

Žižek, S.: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*,
Frankfurt 2005
Žižek, S.: *Parallaxe*, Frankfurt 2006

Ute Holl: „Vom Teuflischen, der Kybernetik und der Ethik des Kinos in Robert Bressons *LE DIABLE PROBABLEMENT* [1977]. In: Raymond Borens et al. *RISS Zeitschrift für Psychoanalyse Freud - Lacan*. Verlag Turia + Kant, Wien, Heft 72/73, 2009 / II-III. S. 53-76.

Vom Teuflischen, der Kybernetik und der Ethik des Kinos in Robert Bressons *LE DIABLE PROBABLEMENT* (1977)

Ute Holl

Zusammenfassung:

Die Unterscheidung von Verhalten und Handeln zeigt sich in Robert Bressons Kino wie in Jacques Lacans kybernetisch formulierter Psychoanalyse als eine von Wiederholung und Wahl. Beide rekurren auf Blaise Pascals Kalkül der Wahrscheinlichkeit. Die Ethik des (bressonschen) Kinos wie die strukturaler Psychoanalyse verlangt, die Logik eines Getriebenen in der Welt als unvermeidliche Basis menschlicher Beziehungen anzuerkennen. Bei Pascal findet sich dafür der Begriff ›Gnade‹.

Schlüsselwörter: Kybernetik, Wahrscheinlichkeit, Ethik des Kinos, Gnade

Abstract:

In Robert Bressons cinema as well as in Jacques Lacan's cybernetically formulated psychoanalysis the difference between behavior and acting proves to be one of repetition and choice. Both models refer back to Blaise Pascals calculus of probability. The Ethics of (Bressonian) cinema as well as that of structural psychoanalysis demand the acknowledgement of the logic of a driven subject as a precondition of all human relationships. In Pascalian terms this would be called ›grace‹.

Keywords: cybernetics, probability, ethics of cinema, grace

Ja, aber man muss auf eines setzen, darin ist man nicht frei,
Sie sind mit im Boot. Was werden Sie also wählen?
Blaise Pascal, *Über die Religion und über einige andere
Gegenstände (Pensées)*.

1. TAG/NACHT, UNENDLICH/NICHTS

Ins Schwarze einer Pariser Nacht kriechen, von links nach rechts, die Schweinwerfer eines Bateau-Mouche. Ihr Licht lässt vage die Umrisse des Brückenbogens erkennen, unter dem sie hergleiten, dann aber nichts als die Reflexion ihrer selbst auf den schwarzen Wellen der Seine. Die Reisenden auf dem Schiff, Fremde und Touristen, sind geschützt in ihrem schwimmenden Lichtkegel, wenn sie bei Nacht durch die leuchtenden Impressionen von Paris schweben. Sie können nicht sehen, dass sie selbst weithin und von überall her sichtbar sind. Zum Beispiel für diejenigen, die sich unter den Brücken treffen und die in der Welt immer nur wieder auf eines stoßen: die Unmöglichkeit zu handeln.

Von solchen Leuten handelt Robert Bressons Film *LE DIABLE PROBABLEMENT*, von den blassen, umher streunenden Jugendlichen der siebziger Jahre, die keiner Jugendbewegung angehören, keiner Klassifizierung unterstellt werden können, und die kein anderes Feindbild entwickelt haben als das jenes heroischen Ichs, das den Anderen im Selbst verdrängt und zerstört.²⁸ Diese Antihelden von Bressons Film, Drifter und Shifter, sind Jugendliche, die die Dinge und Ereignisse der Welt stets in den Rahmen anstehender ökologischer Krisen und Katastrophen stellen. Bresson nimmt diese Jugendlichen seinerseits in den Blick, von außen, in unbewegten Einstellungen. Er eliminiert, seiner Konzeption eines automatischen Schauspiels entsprechend, jede Unterstellung einer kohärenten Innerlichkeit, wenn er sie porträtiert, und setzt dennoch ihr renitentes Verhalten als Handeln in Szene, mehr noch, als moralisches Handeln.

Erstaunlich ist an Robert Bressons *LE DIABLE PROBABLEMENT*, den er als fast achtzigjähriger drehte, wie deutlich er die Dynamik des »monströsen, mensch-gemachten Todestribs des Kapitalismus«²⁹ als einen Riss inszeniert, der durch die Welt und mitten durch diese Jugendlichen hindurch geht. Dieser Riss markiert nicht nur einen kulturellen Nullpunkt zwischen Kindheit und Erwachsensein, zwischen Traum und Bewusstsein, Ich und Anderem, von dem her Bressons ProtagonistInnen die Gesellschaft herausfordern in ein unbekanntes, unberechenbares Neues. Bei Bresson ist damit auch ein *degré zéro* der filmischen Form bezeichnet, den Roland Barthes für die Literatur beschrieben hat als »Passion einer Schreibweise, die Schritt für

Schritt der Zerreißung des bürgerlichen Bewusstseins folgt.«³⁰ In Bressons Filmen gibt es verschiedene Verfahren, diesen Nullpunkt als Krise ins Bild zu setzen.

Die zweiminütige starre Kameraeinstellung der Eingangssequenz von Robert Bressons Film *LE DIABLE PROBABLEMENT* gehört dazu.³¹ Die Rahmung, die kalte Intervention der Kadrage, lassen die Bewegung überhaupt erst als Bewegung sichtbar werden: »Only a stationary camera allows you to show real movement – there is no other way.«³² Dieses fundamental filmische Prinzip wird Bresson in jeder Einstellung anwenden: je schonungsloser der Bildausschnitt durch gewohnte, mit Barthes ließe sich sagen »bürgerliche« Kontexte und Kompositionen hindurchschneidet, desto deutlicher tritt Wahrnehmung als Konstatierung von Beziehungs- und Machtstrukturen hervor. Diese werden sonst nicht bewusst, sie zeigen sich nur in der Störung.

Die langsame Eingangssequenz von Bressons Film ist begleitet vom eintönigen Brummen der Schiffsmotoren. Während das Boot durch das Bild fährt, erscheinen die Filmtitel. Erst als das Boot längst aus dem Bild verschwunden und auch das Motorengeräusch nur noch leise zu vernehmen ist, werden plötzlich Wellen hörbar, die an die Quais schlagen. Im erneuten Dunkel des Kinos insistiert das Akustische darauf, dass die immerwährende Bewegung der Materialitäten vor jeder Passage nur dann hörbar wird, wenn sie an Grenzen, an Dämme, an Rahmen oder an Kaimauern anschlägt. Auch dieses Geräusch ist nur für diejenigen hörbar, die die Szene des fahrenden Schiffes von den Rändern her und seine Effekte im Nachhinein wahrnehmen. Zu diesen anderen werden dann auch wir im Kino: Wahrnehmung und Bewusstsein schließen sich gegenseitig und abwechselnd aus, hängen aber genauso dicht zusammen wie Traum und Erwachen.

Mit dem Ungewohnten der Bressonschen Form sind wir der Kontingenz der Begegnungen an den Rändern ausgesetzt. Das *Hors-Champ* der Einstellungen von Bresson ist keines, das als geometrale Verlängerung des Bildes funktionierte, es verweist vielmehr auf den Einbruch eines *Off*, eines ganz anderen Raumes, und in der Insistenz etwa der Wellen, die über-realistisch ans Dunkel klopfen, meldet sich die Drohung eines *Jenseits* symbolischer Ordnungen daraus. Als willkürliche »*collocazione* der Bilder und Töne«³³ lässt Bresson die Wahrnehmung des Kinos als autoreflexive Figur erscheinen. Die ersten Einstellungen des Films führen auf diese Weise vor, was die Protagonisten des Films praktizieren: Wie sonst in unserer Kultur nur Schlafende werden die Subjekte des Kinos an einen »unzeitigen Ort«³⁴ zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein gerückt, von dem her sie ihre eigene Verhandlung in der Welt erfahren können. Die bewusste, ordnende, zentrierte Sicht des Cogito auf das Bild der Welt ist suspendiert. Das trifft auch die

Zuschauenden im Kino: in Bressons Bildern finden wir uns als Subjekte der Kino-Wahrnehmung.

Nichts filmischer also als dieser Filmanfang, der in der Verschiebung und Unterbrechung von Optischem und Akustischem die Welt als willenslose Wahrnehmung erzeugt. Mit der harten Kadrierung wird der notwendige Schnitt, das Raster in die Welt gesetzt, das auf ein unbekanntes Anderes jenseits gewohnter Strukturen der Sichtbarkeit verweist. Nach dieser ersten Szene jedoch, welche zunächst analysiert, was Film ist und wie Kino funktioniert, wird es keine langen Einstellungen mehr geben. Bresson folgt danach einem fragmentarischen Verfahren, kadriert quer zur Kohärenz von Sujets, schneidet Details aus Szenen und Körpern, schneidet Ausschnitte aus Tableaux, schneidet andere Filme in den Film, schneidet visuelle Kontexte ab, setzt Fragmente parataktisch hintereinander und lässt das Akustische immer wieder als Fremdkörper in die Ordnung der Bilder hineinfahren.

Erst aus der radikalen Zerstückelung filmischer Einstellungen, die die prinzipielle Relationalität audiovisueller Bilder vorführt, stellt Robert Bresson die Frage nach einer Ethik des Kinos. Wenn der Film davon handelt, wie überhaupt gehandelt werden kann in einer Gesellschaft, deren Logik der Zerstörung als Selbstzerstörung unaufhaltsam fortzuschreiten scheint, so entfaltet er gleichzeitig die Frage der Möglichkeit des Wählens in einer Welt, die offenbar von einem Automatismus getrieben ist, und vielleicht ließe sich von seinem Film *LE DIABLE PROBABLEMENT* her sogar sagen, getrieben vom Jenseits jedes Lustprinzips her. Die Entscheidung, von der Bressons Film handelt, findet unter Bedingungen einer globalen Krise statt, die sich die Jugendlichen im Film in apokalyptischen Bildern von abgehauenen Wäldern, erschlagenen Robben, verdreckter Luft und vergiftetem Wasser, von Bombenexplosionen und verstümmelten Körpern vor Augen führen – und damit auch uns im Kino. Die Wahl, die zu treffen ist, zeigt Bresson daher nicht als Problem von Individuen, sondern als problematischen Kontext in einem zirkulären und zirkulierenden Prozess, im Geflecht verknüpfter Möglichkeiten. Dieses Verknüpfungen gilt es durch die Kinematographie wahrnehmbar zu machen.³⁵

Auf der Tonspur geht das Geräusch der Wellen aus der langen Eingangszene auch dann weiter, wenn die Bilder längst woanders hin gesprungen sind: von der Nacht in den Tag, von Bild in Schrift. Im Bild taucht da die Schlagzeile einer Zeitung auf. Sie berichtet vom Selbstmord eines jungen Mannes auf dem Père Lachaise, daneben ein Foto des Jungen. Ein nächster Schnitt auf eine zweite Zeitungsmeldung revidiert das: der Selbstmörder sei vielmehr als Mordopfer identifiziert. Ein anderes Foto vom selben Jungen konfrontiert diesen Text. Der Ton jedoch des Schiffsverkehrs auf der Seine zieht sich über diese Einstellungen des Films, wird dabei immerhin, ver-

weist auf drohende Ereignisse, Unfälle, Gefahren. Auf das rhythmische Klatschen der Wellen an die Quais legt Bresson mit dem ersten Zeitungsausschnitt eine laute Schiffshupe. Das Thema des Films wird eminent: Handeln oder Verhalten? Ich oder Es? Der Ton der Schiffssirenen zieht sich ungerührt noch über den nächsten Schnitt, legt sich über die nächste Einstellung auf Schuhabsätze eines jungen Mannes am Quai.³⁶ Die Titel verkünden derweil: *six mois plut tôt*. Wahrnehmungsstörung. Die Erzählung im Bild springt zurück in der Zeit, während im Ton der Lauf der Dinge auf dem Fluss ungerührt weitergeht. Dazwischen liegt der Tod. Tag|Nacht. Unendlich|Nichts.

2. OFFEN|GESCHLOSSEN, INNEN|AUBEN

Wie alle Filme Bressons sind auch die Bilder von *LE DIABLE PROBABLEMENT* von Gittern, Fensterkreuzen und vor allem von Türen strukturiert. Türen stehen offen, sind geschlossen, sind angelehnt, laden zum Eintreten ein, fordern den Blick heraus, werden geschlossen auf Nimmerwiedersehen, verlangen eine Entscheidung: Ja oder Nein. Raus oder Rein. Die Türen sind, wie in allen Filmen Bressons, Kreuzwege, an denen sich der Weg der Figuren realisiert im Zusammenstoß von Chance und Schicksal, von Wahrscheinlichkeit und Wahl. Das Leben, schreibt Bresson, zeigt sich in solchem Zusammentreffen:

»C'est-à-dire que vous arrivez à un carrefour où vous trouvez des hasards. Mais vous n'avez même pas à choisir. Un hasard vous fait choisir de tourner à droite plutôt qu'à gauche. Ensuite, vous arrivez à un autre carrefour, qui est votre but, et un autre hasard vous fait aller dans une autre direction etc. Mois, je suis sûr, mais le hasard de la vie ... Il faut tellement de coïncidences pour qu'un homme arrive à profiter de son génie. J'ai l'impression que les êtres sont beaucoup plus intelligents, beaucoup plus doués, mais que la vie les aplatit. Regardez les enfants de la bourgeoisie ...«³⁷

Bresson hat dies anlässlich eines älteren Films formuliert, jedoch trifft es genauso sein Verfahren, das Leben der Jugendlichen in *LE DIABLE PROBABLEMENT* zu zeigen. Bemerkenswert ist, dass die Institutionen bürgerlicher Erziehung – Elternhäuser, Schulen, Kirchen, Psychiatrien, Polizeireviere und Buchläden – systematisch nicht durch Personen im Film repräsentiert werden. Sie werden vielmehr operationalisiert, durch Öffnungen und Schließungen, als mögliche Eingänge, Ausgänge, Ruhepole oder Flucht-

wege. Institutionen zeigen sich durch Funktionen, durch Instrumente wie Orgel oder Schreibmaschine, durch Medien, die einen akustischen oder archivalischen Raum regeln, bestenfalls durch diskursive Formen oder Formeln, die die Matrix möglicher Bewegungen bilden, die aber zugleich auch mögliche Bewegungen antreiben. Eltern tauchen nirgends auf, dafür die Struktur von Kreuzwegen. Am Verhalten angesichts dieser Matrix zeigt sich, wie das Subjekt als von einem Außen bewegt und gebildet wird. Bei den vielen Straßenkreuzungen fällt es nicht schwer, eine Art insistierende Rückkehr zum Ödipusmythos zu entdecken, die jedoch radikal Abschied nimmt von jeder kleinfamilialen Dramaturgie. Vom Ödipus bleibt die Wiederholung und die Zumutung der Wahl, die immer nur im Nachhinein das Ich als Täter profiliert und erkennbar macht. Ödipus am Ende seines Lebens wird nicht mehr sehen und hören wollen.

In den Bildern der Gitter und Türen als Wege und Kreuzwege manifestiert sich das hohe Maß an Formalisierung, das Bresson seinen Filmen zugrunde legt. Damit ist keine ikonologische Formalisierung, kein künstlerischer Stil gemeint³⁸, sondern die insistierende Verfolgung einer abstrakten und, wie sich zeigen wird, mathematischen Struktur in der Welt. In den *Noten zum Kinematographen*, in denen Bresson die Prinzipien seiner Arbeit festhielt, fordert er: »Sieh Deinen Film wie eine Kombination von Linien und Räumen in Bewegung außerhalb dessen, was er abbildet und bedeutet.«³⁹ Türen, Wege, Gitter und Kreuze funktionieren als Bahnungen und Bewegungen, an denen sich Einsamkeit und Beziehungen der streunenden Jugendlichen auskristallisieren, zugleich aber auf ein Jenseits dieser Matrix verweisen, aus dem diese Träumer ihren stillen Furor beziehen. Diese Kühle des bressonschen Blicks dient nicht dazu, die Welt zu kartographieren oder auf Distanz zu halten, sondern sie macht das Unbekannte, Unerwartete – man könnte auch sagen: das Symptomatische – sichtbar, das sich als menschliches Verhalten zeigt. Das geschieht gegen jede Intention des Regisseurs und auch gegen jedes einfache Verstehen der Zuschauer. Auf der Basis strenger Formalisierung kann Bresson auf alle Psychologie einer (bürgerlichen) Innerlichkeit verzichten. Er schreibt dazu: »Keine Psychologie (von der, die nur aufdeckt, was sie erklären kann)«.⁴⁰

Robert Bressons spezifische Schauspieltheorie verlangt, dass Schauspieler und Schauspielerinnen vorgeschriebene Charaktere und Figuren nicht inkarnieren, sondern dass sie an bestimmten Verhaltensweisen und Reaktionen die Entfaltung subjektiver Positionierung als Zusammenstoß mit einer unverfügbaren Wirklichkeit, mit einem Realen dokumentieren. Deshalb nennt Bresson, der ja eigentlich Maler war, sie folgerichtig Modelle. Modelle setzen »Bewegungen von außen nach innen« um, im Unterschied zu Schauspielern, die »Bewegungen von innen nach außen« leiten.⁴¹ Dafür

gibt Bresson die Formel »SEIN (Modelle) anstatt SCHEINEN (Schauspieler)«.⁴² Er verpflichtete grundsätzlich nur Nicht-Schauspieler für seine Filme, und diese immer nur für einen Film, denn im zweiten hätten sie sich bereits im Narzisstischen einer imaginären Welt verloren: »Sie betrachteten sich im ersten Film, wie man sich in einem Spiegel betrachtet, wollten, dass man sie sähe, wie sie wünschen, gesehen zu werden, erlegten sich eine Disziplin auf, entzauberten sich, indem sie sich korrigierten.«⁴³ Damit wären die Schauspielerkörper als Sensoren für die unsichtbaren Netzwerke des Symbolischen verloren und abgeschirmt gegen das, was Bresson von seinen Modellen verlangt: unvorhergesehene und unvorhersehbare Begegnungen zu riskieren, zu intervenieren. Die Modelle sollen die Kluft zwischen Handeln und Verhalten aufreißen.

Ähnlich wie es auch strukturelle Psychoanalyse verlangt, schließt Robert Bresson die Annahme einer Innerlichkeit der Person aus seiner Arbeit aus.⁴⁴ Anstatt in der Schauspielführung Gesetzen individueller Psychologien zu folgen, eröffnet Bresson in den Dreharbeiten die Möglichkeit zu Koinzidenzen, zu unvorhersehbaren Zusammentreffen, Zusammenstößen und sogar Zusammenbrüchen⁴⁵, in denen sich die unbekannte und unberechenbare Welt in den Beziehungen unter Subjekten und deren symptomatischem Verhalten plötzlich zeigt. Das heißt für Bresson im buchstäblichen Sinne *improvisieren*: nicht vorhersehen: »Improvisiert drehen, mit unbekanntem Modellen, an unvorhergesehenen Orten, die geeignet sind, mich in einem angespannten, alarmierten Zustand zu halten.«⁴⁶ Bressons Dreharbeiten sind eine Wette auf ein unbekanntes Ereignis, von dem lediglich bekannt ist, dass es eintreffen muss: »Drehen bedeutet zu einem Treffen zu gehen. Nichts im Unerwarteten, das nicht insgeheim von dir erwartet würde.«⁴⁷ Seine Filme geben aber auch Rechenschaft von verfehlten Treffen.

Robert Bresson untersucht mit Hilfe der Kinematographie das Netz intersubjektiver Relationen, wie sie durch Zufall sichtbar werden: »Ohne die Linie zu verlassen, die niemals verlassen werden darf, und ohne etwas von dir preiszugeben, lass Kamera und Tonband einfangen, blitzartig, was dir dein Modell an Neuem und Unvorhergesehenem bietet.«⁴⁸ Bresson zeigt, dass laufende und eigentlich nicht wahrnehmbare Verhältnisse sich an den Operationen des Kinos brechen und zeigen. Dabei folgt der Weg des Modells zunächst den vorgegebenen Bahnungen einer *symbolischen* Ordnung, um daran jedoch sein eigenes *diabolisches* Sein erscheinen zu lassen, ein Diabolisches, das sich dem Innehalten und Entscheiden an Türen und Kreuzwegen verdankt, das erst am Widerstand, am Riss und schließlich an der Entscheidung in Erscheinung tritt. Damit wird Bresson eine Form der Wahrheit finden oder erfinden, die nicht mimetisch, nicht repräsentierend und nicht dokumentarisch ist, sondern eine Form der Analyse menschlicher

Modelle: »Es wäre nicht lächerlich, deinen Modellen zu sagen: ›Ich erfinde Sie, wie sie sind.«⁴⁹

Es greift also zu kurz, im Film *LE DIABLE PROBABLEMENT* das Prinzip des Teuflischen nur auf die Figur des Protagonisten Charles zu beziehen, jenes jungen Mannes, der seine Umgebung systematisch verrückt macht, stört und verstört, und der am Ende des Film gestorben oder ermordet sein wird. Das Diabolische im Film ist, allgemeiner, jenes Verhalten, das an Kreuzungen, auf Türschwellen, das vor Entscheidungen sistiert und insiziert, das an allen Abzweigungen ein- und innehält, das den Wegen und Dynamiken der symbolischen Ordnung nicht einfach folgt, sondern systematisch Staus provoziert und Risse in der kohärenten Welt sichtbar macht. In politischen Versammlungen, in Vorlesungen, in der Kirche unterbrechen Charles und seine Freunde die Reden der Autoritäten. Das diabolische Prinzip, das weder Gutes noch Böses will, sondern stets Einhalt gebietet, das jeder Kontinuität misstraut, glaubt auch den Bildern vermeintlich dokumentarischer Filme nicht, bezweifelt den Sinn von Büchern, verweigert sich jeder Ordnung des Wissens und selbst der geschlechtlichen Organisation des Subjekts: Charles, mit seinen hängenden Haaren und hängenden Schultern und seiner Weigerung, in Begegnungen mit verschiedenen jüngeren und älteren Frauen und Männern verbindlichen Erwartungen gerecht zu werden, bleibt androgyn in jeder Bewegung und jeder Beziehung. Die Zäsur des Diabolischen im Film lässt das Begehren des Anderen als Formation am enteigneten, nicht mehr eigenen Leib sichtbar werden. Was die Geschlechter angeht, wird auch hier der Prozess der Differenzierung gezeigt, die einfache Differenz jedoch verweigert. Das Diabolische folgt dem ›kapitalistischen Todestrieb‹ und seiner korrumpierten Geschichte gerade *nicht*, sondern lässt vielmehr die Struktur der symbolischen Ordnung selbst auffliegen. Der Teufel stellt die Welt auf seine Weise. Das Subjekt aber kann nur ein Relais, selbst Verzweigung und Verzweiflung dieses Prinzips sein.⁵⁰ Das Diabolische bei Bresson ist die Verweigerung, sich in den Ordnungen des Symbolischen zu verhalten. Die Risse und Verzögerungen, die das Modell bei Bresson realisiert, lassen sich dann als Handlungen bezeichnen: sie ändern die Wahrscheinlichkeiten der Welt.

3. SEIN|NICHT-SEIN

Gegen Ende des Films trifft das Diabolische auf die Analyse. Das Teufelskind Charles geht zum Psychologen. Er kommt auf Turnschuhen die Straße herunter, hält ein vor einem großen Portal, das offen steht. Er unterbricht seinen Gang, arretiert die Bewegung, fragmentiert die Handlung, genauso,

wie die folgende Sequenz durch insistierende Schnitte im Schuss-Gegenschuss Verfahren das Gespräch zwischen Analytiker und Analysand skandiert, unterbricht, Pausen setzt. Damit zeigt die Montage die notwendigen Skansionen im Akt des Sprechens selbst, die in den Verzweigungen entsprechende Möglichkeiten aufzeigen und damit erst jeder Rede Zusammenhang und Richtung geben. Auch das Sprechen wird bei Bresson deutlich als eine ›Bewegung von außen nach innen‹ gezeigt. Der Schnitt als Unterbrechung erst stellt die Logik der Sprache als drängende Dynamik allen Sprechens frei: Solange geredet wird, kann nicht analysiert sein. Erst die Zäsur, die Pause, lässt die Worte als Wahl erscheinen.

In der Logik der Montage erweist sich dann die filmische Sequenz selbst als Psychoanalyse. Der geschlippte Psychologe im Film hört nicht zu und nicht auf zu reden, während Charles stur versucht, Zäsuren als Einspruch in den mechanischen Fortgang der Vorstellungen zu setzen.⁵¹ Wenn er über ›sich‹, sein Ich, berichten soll, hält er systematisch eine Lücke zwischen Leben und Tod, zwischen Finden und Verlieren, zwischen Glauben und Unglauben offen. Der Psychologe im Film begreift das nicht. Er will unbedingt deuten, das Verhalten von Charles als Krise interpretieren, als Folge frühkindlicher Kränkung, als Zusammenstoß mit der Gesellschaft, als Libidostau, Schuldkomplex, Lust am Nicht-Handeln, als Selbsterniedrigung und Märtyrerwunsch. Charles produziert dagegen Intermissionen: Zündet sich eine Zigarette an ... wirft sie wieder weg. Antwortet »Ja« ... und dann nach einer Pause ... »oder vielmehr *nein*«. Blickt auf, senkt den Blick.

Charles, Klient, Patient und im Übrigen, wie wir aus Szenen vom Schulhof wissen, ein Mathematikgenie, antwortet auf die hermeneutischen Diagnosen des Arztes schließlich nicht mit einer Erzählung, sondern mit einer Aufzählung: »Wenn ich das Leben verlieren würde, würde ich folgendes verlieren ... En perdant la vie, voilà ce que je perdrais«, kündigt er an, und liest aus einer zerknüllten Zeitung einfach eine Liste vor:

»Familienplanung. Pauschalreisen – kulturelle, sportliche, Sprachreisen. Die Bibliothek des gebildeten Mannes. Alle Sportarten. Wie man ein Kind adoptiert. Eltern-Kind Vereine. Unterricht – Kurse von 0 bis 4 Jahren, von 7 bis 14 Jahren, von 14 bis 17 Jahren. Kurse zur Vorbereitung auf die Ehe. Militärdienst. Europa. Auszeichnungen. Ehrenbezeichnung. Alleinstehende Frauen. Bezahlter Krankenurlaub. Unbezahlter Krankenurlaub. Erfolgreiche Karrieren. Steuervergütungen für Ältere. Lokale Steuersätze. Ratenzahlung. Radio- und Fernsehverleih. Kreditkarten. Heimwerken. Indexierung. Die Mehrwertsteuer und ihre Besonderheiten.«

Diese Liste zählt auf, was als lückenloses Leben den Lesern und Leserinnen geboten sein wird. Charles liest dem Analytiker vor, womit gerechnet wer-

den kann, worauf ohne Risiko gewettet und was berechenbar ist, folgt man statistischer Ordnung und der Logik ökonomischer Verwertung von Leben. Die darauf folgende Montage wechselt zwischen der ungerührten Rede des einen und den Reaktionen des anderen. »Sind sie gläubig? Vous êtes croyant?« fragt der Analytiker am Ende. Charles greift wiederum auf die Figur einer zeitlichen Schlaufe zurück: »Ich glaube, so gut es geht, an das ewige Leben, aber wenn ich Selbstmord begehen würde, kann ich mir nicht vorstellen, deshalb verdammt zu werden, weil ich das Unbegreifliche nicht begriffen habe.« »Seit wann denken Sie an den Tod?« fragt der Analytiker, und auf diese Frage, die ausblendet, dass der Tod die Dynamik jeden Denkens provoziert, klingelt das Telefon.

Der Psychologe nimmt den Hörer ab. Wiederum ein anderes Außen schaltet sich ein, eine neue Rahmung der Situation, die darauf verweist, dass es stets Medien sind, die mit Medien korrespondieren, wenn wir von Kommunikation sprechen. Das gilt bis in die Praxis des Psychologen hinein. Botschaften, die damit ins Spiel kommen, sind nicht solche, die Bedeutung tragen, sondern Zeichenfolgen, die dank der technischen Vorrichtungen bestimmten Stellen zugeordnet sind: es sind Botschaften im kybernetischen Sinne, wie strukturelle Psychologie sie ihren Analysen zugrunde legt.⁵² Bressons Montage zeigt, dass es im Spiel der Identitäten um Stellen geht, um Pausen, nicht um die Organisation von Hörern und Sprechern. »DER TONFILM HAT DIE STILLE ERFUNDEN«⁵³ heißt es glücklich in den *Noten*. Es geht schließlich um mögliche, wahrscheinliche, unwahrscheinliche und am Ende sogar zufällige Verbindungen, die Anwesenheiten und Abwesenheiten, *da* und *fort*, *ja* und *nein* zueinander konstellieren. Im Film geschieht das mithilfe der Rahmungen, die Kinematographie setzt, mithilfe der Schnitte, die Optisches und Akustisches aus jeder Kontinuität sprengen.

3. CHANCE|HASARD, ZUFALL|UNFALL

Die strenge Organisation aller filmischen Beziehungen nach Stellen, nach Leerstellen und deren möglicher Kombinatorik steht bei Robert Bresson im Kontext eines modernen französischen Katholizismus, der sich emphatisch auf Blaise Pascal und die Tradition des Jansenismus bezieht. In diese Tradition gehört Jean Giraudoux beispielsweise, dessen erzählerisches Debut unter dem Titel *Provinciales* erschienen war, und mit dem Bresson ganz am Anfang seiner Karriere als Filmregisseur zusammengearbeitet hatte⁵⁴, sowie eine ganze Reihe weiterer Autoren und Künstler des *renouveau catholique*, deren Werke Bresson zum Teil verfilmt hat.⁵⁵ Wenn die zentralen Fragen des Glaubens und der Gnade bei diesen Autoren im Anschluss an das jansenisti-

sche Konzept eines verborgenen Gottes verhandelt werden, der sich nach der Doktrin der Gnadenwahl nur einigen wenigen offenbart, so lässt sich das in Bressons Filmen durchaus als Konstruktion der Montage wiederfinden. Fragmentierung und Schnitt verweisen auf eine filmische Offenbarung durch das ungezeigte Dritte, das nicht-Sichtbare, das, was im Jenseits des Rahmens und was als Möglichkeit einer Begegnung jenseits der symbolischen Ordnungen cachiert bleibt. Es handelt sich nicht um eine dialektische Montage, wie Eisenstein sie im Sinn hatte, sondern um ein parataktisches Perforieren der Wirklichkeit.⁵⁶

Das Kapitel »Von der Fragmentierung« in seinen Notizen beginnt Bresson, dessen Stil auf gewisse Weise Pascals fragmentarischem Schreiben ähnelt, mit der Bemerkung: »Sie [die Fragmentierung] ist unerlässlich, wenn man nicht in die Repräsentation fallen will. Die Menschen und die Dinge in ihren trennbaren Teilen sehen. Diese Teile isolieren. Sie unabhängig machen, um ihnen eine neue Abhängigkeit zu geben.«⁵⁷ Bresson fügt diesem Kapitel ein Zitat Blaise Pascals hinzu: »Eine Stadt, ein Land von weitem ist eine Stadt und ein Land; aber in dem Maße, wie man sich nähert, sind es Häuser, Bäume, Dachziegel, Blätter, Gräser, Ameisen, Ameisenbeine bis ins Unendliche (Pascal)«⁵⁸. Gott ist verborgen unter den sichtbaren Details, nicht im Sinne eines »dahinter« sondern im Sinne eines »darunter«, »dazwischen«, eines unsichtbaren Dritten, das die Dinge selbst erst sichtbar und wahrnehmbar macht. In diesem Sinne sind Bressons Filme nicht nur Geschichten, sondern auch Versuchsaufbauten, Tests auf Offenbarung. In der Kadrierung wird das Verhältnis zur unbekanntem unsichtbaren Alterität auf die Probe gestellt. Das ist die listige Form Bressons, die Glaubensfrage des *dieu caché* ins Zeitalter des Kinematographen zu transponieren. Denn auch für den Kinematographen gilt die Variation auf Augustinus' *Rem viderunt, causam non viderunt*,⁵⁹ das wir mit unseren Sinnen die Dinge wahrnehmen können, aber nicht ihre Ursachen:

»Sie (die Leute) haben alle die Wirkungen bemerkt, aber nicht die Ursachen gesehen; sie verhalten sich zu denen, die die Ursachen entdeckt haben, wie sich Menschen, die nur erst Augen hätten, zu Menschen verhalten würden, die Geist besitzen; denn die Wirkungen sind gewissermaßen den Sinnen, die Ursachen allein dem Geiste erkennbar. Und obgleich diese Wirkungen sich nur mit dem Geiste einsehen lassen, ist dieser Geist doch im Vergleich zu dem, der die Ursachen kennt, den körperlichen Sinnen entsprechend, wenn wir diese mit dem Geist vergleichen.«⁶⁰

Diese Bemerkung in den *Pensées*, die sich auf Pascals Korrespondenz mit dem Chevalier de Méré und auf einen entsprechenden Briefwechsel mit Pierre de Fermat bezieht⁶¹, betrifft hier allerdings keineswegs theologische

Fragen, sondern im Gegenteil, Teufelszeug, Fragen des Glücksspiels und des Gewinns. Die beiden Mathematiker tauschten sich aus über die gerechte Berechnung des Aufteilens von Gewinnen innerhalb eines Spiels mit einer festgelegten Anzahl von Partien für den Fall, dass das Spiel vorzeitig beendet würde. Mittels der Wahrscheinlichkeitsrechnung wird nicht einfach nur die Summe kalkuliert, die über den Tisch gehen soll, sondern vielmehr die Hoffnung und die Verzweigung, die den Vorhersagen korrespondieren, weil die Höhe der Kompensation genau der Hoffnung auf Gewinnmaximierung entspricht: » ... tellement proportionné à ce qu'ils avaient droit d'espérer à la fortune que chacun d'eux trouve entièrement égal de prendre ce qu'on lui assigne ou de continuer l'aventure de jeu.«⁶²

Wenig überraschend ist, dass sich Jacques Lacan in seiner Mathematisierung des Unbewussten und im Rekurs auf Blaise Pascal auf genau jene Stelle zur mathematischen Chiffrierung von Relationen zu beziehen scheint, wenn er in seiner Vorlesung zur Kybernetik und Psychoanalyse Pascal zum »Ursprungspunkt«, zum »Vater« der Kybernetik ernannt.⁶³ Lacan betont, dass Pascal, der als junger Mann bereits einen Kalkulator gebaut hatte, auch das arithmetische Dreieck zur Denkmaschine gemacht hat. Der Clou an Pascals *triangle arithmétique* liege darin, eine Maschine des Unbewussten zu sein, die nach mathematischer Logik funktioniert und gleichzeitig die psychische Regelmäßigkeit des Menschen abbilden kann: »Was Pascal in jener ersten Maschine ausarbeitet, die das arithmetische Dreieck ist«, kommentiert Lacan und fährt in fast wörtlicher Paraphrase Pascals fort, »empfiehlt sich der Aufmerksamkeit der gelehrten Welt darin, dass er unmittelbar herauszufinden gestattet, was ein Spieler *das Recht hat zu erhoffen* in einem bestimmten Moment, in dem man die Folge von Zügen unterbricht, die eine Partie konstituiert.«⁶⁴ Die Zäsur, die Möglichkeit und Notwendigkeit des Schnitts, ist für Lacan entscheidend. Hier entdeckt er die Genealogie des psychoanalytischen Verfahrens in der Pascalschen Logik, die die Konvergenz von Macht, Gesetz und Begehren kalkulierbar werden ließ.

Das Prinzip des Fragmentarischen als systematische Diskontinuität und vor allem die Leerstelle ist grundlegend für diese Rechnung: immer dann und nur dann, wenn der Verlauf der Handlung ausgesetzt ist, kann der Einsatz im Spiel neu berechnet werden. Aufgrund der diskreten Schritte der Berechnung nennt Lacan Pascals Dreieck eine Maschine. Schritt für Schritt werden Kombinationen gesichtet, Kalkulationen prozessiert und dann Entscheidungen getroffen. Schritt für Schritt entstehen in diesen Prozessen neue Wege, Wahrscheinlichkeiten, Gewinn- oder Verlustchancen, Hoffnung oder Verzweigung. Und nur in den Skansionen lässt sich Handeln, das heißt, ein Einsatz setzen, eine Wette wagen.

Solchem Maschinellen korrespondieren psychische Funktionen. Entscheidend ist, so Lacan, dass es in diesen Operationen nicht um Sinn oder Bedeutung der Zahlen und Buchstaben geht, sondern stets nur um die Stellen, die Plätze: »Anders gesagt, interessieren wir uns für die Plätze als Leerstellen.«⁶⁵ Ausgehend von der Logik diskreter Maschinen entwickelt Lacan seine Rückkehr zu Freuds Modellen vom psychischen Apparat. Wenn Lacan diese Rückkehr unter die Bedingungen der Kybernetik stellt, dann präzise in der Tradition Pascals. Von hier aus kann Hoffen oder Verzweifeln eines Subjekts mit mathematischer Genauigkeit berechnet werden, aber nur, wenn das Spiel – sei es ein Glücksspiel oder ein analytisches Gespräch – unterbrochen wird, das heißt, wenn nach jedem Zug eine Zäsur gesetzt ist und dann die Verhältnisse neu berechnet werden. »Die Zeichenwelt funktioniert und sie hat überhaupt keine Bedeutung. Was ihr ihre Bedeutung gibt, ist der Moment, wo wir die Maschine anhalten. Das sind die zeitlichen Einschnitte, die wir hier vornehmen.«⁶⁶

In dem er nicht einzelne Elemente oder Größen eines Kalküls in den Blick nimmt, sondern mit Pascals Hoffnungsmaschine vielmehr die Stellen als Leerstellen, legt Lacan eine andere Geschichte abendländisch rationalen Denkens neben den exakten Wissenschaften frei: die konjekturalen Wissenschaften, die, nicht weniger berechenbar als die sogenannten exakten, jedoch die Bedeutung des Zufalls in Rechnung stellen. Als *ars conjectandi* sind sie zwar erst seit Jacques Bernoullis Publikation in Basel 1713 bekannt, doch Pascal kann als Begründer jener subjektiven Theorie der Wahrscheinlichkeit gelten.⁶⁷ Die Operationen mit Stellen, Stellenwerten und Leerstellen, die Skandierung der Zeit, der Moment der Berechnung als Intervention, Einsatz und Entscheidung begründet eine Zeit der Rückkopplung. An dieser Stelle, die allerdings erst bei Lacan den Maschinen des Kybernetischen unterstellt wird, treffen beide Elemente aufeinander, die die Ethik der Psychoanalyse bestimmt: der Zwang zum Verhalten und die Möglichkeit zu wählen. Beides setzt Lacan als soziales Verhalten.⁶⁸ Mit Pascal ist es zwingend, dass eine Entscheidung getroffen wird, »man muss auf eines setzen, darin ist man nicht frei, Sie sind mit im Boot,« heißt es im berühmten Text über die Wette.⁶⁹

Pascals Wette, die im Kontext der Entscheidungs- und Spieltheorie entziffert worden ist⁷⁰, ersetzt den Gottesbeweis durch einen Nachweis der Vernünftigkeit, auf Gottes Existenz und das unendliche Leben zu setzen. Nach mathematischer Logik geht es darum, aus dem Riss zwischen Unendlichem und Nichts, unter Einsatz des Lebens, eine Welt zu gewinnen. In der Wette Pascals geht es nicht um Wahrheit,⁷¹ sie steht zwischen Apologie und rechnerischer Pragmatik. Ein Herausforderer soll rational dazu gebracht werden, auf den unendlichen, unbegreifbaren und verborgenen Gott zu setzen,

einen in seiner Unendlichkeit verborgenen Gott. In Pascals Wette ist er zunächst nur Leer- und damit Einsatzstelle: ein *dieu caché*. Pascal schreckt nicht einmal davor zurück, das Kreuz selbst als Spieleinsatz zu denken. Er rechnet dem ungläubigen Herausforderer die Gewinnchancen vor, wenn mit einer Münze, Kreuz oder Zahl, oder einem Würfel, Grad oder Ungrad, das Sein ausgewürfelt wird: »Wägen wir Gewinn und Verlust für den Fall, dass wir auf Kreuz setzen, dass Gott ist. Schätzen wir diese beiden Möglichkeiten ab. Wenn Sie gewinnen, gewinnen Sie alles, wenn sie verlieren, verlieren Sie nichts.« Das reine Sein/Nicht-Sein-Gewürfel entspricht jedoch nicht den Verhältnissen, die die Welt als Spiel eröffnet. Die Chancen stehen viel besser: wenn Gottes verborgene Existenz zu 50% auf dem Spiel steht, werden in zwei der vier möglichen Spielausgänge immer noch keine Verluste zu verzeichnen sein, im dritten dafür ein enormer Gewinn und nur in einem von vier Fällen droht Verlust: allerdings der des unendlichen Lebens. Irrational und mathematisch ein Fehler wäre daher, nicht auf Gott zu setzen.⁷² Bresson in seinem Film der Schnitte und Leerstellen verweist aber auf die hoffnungslose Variante unter Bedingungen des Kapitalismus: Ausgeschlossen aus diesem berechenbaren Schema ist natürlich die Möglichkeit eines Teuflichen, *la probabilité du diable, le diable probablement*.⁷³

Es wäre zu gering veranschlagt, die Entscheidung dieser Wette lediglich als Verschiebung einer mentalen Haltung zu begreifen: die Wette muss Wagnis, der Einsatz des Lebens muss Risiko bleiben, auf Leben und Tod, so wie es für die Jansenisten von Port Royal ein Risiko war, gegen Vatikan und Jesuiten zu argumentieren, und vielleicht auch wie die radikale Absage Jacques Lacans an die »Société Psychanalytique de Paris«. Als Analytiker wird Lacan seinen ZuhörerInnen jedenfalls beibringen, die Symptome der Patienten auf solche entzifferbaren Konstellationen zurückzuführen – gerade auch wenn es um den Selbstmord geht. In seiner Wendung der Hegelschen Dialektik von Herr und Knecht, das heißt, in der Frage von Freiheit und Bewusstsein, fordert Lacan auf, die Struktur des *entweder/oder* in eine des *sowohl/als auch* buchstäblich umzumünzen, um hier in Pascals Bild des Münzwurfs zu bleiben. Lacan rät, nicht *Freiheit oder Leben!* sondern stattdessen *Freiheit oder Tod!* zu setzen: »Nur so können Sie zeigen, dass Sie die Freiheit der Wahl haben.«⁷⁴ Es wäre die asymptotische Rückführung auf den Nullpunkt, den *degré zéro* aller Spannungen.

In Robert Bressons Film sucht Charles genau diese Konfrontation mit dem Tod als Vergegenwärtigung des unmöglichen Realen. Er leidet überhaupt nicht unter jener lahmen Lebensmüdigkeit, die der Psychologe diagnostizieren will. Er wagt seinen Einsatz als Risiko im getriebenen Vollzug einer kapitalistischen Welt, er riskiert den Zusammenstoß mit dem Unberechenbaren, Unbekannten. Die Gegenposition bezieht der Analytiker selbst,

der auch dieses Risiko minimieren, »Freiheit oder Tod« zum beherrschbaren Vollzug werden lassen will, wenn er Charles erklärt, dass sich die alten Römer, wenn sie sich nicht zum Selbstmord entschließen konnten, einen Sklaven oder einen Freund beauftragten, sie zu töten. Während Bressons Psychologe in einem aufgeklärten Gestus die Berechenbarkeit des Todes im Leben proklamiert, wird der Analytiker Lacan, der Kritik von Kollegen auch dadurch auf sich zog, dass er Suizidgefährdete behandelte, die Möglichkeit jedes Seins nachdrücklich in der Alienation und Aphanisis, im Verschwinden des Subjekts und seiner Exklusion entdecken. Es ist dieser Gedanke, den Bresson in der filmischen Erzählung vom Teufelskind Charles realisiert.

Die Geschichte der Moderne erscheint in Jacques Lacans pascalscher Genealogie des Wissens als Denkbewegung diskontinuierlicher Denkmaschinen – deren letztes Modell die universale Maschine Allen Turings sein wird, jener Rechner, der jeden Prozess zu simulieren im Stande ist, der die Beziehungen zwischen beliebig vielen Elementen verändern kann. Damit lassen sich die Automatismen des Unbewussten als kybernetische begreifen: Steuerungsmechanismen, die rückgekoppelt werden an Entscheidungsmaschinen. In der symbolischen Welt, die nach Lacan »die Welt der Maschine«⁷⁵ ist, hat Lacan aus Pascals Wette vor allem die Lehre gezogen, dass aus der Verzifferung des Reellen notwendig der Ort des Anderen entsteht, der ebenfalls setzt und setzen muss. Das Symbolische beginnt sein Spiel erst, wenn es Plätze und Leerstellen unter Bedingungen der Konkurrenz gibt.

4. AUTOMATENITÜREN

Das Maschinelle des Unbewussten, wie Lacan es aus seiner Pascal-Rezeption als Voraussetzung der psychoanalytischer Erfahrung gewinnt, zeigte sich bereits in Robert Bressons Schauspieltheorie des Modells, und in diesem Kontext insistiert Bresson auf Anerkennung des Automatismus im Verkehr unter Menschen. »Neun Zehntel unserer Bewegungen gehorchen den Gewohnheit und dem Automatismus. Es ist widernatürlich, sie dem Willen und dem Denken unterzuordnen«⁷⁶ schreibt er und später: »Modell. Den Anteil seines Bewusstseins auf das Minimum reduzieren. Die Verzahnung wieder verengen, in der es nicht mehr nicht es selbst sein kann und wo es nichts mehr tun kann außer *Nützlichem*.«⁷⁷ Die Proben zu den Filmen scheinen, so berichten es Mitwirkende, von zwanghaften Wiederholungen bestimmt gewesen zu sein, um aus dem Automatismus heraus Symptome und damit den Weg zur Erkenntnis jenseits bewusster Entscheidungen freizulegen. Nur wenn nicht gedacht wird, zeigt sich, was die Leute in ihrem

Begehren antreibt. »Wenn die Modelle automatisch geworden (alles abgewogen, bemessen, gestoppt, zehn-, zwanzigmal wiederholt) und mitten in die Begebenheit deines Films entlassen sind, werden ihre Beziehungen zu den Personen und den Objekten um sie *richtig* sein, weil sie nicht *gedacht* sind.«⁷⁸ Das Prinzip Bressons, wie das der Psychoanalyse, verlangt, den gegenseitigen Ausschluss und Wechsel von Bewusstsein und Wahrnehmung vorzuführen.

Das Motiv des Automaten und des Automatischen ist freilich keines, das nur bei Lacan und Bresson die zwanghafte Bewegung im Netz der Signifikanten anzeigt. Es ist nicht einmal eines, das nur zu Pascals Wahrscheinlichkeitskalkül und seiner Wette aufs ewige Leben führt, denn auch bei Pascal ist das Thema des Automaten in der expliziten Auseinandersetzung mit Descartes und zeitgenössischen barocken Menschenbildern entworfen. Doch Bresson und Lacan treiben Pascals automatisch sich generierende Assymmetrien binärer Wetten in eine Logik des Medialen hinein. Bei Bresson verdankt sich die Realisierung des Automatischen dem Kinematographen, den Schnitten und Einschnitten, die dieser in Zeit und Raum setzt. Lacan begreift das Maschinelle des Unbewussten kybernetisch, insofern der universelle Rechner alle möglichen Verhältnisse als 0 und 1 implementieren kann. Die Funktionen der »Fee Elektrizität«, die erlaubt, Stromkreise herzustellen⁷⁹, illustriert Lacan jedoch ganz einfach als Operationen der Schließung und Öffnung – und sein einfaches Beispiel ist die Tür. »Eine Tür, ich bitte Sie, darüber nachzudenken, ist nicht etwas völlig Reales.«⁸⁰

Jacques Lacans kybernetisches Modell entwirft, auch für das Kino, ein Konzept der Tür, das nicht mehr nur metaphorisch, sondern vielmehr operational eingesetzt ist. An binären formalen Sprachen, dem möglichen Wechsel von An/Aus, Plus/Minus, Grad/Ungrad, 0 oder 1 ist entscheidend, dass in der Kombination von mehrere Reihen von binären Termen, eine eigene logische Variabilität entsteht. Zwei zufällig zusammen gewürfelte, stochastische Reihen von Zuständen werden, mit der Zeit und aus einem eigenen logischen Programm, wie von selbst, automatisch, wahrscheinliche neue Welten produzieren.⁸¹ Innerhalb der Strukturen von Offen und Geschlossen lassen sich genaue Wahrscheinlichkeiten davon errechnen, wie die Chancen stehen, dass nach dem ersten Treffen auf eine offene Tür eine zweite und dritte ebenfalls offen oder aber geschlossen sein wird. Selbsttätig, könnte man sagen, organisieren sich mögliche Wege auf binären Bahnungen, und eben das ist die Grundlage einer Lacanschen Wendung des Triebes in mediale Strukturen. Was Triebstruktur werden kann, muss nur zuvor Symbol gewesen sein. Und was auf diese Weise symbolisch operiert, lässt sich schließlich als Programmierung des Subjekts feststellen. In der analytischen Erfahrung, das lehrt Lacan sein Publikum, lässt sich das am

Symptom erkennen, das den unerwarteten Zusammenprall mit dem Realen anzeigt. Dabei wird zwar nicht das Reale begreifbar, jedoch sein Regime über unser Handeln deutlich. Nur wenn es klemmt, knarrt oder knallt wird klar, dass es ein Jenseits, genauer, zwei davon gibt: »Die Tür gehört ihrer Natur nach zur symbolischen Ordnung, und sie öffnet sich auf etwas, von dem wir nicht so recht wissen, ob's das Reale oder das Imaginäre ist, aber eines von beiden ist es.«⁸²

An die Pascalsche Wette erinnert jedoch insbesondere jene diabolische Operation der Tür, die nicht nur Gleichwahrscheinlichkeiten, sondern Ungleichheiten produziert: »Es gibt eine Dissymmetrie zwischen der Öffnung und der Schließung – wenn die Öffnung der Tür den Zugang regelt, so schließt sie, geschlossen, den Kreis. Die Tür ist ein wahres Symbol, das Symbol par excellence, dasjenige, an dem sich immer der Durchgang des Menschen irgendwohin zu erkennen geben wird, durch das Kreuz, das sie andeutet, indem sie den Zugang und die Abgeschlossenheit verkreuzt.«⁸³ Immer wieder, heißt das, müssen die Menschen Kreise unterbrechen, Türen öffnen, sich dem Kreuz aussetzen, um zu verstehen, wie sie programmiert sind und welchen Wiederholungen, welchen Treidelpfaden des Begehrens sie folgen. Deshalb muss Charles in Bressons Film alle Institutionen und Beziehungsformen, Gott und die Welt, durchlaufen und aufs Kreuz legen, um zu verstehen – zu spät natürlich – was ihn treibt. Aristoteles könnte mit seiner Physik, aus der Lacan den Begriff des Automaton nahm, sehr gut die Idee für *LE DIABLE PROBABLEMENT* geliefert haben, wenn er schreibt: »Wer also nicht handeln kann, kann auch nichts vom Zufall erfahren.«⁸⁴ In diesem Sinn handelt Charles, den Zufall provozierend, und in diesem Sinne versteht Bresson das Kino selbst als Handeln: als Intervention in die Wiederholungsstruktur der Welt.

Mit der Formalisierung und Voraussagbarkeit zufälliger Ereignisse, die sich bei Jacques Lacan auf die Daten verarbeitenden Techniken der fünfziger Jahre zurückführen lassen, geht die strukturelle Psychoanalyse nicht mehr auf Sinn-Auslegung und Ich-Psychologie zurück und versucht vor allem nicht, Symptome auf ein ursprüngliches Trauma zu reduzieren, um es zu heilen, sondern vielmehr, die Spaltung, die das Subjekt durchzieht, und das cachierte Regime des Realen anzuerkennen.⁸⁵ Wiederum scheint bereits Pascal das Modell dieser Subjektivierung in der heillosen Kluft zwischen Ordnung und Unendlichkeit⁸⁶, oder, wie es in der Terminologie Lacans hieße, zwischen diskreter symbolischer Ordnung und einem kontinuierlichen Realen, antizipiert zu haben, wenn er in den *Pensées* schreibt:

»Einen neuen Abgrund will ich ihn [den Menschen] darin schauen lassen. Nicht nur das sichtbare Weltall will ich zeichnen, sondern auch die Unermess-

lichkeit, die man im Bereich des immer verkürzten Atoms von der Natur erfassen kann. Hierin schaue er eine Unermesslichkeit von Welten, jegliche habe ihren Weltraum, ihre Planeten, ihre Erde und alles im gleichen Verhältnis der sichtbaren Welt [...] Denn wer wird nicht staunen, dass unser Körper, der eben unmerkbar in der Welt war, die selbst unfassbar in der Höhlung des Alls ist, jetzt ein Koloss, eine Welt oder vielmehr ein All ist, gegenüber dem Nichts, wo wir nie hingelangen können.«⁸⁷

Blaise Pascal wird diese Kluft nicht überbrücken wollen, sondern ihre Heillosigkeit durch den göttlichen Coup der Gnade ausgesetzt sehen. Der fundamentale Schrecken dieses Abgrunds ist im Übrigen jener, den Bresson in seine Figuren setzt, als irreparablen, als Riss, der ein Subjekt des Begehrens erst konstituiert. Das unterscheidet seine Filme von geltender Kinopsychologie, deren Dramaturgie stets noch durch Markierung eines Urtraumas und dessen Freilegung als heilende Erkenntnis im *happy ending* bestimmt ist – auch wenn diese Urtraumen im modernen und postmodernen Kino bereits als mediengenerierte erscheinen. Robert Bresson dagegen setzt, genau wie die analytische Kur Lacans, zur Rettung auf die diabolische Unterbrechung laufender symbolischer Maschinen. Die Ethik des Kinos ist bei Bresson, ähnlich wie die der Psychoanalyse, die Anerkennung der Realität eines Regimes, von dem wir als von einem Außen und Anderen unbewusst getrieben werden. Diese Anerkennung geschieht im Kino als Wahrnehmen oder sogar Denken ohne begleitendes Bewusstsein, ein Kino-Denken, dass sich aufmerksam den Begegnungen mit dem Realen aussetzt. Die strukturelle Analyse sieht solche Anerkennung in der Übertragung realisiert durch das »Ins-Werk-Setzen der Realität des Unbewußten.«⁸⁸ Wir alle – so könnte die Pascalsche Formel für Übertragung lauten – sitzen, was die Ordnung, die uns treibt, angeht, nicht nur im gleichen Boot, sondern im gleichen Bus. Erinnerung sei an dieser Stelle daran, dass es Blaise Pascal war, der 1662 das erste öffentliche Omnibusunternehmen der Welt in Paris ins Leben rief,⁸⁹ *les carrosses à cinq sol*. Erst Robert Bresson hat daraus eine Denkmaschine gemacht, eine Szene ins Werk gesetzt zwischen Haltestelle und Haltestelle.

5. DER TEUFEL FÄHRT OMNIBUS

Mitten in seinem Film konfrontiert uns Robert Bresson mit einer kaum drei Minuten langen Sequenz, die zum Dichtesten gehört, was das Kino zur Geschichte und ihrer Philosophie beigetragen hat. Diese Sequenz ist, als Echo auf Walter Benjamins Bild vom Engel der Geschichte, eine Allegorie auf jene diabolische Sistierung, die zuletzt die Farce insistierender Wiederholung der Geschichte im Unfall unterbricht. Bresson lässt Charles und sei-

nen Freund Michel, nachdem sie eine Physikvorlesung über Fluch und Segen der Atomkraft verlassen haben, den Bus nehmen, und sie beginnen, kaum dass sie Platz gefunden haben, zu streiten. Die anderen Mitfahrenden im Pariser Omnibus beginnen, sich einzuschalten. Sie diskutieren den Lauf der Dinge und ihre eigene Mitläuferschaft, Mittäterschaft im unumkehrbaren Prozess des Fortschrittsverkehrs, sie diskutieren das Verhältnis der Verantwortung von Einzelnen und Massen und die unberechenbaren Kräfte, die hinter allem spürbar werden. Sie schauen dabei aus den Bildrahmen hinaus, nicht in ein *Hors-Champ*, sondern in ein indefinites *Off*. Sie sprechen für sich, für die anderen Bus Fahrenden und zum Publikum im Kino, solange, bis es kracht, ein Unfall allen Reden ein Ende setzt, ein Unfall der Geschichte als Begegnung mit einem Realen, das freilich im *Traffic Jam*, jenem allabendlichen kalkulierten Chaos in den Straßen der Metropolen, aufs Neue verfehlt worden sein wird.

Diese filmische Sequenz zu beschreiben fordert die Möglichkeiten der Schrift an ihre Grenzen. Die Sequenz wird eingeleitet und begleitet von kontinuierlich fließenden Spiegelungen des umgebenden Verkehrs in den Reflexionen der Fensterscheiben, die das Eingangsbild des schwebenden Bateaux Mouches erinnern. Das Fließende des Verkehrs wird jedoch durch starre Kadrierungen der Bilder und auch ihre inneren Kompositionen sistiert. Rückspiegel setzen Rahmen, in denen das Außen in die Szenerie im Inneren des Busses projiziert sind. Die Sequenz beginnt damit, die Linearität der Blicke endgültig in der Montage einer Reihe von Ausschnitten zu fragmentieren, die jeden Überblick in einer Serie von Reflektionen und Lichtbrechungen verstellt. Bresson nimmt in einer Serie von sehr flachen Kamerastandpunkten das Innere des Busses auf, aus welchem uns durch schräge Winkel, durch Armbeugen, zwischen Taschen und einem Fahrkartentwerter hindurch, zwischen alltäglichen Gesten und starr in alle Richtungen schauenden Reisenden unverhofft ein Blickhaftes entgegen kommt, das uns angeht. Darunter wird das Streitgespräch zwischen Michel und Charles hörbar, das die Vorlesung zur Sicherheit von Atomkraft kommentiert: »Es ist unglaublich, dass man, um die Leute in Sicherheit zu wiegen, einfach die Evidenzen leugnen muss.« »Welche Evidenzen? Wir sind auf der Ebene des Übernatürlichen. Nichts wird mehr sichtbar.«

Diese Aussage trifft genauso für Strahlung und Spaltprozesse zu, wie für die Logik des Geschichtlichen überhaupt. An dieser Stelle leuchtet in einer Großaufnahme das Schild »Arrêt demandé« sehr rot auf – wieder wie ein Kommentar zu Walter Benjamin, der in seinen Thesen zur Philosophie der Geschichte die Revolutionen als Griff zur Notbremsen der Geschichte bezeichnet hat.⁹⁰ Der Busfahrer drückt, in der nächsten Großaufnahme, den

Knopf, der die Türen hydraulisch schließt, und der Omnibus fährt aufs Neue an. »Die Regierungen sind kurzsichtig«, sagt Charles, da dreht sich ein paar Reihen weiter vorne ein Mann zornig um: »Beschuldigt nicht die Regierungen. Keine Regierung der Welt kann in unserer Zeit behaupten, dass sie noch regiert«, und den Blick wieder in Fahrtrichtung wendend: »Es sind die Massen, die die Ereignisse bestimmen ...«. Während das Bild des rasenden Verkehrs leinwandfüllend aber ohne Tiefe in einer Nahaufnahme des Rückspiegels zu sehen ist, fährt er fort: » ... obskure Kräfte, deren Gesetze absolut unvorhersagbar sind.« Aus dem *Off* ist darauf eine Frauenstimme zu hören: »Es ist wahr, das irgendetwas uns gegen unseren Willen antreibt.« Eine Männerstimme, ebenfalls aus dem *Off*: »Man muss mitlaufen, mitlaufen.« Eine weitere: »Und wir machen alle mit.« »Und wer macht sich da aufkosten der Menschheit lustig?« »Wer führt uns an der Nase herum?« An dieser Stelle ruft der zornige Mann wieder, diesmal im Bild: »Le diable, probablement«. Eine Sequenz von Blicken folgt, und der Busfahrer dreht sich um. Im folgenden blechernen Geschepper fallen alle Mitfahrenden in einer einzigen gemeinsamen Bewegung nach vorne. Omnibus: für alle ist er jetzt erst, im Unfall, da. Ein Knopfdruck, die Türen öffnen sich, und der Busfahrer steigt aus und verschwindet im *Off* eines Hupkonzerts.

Welche Wahl in der Welt zu treffen sei, welche Wahl als Handeln überhaupt getroffen werden kann und inwiefern wir nicht immer schon verhandelte Subjekte sind: diese Fragen legt Robert Bresson all seinen Stoffen zugrunde, und seine Filme geben Antwort darauf nicht in der moralischen Tat eines Individuums, sondern sie stellen sie ökologisch vor, als Konsequenz möglichen Wissens und möglicher Entscheidungen in einer bestimmten Umgebung: der Welt des ländlichen Katholizismus im *TAGEBUCH EINES LANDPFARRERS*, der Logik des kriegerischen Tribunals im *PROZESS DER JEANNE D'ARC*, in der seltsamen Begehrensstruktur in *MOUCLETTE* und *AU HAZARD BALHAZAR*, deren Triebhaftigkeit sich nur männliche Figuren problemlos und brutal bemächtigen können oder der Phantasmatik von Gebrauchswerten, die sich gegen alle Ratio des Geldes sträubt in *UNE FEMME DOUCE*. Die Protagonisten dieser Filme, die Mädchen Mouchette, Marie, Jeanne und Dostojewskijs »Sanfte«, ebenso wie der junge Pfarrer Claude Laydu sterben schließlich. Offen bleibt, ob es heißen kann, sie hätten den Tod gewählt. Ratlos bleiben die Zuschauer in Bressons Kino zurück, weil die Filme am Ende keine Moral zu haben scheinen. Sie gehorchen jedoch einer unausweichlichen Ethik des Kinos. Jean-Luc Godard hat diese Ethik einmal als selbst inquisitorische bezeichnet.⁹¹

»Warum ist Handeln nicht dasselbe wie Verhalten«⁹², diese Frage stellt sich umso unausweichlicher, wenn das Handeln sich auf den Tod bezieht,

zum Mord oder Selbstmord führt. Jacques Lacan, der die Frage wie nebenbei aufwirft, um das Verhältnis von Realem und dem Treiben symbolischer Ordnungen in der Welt deutlich zu machen, fordert das Publikum seiner Vorlesung damit heraus, Handeln am Beispiel des *Seppuku*, des japanischen Heldensuizids zu erläutern, eine Form, die dem Vorzug habe, dass dieses Handeln »zur Ehre von etwas geschieht«⁹³ und er fügt hinzu: »Handeln, wirkliches Handeln bezieht sich seiner Struktur nach immer auf ein Reales, das allerdings nicht unbedingt von ihm erfasst wird.«⁹⁴

Auf dem Weg zur Begegnung mit dem unfassbaren Realen, das es zum Handeln bringt, muss sich das Subjekt nach Lacan zuerst seinen Routinen überlassen, in denen es nur durch einen störenden Zufall die Struktur der Wiederholung erkennen wird. Diese Wiederholung hat im Übrigen nichts mit Reproduzieren zu tun, sondern vielmehr mit einer Last, die das Subjekt »immer einen bestimmten Weg entlang zieht, aus dem es nicht heraus kann.«⁹⁵ Erst wenn das Subjekt beim Drehen seiner Wiederholungsrunden zufällig oder als Unfall mit etwas zusammenstößt, das ein Fremdes, Anderes ist und doch zugleich irgendetwas sogar Konstitutives vom Ich, stößt es auf jene Struktur, die Lacan mit Aristoteles als *Automaton* bezeichnet. Dieses Automatische treibt alles Handeln an, aber es bleibt – so heißt es bei Aristoteles zur Ursache⁹⁶ – unwahrnehmbar für das Subjekt, und es kann – so konstatiert es die Ethik der strukturalen Psychoanalyse – nicht reduziert werden auf ein Traumatisches am Ursprung der Subjektwerdung. Das Automatische muss vielmehr anerkannt werden als eine unter mehreren Instanzen, von denen das Subjekt zerrissen wird. Immer wieder.

Die Heillosigkeit jener automatenhaften Struktur ist eine, die auf eigensinnige, ja starrsinnige Weise in der Filmarbeit Robert Bressons wiederkehrt. Auf besondere Weise zeigt der Film *LE DIABLE PROBABLEMENT*, einem jener Werke, zu denen Bresson ein Original-Drehbuch verfasste, die Auseinandersetzung mit dem Getriebenen und Automatischen, das gleichwohl als Gesellschaftliches, Menschliches gezeigt ist, nicht als Pathologisches. Kino, das zeigt Bresson in diesem Film, gehört eben nicht nur ins Register des Imaginären, sondern eröffnet gleichermaßen die Kluft zwischen Realem und Symbolischem, die allem Handeln und der Dynamik des Triebhaften vorausgeht. Verblüffend an Bressons Filmen ist, dass die Elemente des Automatischen, der Entscheidung und des Handelns nicht nur auf der Ebene des Schauspiels, der Erzählung und der Inszenierung aufgeworfen sind, sondern dass sie das Medium und seine spezifische Wahrnehmung in die Logik der Überlegungen mit einbeziehen. Wie auf einem Möbiusband, ließe sich sagen, läuft die Frage nach dem Handeln über die technisch-mediale und die narrative Seite des Kinos. Wie auf einem Möbiusband betrachten wir noch das Treiben, von dem die Jugendlichen im Film davon-

getragen werden, bevor wir unser eigenes Getriebenwerden von Schnitt zu Schnitt im Kino realisieren.

Die Unterbrechung der vollen Fahrt, die endlich eingetreten ist, lässt sich nicht auf die Intervention eines einzelnen zurückführen, sondern nur auf den Verkehr und die Logik der Leerstellen oder genauer: der fehlenden Leerstellen, die er produziert. Damit scheint auch das Teufliche als Zersetzung der symbolischen Ordnung, die Unordnung oder sogar die Entropie aufzutauchen. *Jam* ist das Wort, das Lacan im Gefolge seiner Untersuchungen zur mathematischen Theorie der Kommunikation nach Claude Shannon in die Psychoanalyse einführte. »Das ist das erste Mal, dass als Grundbegriff die Konfusion als solche auftaucht, jene in der Kommunikation liegende Tendenz aufzuhören, Kommunikation zu sein, das heißt, überhaupt nichts mehr zu kommunizieren. So ist ein neues Symbol hinzugekommen.«⁹⁷

Wenn unentscheidbar bleibt, ob Charles den Tod oder das Leben gewählt haben wird, so ist doch sicher, dass er den Ort seines Todes ziemlich genau ausgesucht hat: den Friedhof Père Lachaise, an den seit 1971 Jugendliche zum Grab eines Sängers pilgern, der zuletzt im wahnsinnigen Singen des Ödipus, als der er sich selbst vorstellte, das Ende als schönen Freund anruft. Als Freund, der die rasende Busfahrt ins Blaue des Fortschritts unterbricht:

The blue bus is calling us
The blue bus is calling us
Driver, where're you taking us?

Ödipus oder der Teufel, das sind die beiden Figuren, mit denen Popmusik gegen den engelszüngigen Todestrieb des zivilisierten Kapitalismus sympathisierte. Der achtzigjährige Robert Bresson scheint als einer der wenigen die Unmöglichkeit dieser Wahl ernst genommen und dagegen die Chance der Verzweiflung gesetzt zu haben. »Ja, aber man muss auf eines setzen, darin ist man nicht frei, Sie sind mit im Boot. Was werde Sie also wählen?« Das Bateaux Mouche ist keine Option. Der Fluss der Dinge ist unbedingt zu unterbrechen. Solange die wahnsinnigen Kinder auf dem Père Lachaise noch singen: »Come on, baby, take a chance with us«.

BIBLIOGRAPHIE

- Aristoteles (1829), Aristoteles, *Physik*. Übersetzt, mit Anmerkungen von Carl Hermann Weiße. Leipzig, Barth, 1829.
- Attali (2006): Jacques Attali, *Blaise Pascal, Biographie eines Genies*. Aus dem Französischen von Hans Peter Schmidt. Stuttgart, Klett-Cotta, 2006.
- Barthes (2006): Roland Barthes, »Am Nullpunkt der Literatur«, in: *Am Nullpunkt der Literatur, Literatur oder Geschichte, Kritik und Wahrheit*. Frankfurt/Main, edition suhrkamp, 2006. S. 9-69.
- Benjamin (1942): Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.). Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1980. Band I.2. S. 691-704. Und Anmerkungen Bd. 1.3. S. 1223-12771.
- Bresson (1980) Robert Bresson, *Noten zum Kinematographen*. Aus dem Französischen von Andrea Spingler. München, Wien, Arbeitshefte Film, Hanser, 1980.
- Bresson (1966) Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Michel Delahay, »La Question. Entretien avec Robert Bresson par Jean-Luc Godard et Michel Delahay«, in: *Cahiers du cinéma*, Numéro 178, mai 1966. S. 27-35 und 67-71.
- Cuntz (2004) Michael Cuntz, *Der göttliche Autor. Apologie, Prophetie und Simulation in Texten Pascals*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004.
- Hacking (1972) Ian Hacking, »The Logic of Pascal's Wager« in: *American Philosophical Quarterly*, Volume 9, Number 2, April 1972, S. 186-192.
- Holl (2008) Ute Holl, »Deutschland Neu(n) Null« im Film. Historiografie als Déraisonnement. Zu Godards *Allemagne Neuf Zéro* (1991)« in: Inge Stephan / Alexandra Tacke (Hg.), *Nachbilder der Wende*. Köln, Böhlau, 2008. S. 161-173.
- Jones (1998) Kent Jones, »A Stranger's Posture: Notes on Bresson's late Films«, in: James Quandt (Hg.), *Robert Bresson*, Toronto, Toronto International Film Festival Group, 1998. S. 393-401.
- Jordan (2006) Jeff Jordan, *Pascal's Wager. Pragmatic Argumente and Belief in God*. Oxford, Clarendon, 2006.
- Kittler (1993) Friedrich Kittler, »Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine«, in: ders. *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig, Reclam, 1993. S. 58-80.
- Lacan (1980) Jacques Lacan, *Das Seminar Buch XI (1964) Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übersetzt von Norbert Haas. Olten und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1980.
- Lacan (1991) Jacques Lacan, »Psychoanalyse und Kybernetik oder von der Natur der Sprache«, ders.: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch II*. Weinheim, Berlin, Quadriga, 1991. S. 373-390.
- Lacan (2006) Jacques Lacan, »Diskurs an die Katholiken«, in: ders.: *Der Triumph der Religion welchem vorausgeht der Diskurs an die Katholiken*. Übersetzt aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Wien, Turia + Kant, 2006. S. 9-37.
- Menke (2005), Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 2005.
- Neumann (2007), Veit Neumann, *Die Theologie des Renouveau catholique: Glaubensreflexion französischer Schriftsteller in der Moderne am Beispiel von Georges Bernanos und François Mauriac*. Frankfurt/Main, Verlag Peter Lang, 2007.

- Pascal (2001), Blaise Pascal, *Pensées. Über die Religion und über einige andere Gegenstände*. Übertragen und herausgegeben von Ewald Wasmuth. Gerlingen, Verlag Lambert Schneider. (Unveränderter Nachdruck der 5. Auflage 1954), 2001.
- Raffelt (2001) Albert Raffelt, »Fragmente zu einem Fragment: Die Wette Pascals« in: ders. (Hg.): *Weg und Weite. Festschrift für Karl Lehmann*, Freiburg im Breisgau, Herder, 2001. S. 207-220.
- Samuels (1972) Samuels, Charles Thomas, *Encountering Directors*. New York: G.P. Putnam & Sons, 1972. Wieder auf: <http://www.mastersofcinema.org/bresson/Words/CTSamuels.html> (Zugriff 28.2.2009).
- Wasmuth (2001) Wasmuth, Ewald, »Anmerkungen zu den *Pensées*« und »Nachwort«. In: Pascal, Blaise, *Pensées. Über die Religion und über einige andere Gegenstände*. Übertragen und herausgegeben von Ewald Wasmuth. Gerlingen, Verlag Lambert Schneider. (Unveränderter Nachdruck der 5. Auflage 1954), 2001. S. 449-556.

Hors-champ

Vom psychoanalytischen Feld am Rand des Film
Johannes Binotto

Zusammenfassung:

Statt die Handlung und die Figuren von Filmen psychoanalytisch zu deuten, ist es fruchtbarer in der Technik des Films nach Überschneidungen mit der Psychoanalyse zu suchen. Insbesondere der filmische Umgang mit dem Raum außerhalb des Bildausschnittes weist Verwandtschaften auf mit Freuds und Lacans Überlegungen zur Position des Analytikers und zum Ort der Analyse. Gerade in dem, was der Film nicht beziehungsweise nur als Grenze seiner Bilder zeigt, gelingt es ihm, die sperrige Wahrheit der Psychoanalyse wahrnehmbar zu machen. Die beiden hier untersuchten Meister solchen Grenzgängertums sind Michelangelo Antonioni und Douglas Sirk.

Schlüsselwörter: Setting, Feld, Rahmen, Objekt *a*, Reales, Spiegel.

Summary:

Whereas it were mostly the stories and characters of movies that are interpreted from a psychoanalytical point of view the much more interesting intersections between film and psychoanalysis are to be found in the technical aspects of moviemaking. Especially in its treatment of the non-visible Off-Space some movies are surprisingly akin to Freudian and Lacanian theory about the position of the analyst and the place of analysis. Exactly by not or only marginally showing a certain space, some movies make the eluding truth of analysis all the more perceptible. Two masters in such a staging of the invisible here to be examined are Michelangelo Antonioni and Douglas Sirk.

Key words: setting, field, frame, object *a*, real, mirror.

Sigmund Freuds reservierte Haltung gegenüber dem filmischen Medium ist berüchtigt und scheint jeden Versuch, Film und Psychoanalyse zu assoziieren zum Vornherein und grundlegend in Frage zu stellen: Die Aussicht, dass mit *Geheimnisse einer Seele* von Georg Wilhelm Pabst aus dem Jahr 1926 ein Film gemacht werden sollte, der das Unterfangen einer Psychoanalyse auf der Leinwand darstellt, hat Freud alles anders als begeistert.¹ In seiner Antwort auf einen Brief Karl Abrahams, in dem dieser vorschlug, an dem Filmprojekt mitzuarbeiten, um so die filmische Vulgarisierung der Psychoanalyse wenigstens unter fachlicher Kontrolle zu behalten, äußert sich Freud denn auch kaum ermutigend. Vielmehr hält der Begründer der Psychoanalyse fest, dass es ihm ganz grundsätzlich unmöglich erscheine, die »Abstraktionen« des analytischen Prozesses »plastisch« darzustellen.² In

RISS

Zeitschrift für Psychoanalyse

Freud · Lacan

Psychoanalyse und Film

23. Jahrgang - Heft 72/73 (2009/II-III)

Herausgegeben von

Raymond Borens, Andreas Cremonini,

Christoph Keul, Christian Kläui, Michael Schmid

TURIA + KANT

WIEN-BERLIN