Welt in eine kohärente, in sich schlüssige Geschichte zu übertragen, die wir deuten können. Bilder und Geschichten bieten einen symbolischen Ersatz für alles, was wir nicht begreifen, weil es zu unüberschaubar ist, was wir aber zugleich auch nicht ausblenden können, weil es sich uns als unliebsames, aber unwiderstehliches Wissen aufdrängt. Es gilt deshalb, sowohl den Blick für die Übertragung von kontingenter Materialität in eine ästhetische Formalisierung zu schärfen – sei dies der menschliche Körper, psychisches Material, die Dinge oder schlicht die phänomeno-

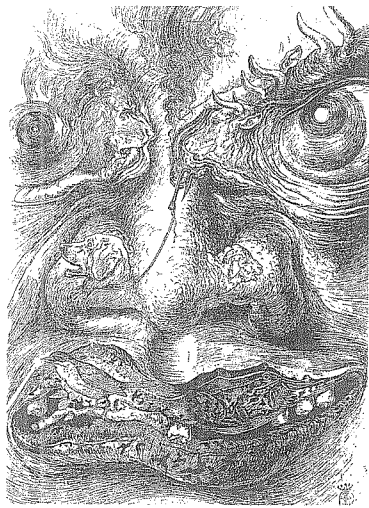
logische Gegebenheit von Welt – als auch danach zu fragen, was vermittelt dieser *Re-Form* (wie Kenneth Clark das Verhältnis von Nacktheit und Aktbild bezeichnet)⁹ für Verschiebungen und Entstellungen entstehen. Wenn die Komplexität der Erfahrung – analog der von Aby Warburg hervorgehobenen Erfahrung innerer Bewegtheit – zu Bildformeln umgewandelt werden muss, um persönlich bedeutsam sowie kollektiv nutzbar gemacht zu werden, stellt diese Reform immer auch eine Regulierung dar, der sich etwas entzieht. Deshalb gilt es, die Aufmerksamkeit auf die über eine Formalisierung und Inszenierung von Affekten gewonnene Bedeutungsstiftung zu lenken, ebenso wie diese kritisch zu reflektieren.

Um die Doppelseitigkeit zu erklären, die dem mythischen Zeichen innewohnt, greift Roland Barthes in seinen berühmten *Mythen des Alltags* auf eine Szene zurück, die durchaus für jegliche Lektüre von visuellen wie narrativen Zeichen zutrifft. Barthes behauptet, zwischen der Bedeutung und der Form gebe es keinen Widerspruch oder Konflikt, keine Aufspaltung. Vielmehr ist es so, wie wenn ich aus einem fahrenden Auto auf die Landschaft hinter der Fensterscheibe blicke. Ich kann mal die Landschaft, mal die Fensterscheibe scharf sehen, kann meinen Blick zwischen beiden oszillieren lassen. Laut Barthes kann ich aber nie beide gleichzeitig fokussieren. Mal erkenne ich die Gegenwart des Fensterglases und die unscharfe Distanz der Landschaft, dann wieder im Gegenzug die fast unsichtbare Transparenz der Scheibe und die Tiefe der Landschaft. In diesem Sinn ist die ästhetische Form, in die Materialität (ob Körper, Geist, Ding oder Landschaft) übertragen worden ist, ebenfalls leer, aber meinem Blick anwesend, weil ich stets immer auch auf die Medialität des Kunstwerkes achte. Die Bedeutung hingegen, die diese stiftet, ist in der Gestaltung selber abwesend, zugleich aber auch mit Sinn erfüllt.¹⁰ Der von Barthes geborgte Begriff einer Duplizität des Zeichens, welcher meine eigene Bild- wie Textlektüre nachhaltig geprägt hat, besagt: Kann unser Blick immer nur eine Bild- oder Zeichenebene fokussieren – die Form oder den Sinn, die manifeste oder die latente Bedeutung –, verschiebt das, was sich im Bild zeigt, etwas, was durch seine Anwesenheit ausgeblendet wird. Somit muss nicht nur die Übertragung von kontingenter Materialität in eine Kohärenz stiftende ästhetische Formalisierung kritisch beleuchtet, sondern zudem ein Bild sowie eine literarische Szene und die sie ausschmückende Bildsprache auf ihre Doppelseitigkeit befragt werden.

Apodiktisch formuliert: Es gilt mit jenem schrägen Blick zu schauen, den die visuelle Kultur des Barock explizit mit anamorphotischen Gemäl-



Hans Holbein d. J., *Die Gesandten*, 1533



Salvador Dalí, *Erotische Metamorphosen*, 1965

den in Umlauf setzte. Was die barocken *double visions* und ihr kulturelles Nachleben (beispielsweise in der modernen Avantgarde) zum Programm erheben, nämlich eine dem gewöhnlichen Auge verstellte Sinndimension, die meist um die Vergänglichkeit der Welt und die Makel der menschlichen Existenz kreisen, erweist sich als hermeneutisches Hilfsmittel für jegliche Bildbetrachtung. Wie die Ergriffenheit sich nur über jene Distanz begreifen lässt, die laut Aby Warburg mit dem Denkraum der Formalisierung gewonnen wird, entzieht sich auch immer etwas dem Blick, das der bildlichen Gestaltung, dem sprachbildlichen Zeichen, zwar innewohnt, dem Verstand aber nicht unverstellt dargeboten werden kann. Somit stellt sich bei dem von mir postulierten Willen zur Gestaltung nicht nur die Frage, was denn hier nach einer Formalisierung drängt, sondern auch, was sich diesem Gestaltungsdrang hartnäckig widersetzt, indem es sich entweder als Bildformel nicht greifen lässt oder diese übersteigt. Wie viele der Künstlerinnen und Künstler vorführen, mit denen meine Essays sich beschäftigen, hält die Übertragung von kontingenter Materialität in eine kohärente Geschichte oder in ein sinnträchtiges Bild immer auch etwas zurück. Die ästhetische Formalisierung produziert einen blinden Fleck, erzeugt ein Geheimnis, das dem Wunsch nach Eindeutigkeit und Abgeschlossenheit, aufgrund dessen sie überhaupt unternommen wurde, immer auch widerspricht. Der Titel einer Arbeit von Sam Taylor-Wood, *Sustaining the Antagonism*, liefert mir eine entscheidende Denkfigur. Bilder unterhalten einen vielseitigen Widerspruch. Sie zeigen zu wenig und zu viel, und was sich in ihnen zeigt, kann nicht nur direkt, sondern auch schräg betrachtet werden. Der klare Blick verstellt möglicherweise sogar den Einblick in jene aussagekräftige *energia*, die keinen unzweideutigen Ausdruck zulässt.

Zugleich betrifft der Antagonismus, den es auszuhalten gilt, aber auch die Duplizität des Willens zur Gestaltung selber. Einerseits brauchen wir Geschichten und Bilder, die uns erlauben, ein ergreifendes, aber unbegreifliches Pathos greifbar zu machen. Ist unsere Erfahrung und Erklärung von Welt nur über mediale Reproduktionen vermittelbar und tradierbar, bildet der so geschaffene Denkraum laut Aby Warburg ein Intervall, in dem eine affektive Berührung mit unterschiedlichen Ausprägungen von Alterität möglich wird, die sich stückweise einem nahtlosen Zugriff durch den Verstand, einer transparenten Umsetzung in Zeichensprache entziehen: Sei es das Fremde der Vergangenheit, das Unfassbare der Angst, des Glücks, der Ekstase oder aber – und vor allem – die Eigenständigkeit eines anderen Menschen, dessen Leiblichkeit, dessen je subjektive Beschaffenheit. Dieser

dritte Raum der ästhetischen Formalisierung, der den Antagonismus zwischen meiner persönlichen Erfahrung mit der singulären, von mir nie einzuholenden Erfahrung einer anderen Person aufrechterhält, stellt einen unserer kulturell brisantesten Orte dar, wo die Schranken übersprungen werden können, die die Erfassung eines Anderen als Bildkörper setzt. Cornelius Castoriadis hat den Begriff *capacité imaginaire* geprägt, um darauf hinzuweisen, dass unsere Einbildungskraft uns erlaubt, etwas uns gegenwärtig zu machen, was wir sonst nie direkt erfahren haben oder erfahren können. Die Fantasie ist weder nur aus Bildern gemacht, die für etwas anderes stehen, noch beruht sie lediglich auf der Fähigkeit, mithilfe der Vorstellung in einem Ding *ein anderes*, oder ein Ding *anders als es ist* zu sehen. Vielmehr geht die kulturell nachhaltige Kraft des Imaginären laut Castoriadis zurück auf eine ursprüngliche Fähigkeit, «sich mithilfe der Vorstellung ein Ding oder eine Beziehung zu vergegenwärtigen, die nicht gegenwärtig sind (die in der Wahrnehmung nicht gegeben sind oder es niemals waren)».¹¹ Aufgrund dieser grundsätzlichen Fähigkeit, ein Bild hervorzurufen – und darin liegt die Aporie –, wird eine imaginative Einfühlung in jene Alterität möglich, die der Vernunft nicht zugänglich ist.

Andererseits geht es bei diesem durch ästhetische Formalisierung erzeugten Zwischenraum – ob es sich nun dabei um Malerei, Fotografie, Film oder Literatur handelt – immer auch um ein Vergreifen an jener Materialität, die es zu begreifen gilt. Der Körper (*sôma*), der in Figurabilität (*sêma*) übertragen wird, die kontingente Materialität, der reine Affekt, der als Zeichen vermittelt wird, ist nur, wie Georges Didi-Huberman festhält, als Beinahe-Halluzination auf der Fläche der Leinwand leibhaftig. Was dem Bild fehlt, ist die Korporalität dessen, was es abbildet; dessen Fleisch und Blut.¹² Wir haben es nicht bloss mit Körpern zu tun, die nur *im Bild* und *als Bild* begreifbar werden, sondern auch mit einer Umsetzung von Körperlichkeit in Bildhaftigkeit, die selbstreflexiv immer auf ihre eigene Medialität verweist. Entsprechend der «Fensterzene» von Roland Barthes oszilliert unser Blick stets zwischen unserer *capacité imaginaire* (die eine Beziehung vergegenwärtigt, die nicht unsere ist) und der ernüchternden Erkenntnis, dass diese Fähigkeit, ein Bild hervorzurufen, an dem wir unsere affektive Teilnahme festmachen können, nichts anderes ist als das Resultat von Strichen, Farben, Lichtspielen oder Buchstaben auf einer Fläche. Bei der Figuration handelt es sich immer um eine Disfiguration, eine Entstellung oder Verstellung, die ebenso verhüllt, wie sie enthüllt, die den zur Schau gestellten Körper zugleich auch im Bild auflöst und somit

stückweise auslöscht. Jede Inszenierung von Körper im Bild deckt etwas auf, fügt aber zugleich etwas hinzu. Das Bild ist immer mehr und weniger als der Körper, ähnlich, aber nicht gleich. Der abgebildete Körper ist sichtbar und unsichtbar, gegenwärtig und abwesend zugleich. Die Bildformel verfehlt, was sie zugleich zum Ausdruck bringt; es wohnt ihr eine radikale Duplizität inne.

Wenn ich in meinen Essays mit Vorliebe jenen Strang der Moderne betrachte, der die Faszination für einen totalisierenden Kunstausdruck darin ernst nimmt, dass er sowohl auf die Makel der menschlichen Existenz, auf die Fragilität des Lebens hinweist, als auch auf der Flüchtigkeit und Verschrtheit des Willens zur Gestaltung insistiert, dann deshalb, weil ich das Imaginäre grundsätzlich in Bezug zur Sterblichkeit denke. Wie der marxistische Literaturtheoretiker Fredric Jameson für das politische Unbewusste festhält, steht Geschichte als reale Begebenheit von Ereignissen grundsätzlich deren imaginärer Erfassung entgegengesetzt. Geschichte, erklärt er, ist die Erfahrung von schierer Notwendigkeit, sie ist, «was schmerzt, was das Begehren zurückweist und sowohl dem Individuum wie auch jeglichen kollektiven Praktiken unverrückbare Grenzen setzt». Geschichte, fährt er fort, kann nur über ihre Effekte begriffen werden, nie direkt als verdinglichte Kraft. Entscheidend ist für Jameson nicht nur, dass die Geschichte sich jeglichem Versuch, sie in Bildformeln umzuformen und somit auch zu entschärfen, widersetzt. Er versteht sie auch deshalb als Grund und eben nicht als überschreitbaren Horizont unserer *capacité imaginaire*, weil er – und darin verfolgt er eine ähnliche Denkfigur wie Warburg, Greenblatt und Freud – von der Heimsuchung einer Kraft des Realen ausgeht, die uns antreibt. Wir können sicher sein, erklärt er, «dass die entfremdenden Notwendigkeiten der Geschichte uns nicht vergessen werden, egal wie sehr uns daran gelegen sein mag, sie zu ignorieren».¹³

Die Aporie, die es zu ertragen und erhalten gilt, besagt demzufolge: Bildern ist eine radikale Duplizität eingeschrieben, die auf jenes Reale verweist, welches sowohl unsere privaten Fantasien wie auch das kulturelle Imaginäre durch Formalisierungen abzuschirmen sucht. Deshalb lösen Bilder ebenso sehr ein Unbehagen aus, wie sie Sinn stiften. Lässt sich das Reale der Geschichte nur über seine Effekte begreifen, ist der Ort, an dem diese Spuren am deutlichsten zu lesen sind, möglicherweise jener Denkraum ästhetischer Formalisierungen, der eine ebenfalls überwältigende *energia* nachträglich als Effekt ihres kulturellen Überlebens stets von Neuem entfaltet. Mein Anliegen, das kulturelle Imaginäre als Domäne zu begrei-

fen, in der das Reale der Geschichte durch die Verschriftung ihrer Effekte im Sinne einer *preposterous history* gelesen werden kann, beruht nicht zuletzt darauf, dass vor allem die kritischen Metaphern der Psychoanalyse mein Engagement mit Bildern und Bildsprachen leiten. Wenn ich von einem Willen zur Gestaltung spreche, dann weil ich davon ausgehe, dass verdrängtes psychisches Material (ob Affekt oder Vorstellungsrepräsentanz), welches ins Unbewusste ausgelagert worden ist, nach Ausdruck drängt. Im Nachleben von Bildformeln und Denkfiguren lässt sich nicht nur eine individuelle Lust auf Selbstaussdruck und Selbstinszenierung entdecken, sondern auch Symptome eines kulturellen Unbehagens ablesen, die als visuelle Chiffren für Ängste und Wünsche fungieren, die uns auch als Kollektiv nicht loslassen wollen.

Fantasien besetzen die unsaubere Schnittfläche zwischen einem persönlichen Verlangen danach, das eigene, idiosynkratische Begehren zu organisieren, und den Pathosgesten, Szenen und Geschichten, die das kulturelle Bildrepertoire uns für diese Arbeit anbietet. Zwar scheint nichts so intim zu sein wie unsere Tagträume, dennoch greifen wir unweigerlich auf kollektive Bildformeln und Denkfiguren zurück, wenn wir träumen oder fantasieren. Entscheidend für die Befriedigung, die die Fantasiearbeit bieten kann, bleibt jedoch jene für die Rhetorik des Bildes bereits angesprochene Duplizität des Ausdrucks. Unbewusstes psychisches Material kann immer nur auf entstellte Weise Gestalt annehmen, egal ob damit private Wunschträume gemeint sind oder öffentliche Inszenierungen. Fantasiearbeit, wie andere psychische Symptome auch, bedient sich implizit einer Rhetorik der Verneinung. «Ein verdrängter Vorstellungs- oder Gedankeninhalt kann also zum Bewusstsein durchdringen, unter der Bedingung, dass er sich verneinen lässt», erklärt Freud. «Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung, aber freilich keine Annahme des Verdrängten.»¹⁴

Anders formuliert, Fantasien drücken verbotenes oder bedrohliches Wissen aus, nutzen aber zugleich den Umweg der Darstellung – der mit dem, was dargestellt wird, nie ganz übereinstimmt –, um dieses gefährliche Wissen auch abzuwehren. Deshalb spricht Freud von Fantasien als *Schutzdichtungen* im doppelten Sinn dieses Wortes.¹⁵ Die Fantasiearbeit nutzt die Übertragung von bedrohlichem psychischem Material in die Bildformeln der Dichtung, um sich gegen die Wirkung der Erkenntnis, die diese gleichzeitig fördert, zu schützen. Somit dichtet die Fantasiearbeit aber auch das Wissen, welches nach Ausdruck drängt, stückweise ab. Laut Freud ist die

Sprache der Traumarbeit durch vier Mechanismen geregelt: Verschiebung, Verdichtung, Rücksicht auf Darstellbarkeit und sekundäre Bearbeitung; gilt es doch festzuhalten, dass es sich bei Nacht- wie Tagträumen um eine Übertragung von unbewusstem Material in eine bewusste, entäusserte Formalisierung handelt. Die von der Fantasiearbeit geleistete Gestaltung stellt nicht nur eine Umschrift, sondern auch eine Verschriftung dar, die den direkten Anblick eines unangenehmen Wissens, vor dem man sich zu schützen sucht, abmildert. Wir erkennen etwas, von dem wir zugleich behaupten können, es sei nicht so, wie es uns erscheint. Die Fantasie stellt immer eine Kompromissbildung dar.

Dennoch lässt sich unterscheiden, ob Fantasiearbeit eher die Geste des Abdichtens von Wissen in den Vordergrund rückt oder die Aufmerksamkeit darauf lenkt, was – wenn auch entstellt – dennoch begriffen werden kann. Der Fetischist dient Freud als Beispiel eines abwehrenden Blickens. Beim Anblick einer entblösten Frau ersetzt dieser in seiner Fantasie den Mangel, den er im vermeintlich kastrierten weiblichen Körper zu erkennen glaubt, mit einem Fetisch. Und diesem Ersatzobjekt gilt nun sein erotisches Interesse. Doch Freud hebt zugleich die Duplizität dieser Ersatzbefriedigung hervor: «Dies Interesse erfährt aber noch eine ausserordentliche Steigerung, weil die Abscheu vor der Kastration sich in der Schaffung dieses Ersatzes ein Denkmal gesetzt hat.»¹⁶ Das unliebsame Wissen um die Kastration, welches es abzudichten gilt, verdichtet sich somit regelrecht in und an dem, was an seine Stelle getreten ist. Der Fetischist – und darin folgen ihm unzählige Künstler, Autoren und Kritiker – weiss, dass er die Anerkennung menschlicher Versehrtheit mit keiner Schutzdichtung erfolgreich abwehren kann, glaubt aber dennoch an den Zauber der schützenden Umschrift. Er sieht, was er nicht sehen will, und sieht es zugleich nicht. In ihrer feministischen Relektüre Freuds hält Laura Mulvey dieser Denkfigur eine weibliche Neugierde entgegen, die, auf sich selbst gerichtet, die fragile Wissbarkeit des Körpers wie überhaupt des menschlichen Daseins zelebriert. Während die Neugier zwanghaft Geheimnisse zu erforschen sucht und den Blick vor dem, was schrecklich ist, nicht abwendet, entspringt der Fetischismus einer Verweigerung des Blickes: «Einer Verweigerung, die Geschlechterdifferenz, die der weibliche Körper für das männliche Subjekt darstellt, anzuerkennen. Die komplexe Serie von Abwendungen, vom Verdecken nicht der Augen, sondern dem Verstehen, die Fixierung auf ein Ersatzobjekt, an dem der Blick sich festmacht, belässt den weiblichen Körper als Rätsel und als Bedrohung.»

Ob wir vor einem Bild, einer Fotografie oder einer Filmszene den Blick nicht abwenden, in der Zeichnung das suchen, was sich entstellt in ihr verschriftet oder eher auf die Zeichenhaftigkeit der Bildgestaltungen achten, die sich vor unserem Blick entfaltet, oder ob wir uns lieber dem befriedigenden Schutz ergeben, den die Verdichtung und Verschiebung der Formalisierung uns anbietet: Diese Entscheidung liegt allein bei uns. Brisant ist vor allem, dass wir es mit einer Entäusserung intimer Bilder auf einer öffentlichen Bühne zu tun haben, die, weil sie an unsere *capacité imaginaire* appelliert – an unsere Fähigkeit, ein Bild hervorzurufen –, grundsätzlich unheimlich ist. Die Verunsicherung, die entsteht, wenn die Grenze zwischen Fantasie und Wirklichkeit verwischt wird, «wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt»,¹⁸ stellt Freud fest, lässt sich auf eine Grundformel bringen: «Heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.»¹⁹

Mit dem folgenden *Crossmapping* von Charlotte Perkins Gilmans Nachtstück *The Yellow Wallpaper* (1890), Francesca Woodmans Fotoarbeiten aus den Jahren 1975–1978 und Alejandro Amenábars Film *The Others* (2001) soll nun vorgeführt werden, wie die von mir hervorgehobene Duplizität jeglicher Bildformeln sowohl thematisch als auch formal unserer Fähigkeit, Bilder aufzurufen und so im kulturellen Imaginären zu intervenieren, eingeschrieben ist. Die Verbindungslinie, der entlang ich diese drei medial unterschiedlichen Texte miteinander lese, besteht darin, dass alle drei die Bildsprache der Psychoanalyse aufgreifen, in Beschlag nehmen und umbilden. Gilman verwandelt die biografische Anekdote ihrer eigenen hysterischen Erkrankung mitsamt der von ihrem Arzt verordneten Ruhekur in eine Schauergeschichte. Darin wird das Schlafzimmer ihres fiktionalen Alter Egos zur Bühne, auf der sie das ihr verbotene Schreiben leiblich austragen kann. Francesca Woodman nutzt ihrerseits ein leeres Haus in Providence, Rhode Island, als Bühne für eine Darbietung von Fantasieszenen. In ihnen setzt sie ihrer Selbstgestaltung dadurch ein Denkmal, dass sie sich im Bild als Bildkörper auslöscht, uns aber zugleich verbietet, unseren Blick abzuwenden. Amenábar schliesslich entfaltet eine Entsprechung zwischen einem von Geistern besetzten Haus und dem Kinosaal, in dem ja bekanntlich in einem dunklen Raum weisses Licht auf eine Leinwand fällt, um auf einer «dämonischen Leinwand» (wie Lotte Eisner sie nannte) ein geister-

haftes Lichtspiel entstehen zu lassen, bei dem es darum geht, die eigene Flüchtigkeit anzuerkennen.

Brisant an diesem *Crossmapping* ist jedoch nicht nur die Beziehung, die sich thematisch dadurch ergibt, dass alle drei Künstler eine Situation der Heimsuchung inszenieren, in der plötzlich etwas Reales vor uns tritt, das bislang fantastisch war. Die Bildformeln, die Gilman, Woodman und Amenábar erzeugen, sind auch deshalb Ausdruck des Unheimlichen, weil sie hervorheben, wie das Visuelle und das Erzählerische sich gegenseitig innewohnen. Unsere Fähigkeit, Bilder hervorzurufen, wird von Gilmans Sprache ebenso gefordert, wie die Fotografien Woodmans uns anhalten, ihre Bilder nachzuerzählen. Amenábar hingegen inszeniert sein Geisterhaus explizit als unheimliches Arsenal des Imaginären: Jene flüchtigen Bilder, die Verkörperungen von Verstorbenen, die dort – und damit auch auf der Kinoleinwand – ein Nachleben erfahren, lösen sich am Ende der Filmgeschichte zwar auf. Dennoch – oder wohl gerade deshalb – leben und wirken sie hartnäckig nach in der Einbildung derer, die an ihnen teilhatten.

Die Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau meint über Francesca Woodmans Selbstinszenierungen in dem entleerten Haus in Rhode Island: «In diesen Fotografien wird der Körper der Frau regelrecht vom Haus aufgefressen. Wie in Charlotte Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper* wird die Abgeschiedenheit der Frau, ihr Ausschluss aus der Welt, nicht nur als Gefängnis dargestellt, sondern zudem als eines, welches sie verzehrt. Vom Kamin verschluckt, von der Tapete verdeckt, ausgestrichen, ausgelöscht, stellt Woodman sich als lebendes Opfer des Heims dar.»²⁰ Betrachtet man diese Fotoarbeiten in Bezug zur Duplizität ihrer Zeichensprache, wird jedoch auch deutlich, dass Woodman die Auflösung ihrer Gestalt im Bild dazu nutzt, um ein unheimlich gewordenes Heim zur Szene einer Selbstschöpfung umzuwandeln, in der es um die Feier des Flüchtigen in seiner fotografischen Verstetigung geht. In einem Foto steht Woodman mitten in einem leeren Raum, dessen halb geöffnete Türe unseren Blick in eine ominöse dahinterliegende Dunkelheit lenkt. Der Schatten, der von ihrer Figur auf den Boden geworfen wird, könnte auch das Auslaufen dieser Dunkelheit in das erleuchtete Zimmer sein. Unheimlich erscheint dieser Ort nicht nur, weil an mehreren Stellen die Tapete sich von der Wand gelöst wie auch die Wand sichtbar zu bröckeln begonnen hat. Auch die Künstlerin selbst verkörpert Zerbrechlichkeit. Aufgrund der Bewegung ihres Körpers beim Beleuchten des Filmstreifens ist ihr Unterrock an einer Stelle verschwom-

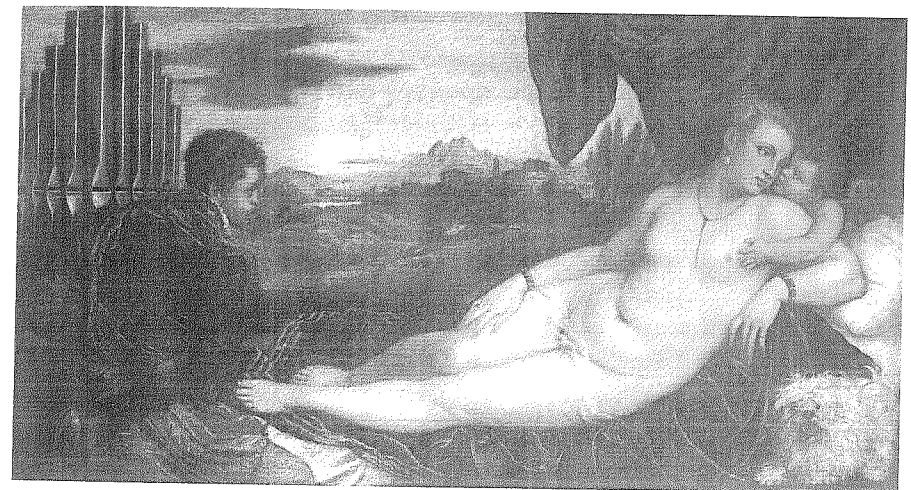
men und wirkt fast transparent. Zudem lädt ihr seltsamer, direkt auf uns gerichteter Blick dazu ein, ihr in diese geheimnisvolle Dunkelheit auf der anderen Seite der Türe zu folgen.

Je länger wir das Foto betrachten, desto mehr löst sich jegliche Vertrautheit vor unseren Augen auf. Plötzlich entdecken wir eine Analogie zwischen den breiten Türknöpfen und dem Ring auf ihrem linken Zeigefinger, lenken doch beide unsere Aufmerksamkeit auf das, was im Dunkel hinter der Türe, am Fluchtpunkt des Fotos liegt. Ebenso erscheint bei längerem Betrachten der rechte, leicht verwackelte Arm vom Körper abgetrennt, als hätte er ein Eigenleben entwickelt, um sich geisterhaft auf die Oberfläche des Bildes, zu uns hin, zu bewegen. Im Gegenzug gilt das Interesse dieser in ihrer einsamen Fantasiearbeit eingeschlossenen jungen Frau sichtlich dem dunklen Hinterraum links im Bild, also dessen Fluchtpunkt. Verspricht das entleerte Heim, sie zu verzehren, geht zugleich von ihr ein Begehren aus, welches auch unsere Aufmerksamkeit auf diesen unheimlichen Ort lenkt. Woodman nimmt jene Denkfigur in Beschlag, die seit der frühen Moderne den weiblichen Körper mit dem Heim gleichsetzt. Diese begriffliche Entsprechung lebt nicht nur in dem Begriff Frauenzimmer nach, sondern auch in der Visualisierung eines männlichen Blickes, der wie bei Tizians *Orgelspieler* in die weibliche Scham einzudringen sucht, während hinter ihm eine Pferdekutsche zu einem Haus vordringt. Auf die Szene in Woodmans Foto übertragen, liesse sich sagen, das entleerte, sich auflösende Zimmer bietet nicht nur eine Bildformel für den versehrten, fragilen eigenen Körper, den die Künstlerin zu erkunden sucht. Ihr forsch auf uns gerichteter Blick hebt auch regelrecht die dunkle Hinterkammer hervor, die als unermessliche Leere (der weiblichen Scham analog) einen fetischisierenden Blick erschrecken könnte. Sie fordert uns heraus, ihrer Neugierde zu folgen, anstatt unseren Blick vor der Vergänglichkeit abzuwenden, die in den unbeleuchteten Nullpunkt des Bildes ausläuft.

Die thematisierte Fragilität betrifft jedoch nicht nur eine weibliche Subjektivität, die sich ihrem eigenen Mangel stellt. Der Umstand, dass wir einen Ort im Inneren des unheimlichen Heims erahnen, ohne ihn zu erblicken, lässt sich zudem als Visualisierung der Grenze des Sehens verstehen: Der entleerte Raum, der weibliche Körper und der begrenzte Bildausschnitt des Fotos ergeben drei sich entsprechende Denkfiguren, die Woodmans Inszenierung auf einer Fläche verschränkt. Das Spiel zwischen Licht und Dunkelheit, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verläuft entlang der geöffneten Türe, deren Kante zudem im obersten Viertel schwarz ist,



Francesca Woodman, *Ohne Titel*, Providence, Rhode Island, 1975/76



Tizian, *Venus mit dem Orgelspieler*, 1550–1552

sodass sie dieses Zwischenspiel aufgreift und verdoppelt. Folgt man diesem Lichtspiel genauer, erkennt man, dass, entsprechend der Türkante, die von unten nach oben ins Schwarze ausläuft, auch der Wand entlang, von rechts nach links, die Farbe immer dunkler wird. Auffallend ist zudem die Grenzverwischung, die über die geöffnete Türe verläuft, auf die Woodman mit der Geste ihrer Hand unsere Aufmerksamkeit lenkt. Der dunkle Kern dieses unheimlichen Heims, zu dem wir mit unserem Blick keinen Zugang haben, scheint sich über die Schwelle geschlichen zu haben und droht das ganze Frauen-Zimmer zu überfluten. Oder verläuft die Bewegung anders? Hat die junge Frau mit ihren bewegten Armen wie eine Zauberin eine Türe geöffnet, die zu einem geheimen Ort führt, in den nun das Licht hinter ihr eindringen kann, welches vermutlich durch ein Fenster von ausserhalb des Hauses kommt? Geht das Dunkel im Inneren dieses unheimlichen Heims womöglich gar von ihrer geisterhaft verwackelten Gestalt aus?

Im Sinne einer *preposterous history* bietet sich eine Lektüre der spätviktorianischen Novelle *The Yellow Wallpaper* an, die diese nicht so sehr als Einfluss auf Woodmans Fotoarbeiten versteht, als vielmehr von deren fotografischer Bildsprache geprägt auf den literarischen Text zurückblickt. Eine Beziehung zwischen der spätviktorianischen Novelle und den modernen Fotografien ergibt sich dadurch, dass auch Gilmans Heldin die merkwürdigen Ereignisse, die sich in ihrem Frauen-Zimmer abspielen, durch ihre eigene halluzinatorische Kraft auslöst. Auch sie entpuppt sich als Autorin jenes Unheimlichen, welches ihren psychischen Apparat und den Raum, den sie bewohnt, gleichsetzt. Entscheidend ist jedoch nicht nur die thematische Ähnlichkeit, sondern der Umstand, dass dieser eine weitere Verbindungslinie offenlegt, die von der geisterhaften Bildsprache der Fotografie zur Evokation halluzinatorischer Sprachbilder verläuft. Gilmans junge Frau leidet nach der Geburt ihrer ersten Tochter an einer postnatalen nervösen Depression, die dazu führt, dass ihr Gatte (der zugleich auch ihr behandelnder Arzt ist) sie in das Kinderzimmer im Dachgeschoss eines alten Landhauses, das sie für den Sommer gemietet haben, einquartiert. Sie soll keine Besucher empfangen, weder einer physischen noch geistigen Tätigkeit nachgehen und vor allem nicht schreiben.

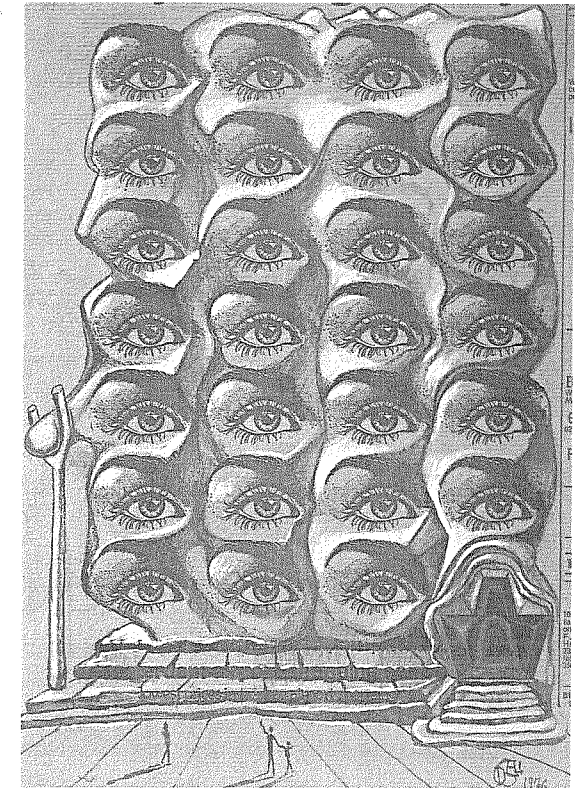
Die Ironie der Novelle besteht natürlich darin, dass die ausschliessliche Ruhe, die der Arzt seiner Gattin verschreibt, nicht nur jene hysterischen Tagträume regelrecht fördert, die zu einer Überflutung des Zimmers, auf das die junge Frau beschränkt wird, durch geisterhafte Visionen führt. Gilmans Alter Ego bringt die seltsamen Ereignisse auch verbotenerweise

als Tagebucheinträge zu Papier. Sie entwickelt den Wahn, das Muster auf der Tapete sei ein Käfig, in dem eine fremde Frau eingesperrt ist; wobei dieses Papier an der Wand analog zu dem Papier verstanden werden kann, auf das sie ihrerseits mit ihrem Tagebuchschreiben ein Muster aufträgt und so ihren Wahn verschriftet. Kurz bevor sie dieses Sommerhaus wieder verlassen soll, wird sie die Tapete gänzlich von den Wänden reissen, um die hineinfantasierte Gefangene zu befreien. Damit lässt sie jedoch nicht nur ihrem eigenen Wahn freien Lauf, sondern – und darin liegt eine weitere ironische Pointe dieser Novelle – sie schöpft sich, wenngleich erst nachträglich, ebenfalls als Autorin einer Geschichte über einen hysterischen Anfall: nämlich eben jenes Textes, den wir in den Händen halten. Indem sie die weibliche Gestalt, die sie in der Tapete zu sehen glaubt, zusammen mit den Buchstaben, die sie aufs Papier setzt, befreit, ergibt sich eine Schöpfung, die einen brisanten Antagonismus aufrechterhält: Sie schreibt mit ihrem hysterischen Körper und bewegt sich zugleich in die Abstraktion der reinen Schrift.

Ausschlaggebend für die Verbindungslinie, die diese Szene einer Geburt mit den auslöschenden Selbstgestaltungen verbindet, die die Fotografin Woodman in ihrem Frauen-Zimmer inszeniert, ist die Visualität, die Gilmans Sprachbilder evozieren; die *capacité imaginaire*, die ihre Narration von uns fordert. Während die Erzählerin am Anfang das Haus mit einem Schauplatz vergleicht, dessen Hecken, Mauern und Gittertor ihr aus englischen Romanen vertraut sind, richtet sie sehr bald ihre Aufmerksamkeit auf ihr eigenes geräumiges Zimmer, welches an jeder Seite ein Fenster hat, sodass Luft und Sonnenlicht hineindringen können. Ihr Interesse richtet sich jedoch bald fast ausschliesslich auf das Muster auf der Tapete, deren Papier bereits an einigen Orten abgerissen wurde: «[Die Tapete] ist schwerfällig genug, um das Auge, das ihre Linien verfolgt, zu verwirren, ausgeprägt genug, um ständig zu irritieren und zum Studium anzuhalten», stellt sie fest, «und wenn man die lahmen, unsicheren Kurven von einer kleinen Distanz aus betrachtet, begehen sie plötzlich Selbstmord – brechen in empörenden Winkeln ab, zerstören sich in unerhörten Widersprüchen. Die Farbe ist widerlich, fast abstossend; ein verglimmtes, unsauberes Gelb, durch das langsam wendende Sonnenlicht merkwürdig verblasst. Die Tapete ist an einigen Stellen ein fahles und zugleich grelles Orange, an anderen Stellen von einer kränklichen zitronengelbenen Tönung. Kein Wunder, dass die Kinder sie gehasst haben! Wenn ich zu lang in diesem Zimmer leben müsste, würde ich sie auch hassen.»²¹

Mit dieser Beschreibung der unheimlichen Tapete bricht eine groteske Visualität in die Alltagssprache der Erzählerin ein. Vermittels der Buchstaben, die sie zum Aufschreiben dieser Gedanken zu Papier bringt, werden die gemalten Linien auf der Wand ihres Zimmers zur lebenden Gestalt auf der inneren Bühne dieser jungen Mutter, der das Schreiben verboten wurde. Die Sprachbilder, mit der sie das Tapetenmuster, das sie auf unbegreifliche und zugleich tief ergreifende Weise affiziert, zu beschreiben und somit zu zähmen sucht, handeln von Flüchtigkeit, Zwiespältigkeit und Vergänglichkeit. Anders formuliert: Die intensive Reaktion auf die abstrakten Bildformeln, die sie an der Zimmerwand erblickt, löst eine überbordende Bildsprache aus, die sowohl ihre hysterische grenzenlose *capacité imaginaire* offenbart wie sie auch uns dazu anregt, ihr in diese Produktion unerhörter Bilder zu folgen. Auf das Schreibverbot antwortet sie zuerst mit einem geistigen Schreiben, mit einer Halluzination. Diese verläuft über eine semantische Codierung der Striche und Farben, die sie auf der Tapete erblickt. Sie deutet diese als mimetische Wiedergabe weiblicher Gestalten, landet aber zugleich im Abstrakten, weil sie die eingesperrten Frauen zugleich als Verkörperung von Versehrtheit liest. Gleichzeitig gilt es mit der Entsprechung zwischen dem Muster auf der Tapete (auf der Handlungsebene der Novelle) und den Buchstaben auf dem Papier (auf der extradiegetischen Ebene des Textes) dieses unheimliche Frauen-Zimmer als Szene einer Entäusserung verbotenen psychischen Materials zu begreifen, die die Bewegung in einen rein geistigen Raum aufzeigt: den reinen Raum innerer Geister einerseits, und den Raum eines Nachlebens dieser evozierten Bilder in einer verschrifteten Erzählung andererseits.

In den folgenden Wochen wird die junge Frau aus Langeweile tagsüber unentwegt aus dem vergitterten Fenster blicken und zugleich die alltäglichen Bilder, die sie dort findet, durch jene eigenwilligen ersetzen, die ihre *capacité imaginaire* auf der Tapete in Erscheinung treten lässt. Je länger sie das Muster auf dem Papier anstarrt, desto deutlicher erkennt sie darin zuerst ein Spiel unzählig vieler Augen, als würde die Tapete von allen Seiten des Zimmers auf sie zurückblicken. Auf der Suche nach einer Erklärung, die ihre Ergriffenheit in eine diese Intensität begreifende Schutzdichtung übertragen könnte, meint sie schliesslich, bei bestimmten Lichtverhältnissen eine merkwürdige, sie erzürnende formlose Gestalt zu erblicken, die hinter dem dummen, auffälligen Tapetenmuster lauert. Die Tapete wird damit zunehmend zu einem Denkraum, in den sie durch das Muster eindringt, um in ihm, der dort lauernenden weiblichen Gestalt entsprechend, herumzu-



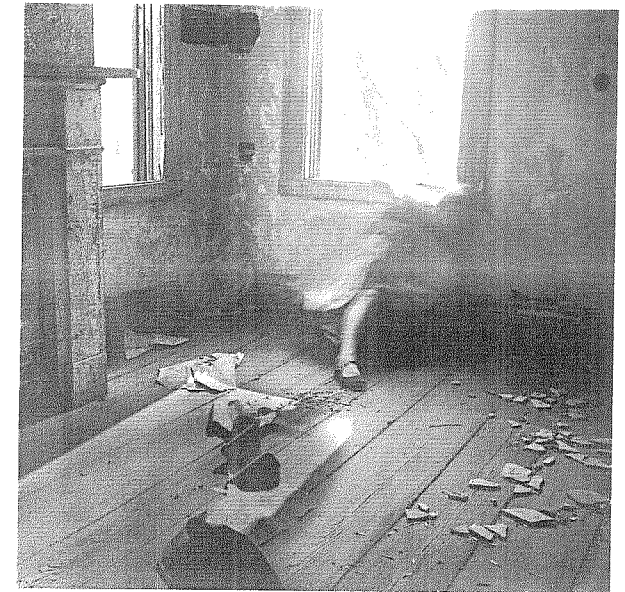
Salvador Dalí, Entwurf für eine Architektur (Blickfang Ökonomie), 1976

lungern. Die Art, wie sie diese halluzinatorische Denkbewegung in ihrem Tagebuch verschriftet, stellt zugleich eine Analogie zum Leseprozess dar und somit ein Angebot an uns, ihrem fantastischen Begreifen zu folgen: «Ich beginne, sagen wir, unten, in der Ecke, wo die Tapete noch nicht berührt worden ist, und bin zum wiederholten Mal entschlossen, dem sinnlosen Muster bis zu seinem Abschluss zu folgen.»

Zum einen meint sie, in den aufgeblähten Kurven und Verzierungen vereinzelt «Säulen der Albernheit» wahrzunehmen. Zum anderen erkennt sie diagonale Verbindungslinien, die grosse, schräge Wellen eines «optischen Horrors» ergeben, die sie mit «wallendem Seegras in voller Fahrt» vergleicht. Weil sie aber zudem eine horizontale Bewegung zu erkennen

glaubt, muss sie sich ermattet der «wundervollen Verwirrung», die das Eindringen in diese Formwelt in ihr auslöst, hingeben. Der unheimliche Austausch von Energien, der ihr erlaubt, unbelebte Formen vermittelt ihrer Einbildungskraft zu beleben, führt zu einem Akt der Gestaltung, der Dr. Frankensteins Schöpfung seines Monsters wieder aufleben lässt: «An einem Ende des Zimmers ist das Muster noch fast intakt, und wenn das Gegenlicht zu schwinden beginnt und die Abendsonne direkt auf die Wand scheint, kann ich mir fast vorstellen, es würde von ihm eine Ausstrahlung ausgehen; die unendlichen grotesken Gestalten scheinen sich um ein gemeinsames Zentrum zu gruppieren, um Hals über Kopf, in paralleler Ablenkung, abzustürzen.»²² Die Bildformeln, die sie beim geistigen Herumwandern in der Tapete evoziert, ergeben ein visuelles Spiel, sowohl zwischen vertikalen Säulen und horizontalen Durchflechtungen als auch zwischen sinnlosen, verwirrten Gestalten und einem Nabelpunkt, von dem aus eine Kraft ausstrahlt, die sie sowohl zusammenhält als auch energetisch belebt; ein Umschlagort der Geburt und der Rückkehr.

Je manischer Gilmans Heldin das Muster der Tapete liest, um ihm eine sinnvolle Geschichte abzugewinnen, desto deutlicher meint sie in ihr eine kauernde Frau zu erblicken, die an den Linien des Musters rüttelt, um durch dieses Gitter zu entfliehen. Diese halluzinatorische Verwischung der Grenze zwischen den materiellen Wänden, die sie selbst umgeben, und dem bemusterten Papier, das als Projektionsfläche für ihre innere Ergriffenheit dient, legt eine weitere Verbindungslinie zu Francesca Woodmans Fotografien aus der Serie *House* offen. Dort hat sich die Künstlerin mit der Wand unter dem Fenster vermischt, und zwar, indem sie mit einem Stück Tapete ihre Gestalt überlagert, während sowohl ihr Körper wie die sie verdeckende Tapete im Bild verschwommen sind. Die Beleuchtung ihres Gesichts hat zudem das Farbenspiel der entblösten Wände angenommen. Dennoch bleibt auch diesem Foto eine Zweideutigkeit eingeschrieben. Der unheimliche Ort scheint zwar die junge Frau in sich aufzunehmen, zugleich ist die Wand selbst kein stetes Gebilde. Die Brocken des Gipses sowie die heruntergerissenen Tapetenfetzen bezeugen deren eigene Fragilität. Liest man das hysterische Ausagieren von Schrift in Gilmans Erzählung mit Woodmans Fotoarbeiten im Hinterkopf, ergibt sich folgende doppelte Interpretation: Im gleichen Zuge, in dem ihre neurotisch erkrankte Hauptfigur in das gemusterte Papier an der Wand eindringt, versucht ihre Doppelgängerin, sich von diesem Papier zu lösen, und erscheint gleichzeitig als von Buchstaben konzipierte fiktionale Gestalt auf dem Papier, auf dem sie



Francesca Woodman, *House #3*, Providence, Rhode Island, 1975/76

ihre hysterische Halluzination verschriftet. Man könnte aber auch sagen, im gleichen Zuge, in dem Gilmans Hysterikerin das Bild einer Frau aufruft, die – *als Bild* – aus dem sie einsperrenden Gitter auszubrechen versucht, dringt sie in diesen halluzinatorischen Raum ein. Und sie findet in diesem halluzinierten Phantom eine Bildformel ihrer eigenen erzwungenen Bettlägrigkeit.

Diese Analogie von weiblichem Körper und Wand findet in einer weiteren Fotografie von Francesca Woodman ein brisantes Nachleben. Darin werden die nackten Beine der Künstlerin mit einem Stück der heruntergerissenen Tapete visuell gleichgesetzt. Wir sehen sowohl die weisse Hinterseite wie die bedruckte Vorderseite der Tapete, und wir sehen auch einen Zipfel des gemusterten Rocks, der die weissen Beine der jungen Frau normalerweise bedeckt. Man kann sogar in dem blanken weissen Fleck an der Wand einen umgekehrten Abdruck der beiden entblösten Beine erkennen. In einer Fotografie aus der Serie *Space* hat Woodman sowohl ihr Gesicht wie ihren nackten Körper mit grossen Fetzen einer Blumentapete verdeckt, als wäre diese eine zweite Haut. Was an dieser Schutzdichtung,



Francesca Woodman, *Ohne Titel*, Providence, Rhode Island, 1975-1978



Francesca Woodman, *From Space 3*, Providence, Rhode Island, 1975/76

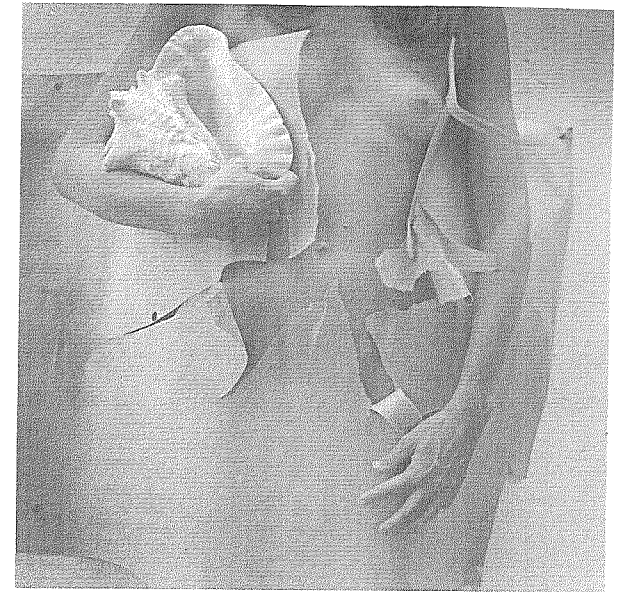
die nicht nur den Frauenkörper mit der Wand gleichsetzt, sondern auch deren Scham mit ihrem Gesicht, besonders verwirrt, ist jedoch die Unsicherheit, die das Bild erzeugt. Ist die weibliche Gestalt im Begriff, sich mit der Wand gänzlich zu verschmelzen, oder ist sie kurz davor, aus der Wand herauszutreten? Die Grenze, die von diesem Bild auf unheimliche Weise verwischt wird, verläuft nicht nur zwischen der Frau und der Wand ihres Zimmers, sondern auch zwischen dem Verschwinden und Erscheinen von beiden und somit zwischen Zerstörung und Neuschöpfung. Aus dem Abfall, der auf dem Boden liegend die Flüchtigkeit und Versehrtheit von jeglichen phänomenologischen Erscheinungen andeutet, entsteht in diesem Foto eine neue Gestalt.

In Gilmans Novelle mündet das psychosomatische Ausagieren der imaginären Fähigkeit einer bettlägerigen Hysterikerin in einem zweifachen Wettkampf: Die Erzählerin muss die verwirlichen Bildformeln der Tapete zähmen, indem sie für die intensive Beunruhigung, die diese in ihr auslösen, eine kohärente Geschichte findet, mit der sie leben kann. Sie muss aber zugleich gegenüber ihrem Gatten ihren Willen zur Gestaltung durchsetzen. Tief in ihrer geistigen Umnachtung angekommen, ist sie davon überzeugt, dass die weibliche Gestalt sich von dem Gitter des Tapetenmusters befreien will: «Sie versucht die ganze Zeit herauszuklettern», hält sie in ihrem Tagebuch fest, «aber niemand kann durch das Muster klettern – es erwürgt einen zu sehr. Ich glaube, es hat deshalb so viele Köpfe. Diese haben den Durchbruch geschafft, dann aber hat das Muster sie erwürgt, sie auf den Kopf gestellt, und deren Augen weiss gemacht.»²³ Ihr Wahn schafft eine Erzählung, die Sinn macht, weil – und das ist der entscheidende Punkt – sie in diesem halluzinatorischen Bildraum, der zugleich der Raum ihrer Verschriftung (und somit der Novelle selbst) ist, ein kohärentes, wenn auch erschreckendes Bild schöpft. Dieses lässt zudem eine zentrale Bildformel der Schauerliteratur nachleben: die schreckliche und gefährliche Faszination einer Selbstschöpfung. Zu entstehen heisst, sich einem Tod auszusetzen, um als Bild ein Nachleben zu erfahren. Gleichzeitig besteht Gilmans ironische Umschrift dieser romantischen Vorstellung einer Schöpfung darin, dass ihre Hysterikerin sie wörtlich nimmt. Sie beseitigt die erwürgende Tapete, um ihrer Doppelgängerin ein Überleben zu sichern. Die erlöste kauernde Frau stellt zugleich auch ihr Nachleben als Autorin dieser Erzählung sicher.

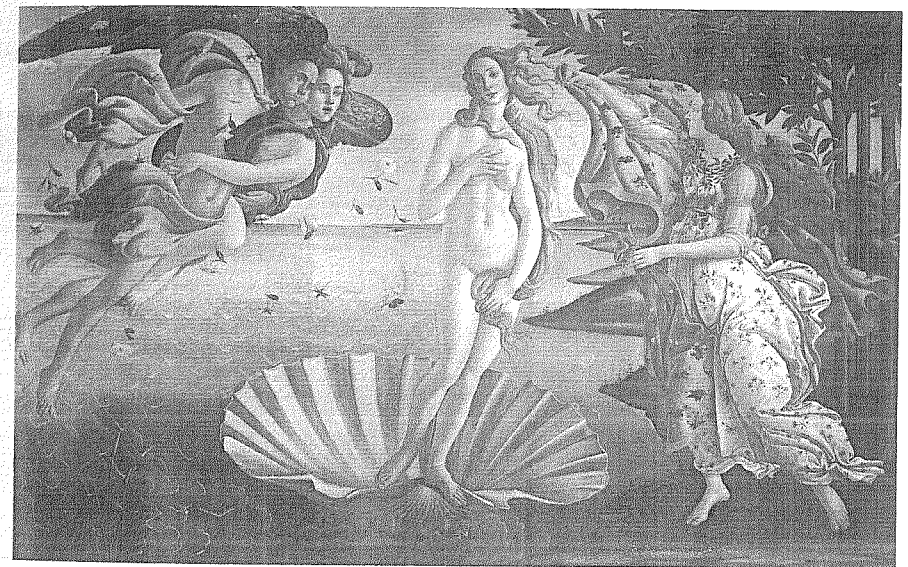
Mit einem Blick auf eine weitere Arbeit von Francesca Woodman lässt sich von einem gegenseitigen Gebären sprechen. Nicht allein das Ver-

schwinden in die Wand wird in diesem Bild festgehalten, sondern ebenso ein Entspringen der Wand. Zugleich erfährt die tradierte Bildformel der Geburt der Venus ein brisantes Nachleben. Die enthauptete junge Frau entspringt nicht den Wellen des Ozeans, sondern einem mit Reissnägeln an die Wand gehefteten Papier. Die Muschel im rechten Arm als Verweis auf jene unheimliche weibliche Gebärmutter, die Leben spendet, zeugt ebenfalls von einer Selbstschöpfung. Wie in den anderen Fotografien haben wir hier eine angehaltene Bewegung. Das Papier, das Woodmans Gestalt im fotografierten Bild durchstösst, hält sie zugleich auch zurück. Gilmans *Yellow Wallpaper* endet mit dem Bild einer wesentlich erschütternderen Emergenz. Der Arzt bricht am Tag vor der Abreise die verschlossene Türe in das unheimliche Frauen-Zimmer auf und trifft dort auf seine enthemmte Gattin, die von der nun gänzlich abgerissenen Tapete umgeben am Boden kriecht. In ihrer nachträglichen Verschriftung hält Gilmans Erzählerin über dieses Zusammentreffen fest: «Ich bin einfach weitergekrochen, habe ihn aber über meine Schulter vorwurfsvoll angeblickt. Ich habe mich endlich befreit», sagte ich, «gegen deinen Willen. Ich habe das ganze Papier heruntergerissen, damit du mich nicht wieder einsperren kannst.»²⁴ Nicht ohne Ironie fügt Gilman dieser monströsen Geburtsszene eine letzte Bemerkung hinzu, die den hartnäckigen Willen ihrer Heldin bezeugt. Im letzten Satz der Novelle fragt sie sich lakonisch, warum ihr Mann wohl in Ohnmacht gefallen sei, bevor sie behutsam über ihn stieg, um ihren Kriechgang der Wand entlang nicht unterbrechen zu müssen.

Auch Francesca Woodman bietet eine fotografische Umschrift einer an einer Wand kauern Frau. Die entscheidende Entsprechung, auf die mein *Crossmapping* hinausläuft, besteht zum einen in der Geste der Psychosomatisierung, die die Vermittlungsebene einer Verschriftung ausschaltet. Im Untertitel der Fotografie lesen wir, dass in dieser Szene der zu formalisierende Affekt keiner Notizen bedarf, sondern direkt in die Hand fließt, wie auch Gilmans Erzählerin in der Abschlusszene der Novelle ihre Einbildungen leiblich vorführt. Zum anderen haben wir auch in diesem Bild eine Schulter, die uns zugewendet wird, um hervorzuheben, dass die Künstlerin sich einem sie einengenden Blick entzieht, uns aber zugleich mit dieser Geste der «kalten Schulter» verbietet, den Blick von dieser uns entzogenen Subjektivität abzuwenden. Auch diese Bildfigur befindet sich in einem räumlichen Intervall zwischen dem Papier auf ihrem Rücken und der Wand. Ausserdem ist sie umgeben von jenem Abfall, den ihr Versuch, sich neu zu gestalten, produziert hat. Die Umwandlung, die sie leiblich vor-



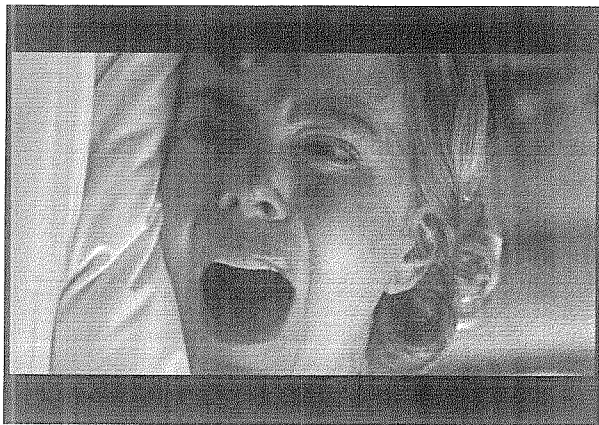
Francesca Woodman, *Ohne Titel*, Providence, Rhode Island, 1975–1978



Botticelli, *Die Geburt der Venus*, um 1485



Francesca Woodman, *Then at One Point I Did Not Need to Translate the Notes; They Went Directly to My Hands*, Providence, Rhode Island, um 1976

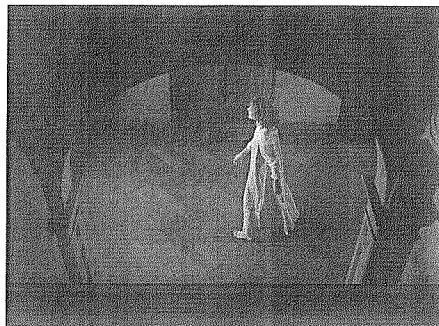
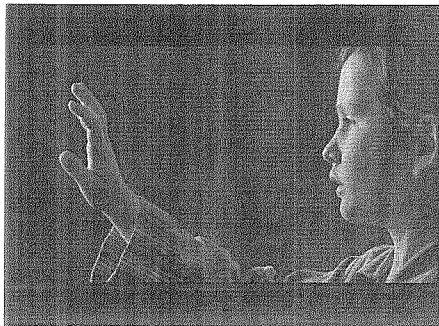
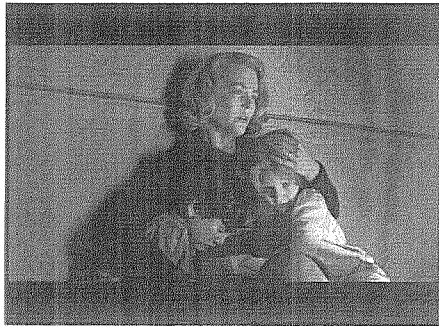


Alejandro Amenábar, *The Others*, 2001 (Filmstill)

führt, ist eine doppelte: Sie ist eine Frau, die eine Pose einnimmt, um sich in ein Bildzeichen in einem Foto umzuwandeln.

Ein vergleichender Blick, der dieses Foto auf die Abschlusszene von *Yellow Wallpaper* überträgt, eröffnet, warum es fruchtbar ist, darauf zu achten, wie Visualität dem Erzeugen von sinnstiftenden Erzählungen ebenso unheimlich innewohnt wie ein narrativer Impuls dem Gestalten von Bildern. Gilmans Novelle spricht unsere Fähigkeit an, Bilder zu erzeugen. Ja, sie fordert uns regelrecht dazu auf, empathisch die Bilder, die ihre Erzählerin langsam in den Blick nimmt, imaginativ nachzuzeichnen: sowohl das Bild, welches sie aus der Tapete herausschält wie ihre eigene wahnhaftige Neugestaltung, die zugleich auch einen Sprung in die reine, nicht mimetische Schrift darstellt. Woodmans Fotoarbeiten hingegen zeigen, dass auch dem fotografischen Bild nicht nur Schrift im Sinne eines erklärenden Untertitels eingeschrieben ist. Die Schrift wohnt dem Bild auch in dem Sinne inne, als wir Woodmans fotografische Szenen nur deuten können, indem wir sie als Erzählung nachbilden; und sei es als Verkörperung unserer Ergriffenheit, die sich von ihren eigenen Notizen gelöst hat und rein affektiv verläuft.

Ein weiteres Abschlussbild soll auch mein *Crossmapping* zu Ende führen. Alejandro Amenábars Film *The Others* (2001) hat als Schauplatz ebenfalls ein Landhaus, durchaus vergleichbar mit dem in *Yellow Wallpaper*, ist es doch ebenfalls von Hecken und einem Eisentor eingezäunt. Die Verbindungslinie zu Gilmans Novelle wie auch zu den Fotoarbeiten Francesca Woodmans ergibt sich zudem dadurch, dass dieses unheimlich gewordene Heim zum Schauplatz eines nur langsam sich entfaltenden Erkenntnisprozesses wird, an dessen Ende eine – weibliche – Selbstschöpfung steht, die zugleich etwas über das Medium Kino aussagt. Der Film setzt ein mit dem Schrei einer im Bett liegenden Frau. In einer vertikalen Nahaufnahme sehen wir, wie Grace (Nicole Kidman), die plötzlich aus einem Albtraum aufgewacht ist, sich schluchzend die Hand vor den Mund hält. Während sie langsam zu sich kommt, dreht die Kamera in die Horizontale. Erst jetzt löst sich die verwirrte Frau aus ihrer erschreckten Erstarrung, wischt sich rasch die Tränen vom Gesicht und blickt auf die Armbanduhr, die auf dem Nachttisch liegt. Kurz presst sie ihre Lippen in das Kissen, bevor sie sich ganz aufrichtet, sich auf die Bettkante setzt und wie erleichtert aufatmet. Es scheint doch nur ein Traum gewesen zu sein. Wie im Lauf des Films klar wird, ist Grace zwar keine Hysterikerin, sondern eine Tote, die aus Verzweiflung darüber, dass ihr Gatte im Krieg gefallen ist, zuerst ihre Kinder mit einem



Alejandro Amenábar, *The Others*, 2001 (Filmstills)

Kissen erstickt und dann sich selber das Leben genommen hat. Diese Tat verdrängt sie jedoch und glaubt deshalb, sie sei noch am Leben. Die geheimnisvollen Ereignisse, die an diesem nebligen Morgen einsetzen, stellen eine fantastische Verdrängungsarbeit dar, fungiert das unheimliche Haus doch den ganzen Film hindurch als Schutzdichtung. Die Mutter dunkelt seine Zimmer künstlich mit schweren Vorhängen ab, um ihre angeblich fotosensitiven Kinder vor direktem Sonnenlicht zu schützen, gleichzeitig aber auch sich vor dem schrecklichen Wissen um ihre Mordtat.

Aufgrund einer Séance, die in ihrem Geisterhaus stattfindet, weil die neuen – lebendigen – Mieter sich dort unheimlich und beobachtet fühlen, muss Grace am Ende von *The Others* endlich einsehen, dass sie zu den Toten gehört. Wie am Anfang ist ihr Gesicht von Tränen überflutet, doch nun sitzt Grace auf einer Treppe, hält ihre beiden Kinder liebevoll in den Armen und beschreibt ihnen ruhig, wie es zu dem schrecklichen Tötungsakt ge-

kommen ist. Das sie quälende Wissen findet eine sinnstiftende Erzählung, die ihre Bereitschaft, die eigenen Kinder zu töten, als anamorphotisches Gegenstück zu ihrer uneingeschränkten Mutterliebe umdeutet. Indem sie die ihr anfänglich unbegreifliche wie unannehmbare Tat in die Pathosgeste der aus Verzweiflung mordenden Mutter übertragen kann, die zugleich von einer weiteren Bildformel (der ihre Kinder schützenden Mutter) überlagert wird, kann Grace als Subjekt ihrer Geschichte neu geboren werden. Gleichzeitig wird in diesem postmodernen Film, der sich auch als selbstreflexiver Denkraum für das Nachleben brisanter Pathosformeln der Schauerliteratur versteht, die geisterhafte Erscheinung der Toten nicht einfach aufgelöst. Grace begreift zwar, dass sie und ihre Kinder tot sind. Gleichzeitig besitzen sie als Geister das nun von Licht durchflutete Haus auf ewig, in dem Grace aus schrecklicher Angst zur Mörderin wurde. Dieses Haus gehört uns, versichern sie sich zum Schluss gegenseitig. Hatte Grace vorher gemeint, ihre vorgeblich fotosensitiven Kinder in abgedunkelte Räume einschliessen zu müssen, weil das direkte Sonnenlicht für diese lebensgefährlich gewesen wäre, können sich die Kinder als Tote (die aber weiterhin unter den Lebenden weilen), nun in den Strahlen der Sonne baden.

Das unheimliche Heim – und darin besteht auch seine Entsprechung zur Kinoleinwand – bleibt ein Intervall: der Ort, an dem Verstorbene ein Nachleben haben und auf die Lebenden ausstrahlen. Bei Anbruch der Morgenröte steht Grace mit ihren beiden Kindern am Fenster des alten Landhauses. Gelassen schauen alle drei zu, wie die andere Familie das unheimliche Haus fluchtartig verlässt und in ihrem schwarzen Wagen davonfährt. Bis zuletzt, und sogar noch aus dem fahrenden Auto, blickt jedoch der kleine Sohn stur auf das Fenster, hinter dem die Figurengruppe der Mutter mit ihren beiden Kindern zuerst sichtbar und dann plötzlich nicht mehr zu sehen war. Für den Jungen hat damit eine unheimliche Besetzung stattgefunden. Der Anblick dieser drei Figuren wird ihn nicht mehr loslassen. Auch wenn es ihm gelingen sollte, dies aus seinem Alltagsbewusstsein zu verdrängen, wird es ihn in seinen Fantasien heimsuchen – als Rätsel, als Versprechen, als Hoffnung.

Wenn in dieser Abschlusszene Grace und ihre beiden Kinder zuerst noch sichtbar sind, sich aber dann im Filmbild auflösen, deutet dies darauf hin: Wir haben es bei diesem Abschlussbild auch mit einer *mise en abîme* des Mediums Kino zu tun, das aufgrund des faszinierenden Spiels mit Licht und Dunkel in *The Others* permanent thematisiert worden ist. Sind die Kinofiguren, die im abgedunkelten Kinosaal auf der hellen Lein-



Alejandro Amenábar, *The Others*, 2001 (Filmstills)

wand vor unseren Augen wie Chimären auftauchen, nicht grundsätzlich durch ein Changieren von Anwesenheit und Abwesenheit innerhalb eines vorgegebenen Rahmens definiert, das uns Amenábar am Fenster des Landhauses in nuce vorgeführt hat? Und ist die unheimliche Präsenz, die diese Filmgestalten für uns haben, nicht auch dergestalt, dass sie – sofern der Film uns aufgewühlt hat – in unserer Erinnerung und in unserer *capacité imaginaire* nachdrängen wird? Der Rest eines ergreifenden, aber letztlich unbegreiflichen Affekts, der, übersetzt in Bildformeln und eine sinnstiftende Geschichte, begriffen werden konnte, bleibt bestehen; auch nachdem alle auf die Leinwand projizierten Wesen wieder erloschen sind. Verweilend zwischen Ergreifung und Ergriffenheit ertragen wir den nachwirkenden Antagonismus.

- 1 Zitiert in Dorothee Bauerle: *Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas MNEMOSYNE*. Münster 1988, S. 13. Siehe auch Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie*. Hamburg 1981.
- 2 Stephen Greenblatt: «Die Zirkulation sozialer Energie». In: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Frankfurt/M. 1993.
- 3 Friedrich Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Band 5*. Hg. von Giorgio Colli undazzino Montinari. München 1980 (1887), S. 313 f.
- 4 Stephen Greenblatt, siehe Anm. 2, S. 31.
- 5 Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge MA 1981, S. 144 f.
- 6 Mieke Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago 1999, S. 7.
- 7 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter (Gender Studies. Vom Unterschied der Geschlechter)*. Frankfurt/M. 2007 (1990). Im Original lautet Butlers Titel: *Gender Trouble*.
- 8 Siehe Joan Didion: *We Tell Ourselves Stories in Order to Live. Collected Nonfiction*. New York, 2006.
- 9 Siehe Kenneth Clark: *The Nude. A Study in Ideal Form*. Princeton 1972 (1956).
- 10 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. 1964 (1957).
- 11 Cornelius Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution*. Frankfurt/M. 1990 (1975), S. 218.
- 12 Siehe Georges Didi-Huberman: *Die leibhaftige Malerei*. München 2002 (1985).
- 13 Fredric Jameson: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. London 1981.
- 14 Sigmund Freud: «Die Verneinung». In: *Gesammelte Werke aus den Jahren 1925–1931*, Bd. XIV. Frankfurt/M. 1948 (1925), S. 12.
- 15 Sigmund Freud: *Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*. Frankfurt/M. 1986, S. 253.
- 16 Sigmund Freud: «Fetischismus». In: *Gesammelte Werke aus den Jahren 1925–1931*, Bd. XIV. Frankfurt/M. 1948 (1927), S. 313.
- 17 Laura Mulvey: «Pandora's Box: Topographies of Curiosity». In: *Fetishism and Curiosity*. Bloomington 1996, S. 64.
- 18 Sigmund Freud: «Das Unheimliche». In: *Gesammelte Werke aus den Jahren 1917–1920*, Bd. XII. Frankfurt/M. 1947 (1919), S. 258.
- 19 Freud, siehe Anm. 18, S. 237.
- 20 Abigail Solomon-Godeau: «Just like a Woman». In: A. Gabhart: *Francesca Woodman: Photographic Works*. New York/Wellesley 1986, S. 31.
- 21 Charlotte Perkins Gilman: «The Yellow Wallpaper». In: *The Yellow Wallpaper and Other Writings*. New York 2000 (1892), S. 5.
- 22 Gilman, siehe Anm. 21, S. 10.
- 23 Gilman, siehe Anm. 21, S. 16.
- 24 Gilman, siehe Anm. 21, S. 20.

Lektorat: Daniela Janser, Yasmin Kiss, Zürich
Korrektorat: Yasmin Kiss, Zürich
Gestaltung: Bruno Margreth mit Violeta Tschäppeler, Zürich
Druck und Bindung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg, Thüringen

Copyright der Texte © Elisabeth Bronfen
Coverabbildung: Claude Cahun / Marcel Moore, *Aveux non avenues*, Tafel III, 1929/30
© The Estate of Claude Cahun (Jersey Heritage Collection, Jersey)
Weitere Copyright-Angaben im Bildnachweis

© 2009 Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich

Alle Rechte vorbehalten.
Kein Teil dieses Buchs darf in irgendeiner Form
ohne schriftliche Genehmigung reproduziert werden.

ISBN 978-3-85881-240-7

Verlag Scheidegger & Spiess AG
Niederdorfstrasse 54
8001 Zürich
Schweiz

www.scheidegger-spiess.ch