



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

## VERORTUNGEN DES *UNHEIMLICHEN* IN FILMISCHEN DARSTELLUNGEN SUBURBANER RÄUME DER GEGENWART

3 FALLSTUDIEN

Verfasserin:

TESA DREV

Angestrebter akademischer Grad:

MAGISTRA DER PHILOSOPHIE (Mag. Phil.)

Wien, November 2010

Studienkennzahl: A317

Matrikelnummer: 0407885

Studienrichtung: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>Einleitung</b> .....	<b>3</b>
<b>DAS UNHEIMLICHE – VOM HAUS ZUR METROPOLE UND WEITER</b> .....	<b>10</b>
VERORTUNGEN DES UNHEIMLICHEN IN MICHELANGELO ANTONIONIS <i>IL DESERTO ROSSO</i> .....	23
<b>DER VERLUST DES KÖRPERS IN DER ARCHITEKTUR</b> .....	<b>44</b>
DER HAUTLOSE KÖRPER ALS KERN DES UNHEIMLICHEN IN DAVID LYNCHS <i>ERASERHEAD</i> .....	59
<b>DIE EWIGE WIEDERKEHR DES STETS GLEICHEN</b> .....	<b>74</b>
DAVID CRONENBERGS DARSTELLUNGEN VON NICHT-ORTEN IN <i>CRASH</i> .....	85
<b>Conclusio</b> .....	<b>102</b>
Bibliographie.....	107
Filmographie.....	111
Abstract – deutsch.....	114
Abstract – englisch.....	115
CV.....	116

## EINLEITUNG

»Der perfekte architektonische Traum ist ein filmischer Traum. Bilder werden zu einer Umgebung. Architektur wird zum Film.«

(Giuliana Bruno)

Die Architektur und der Film. Der Mensch und dessen Umgebung. Wenn man eine Arbeit schreibt, die sich mit dem filmischen Raum auseinandersetzen soll, ist es wichtig, immer in Erinnerung zu behalten, dass es sich eben um eine filmische Darstellung des Raumes handelt. Man kann sich somit nicht etwa einer Raumanalyse bedienen, die man bei der Architektur als solcher verwenden könnte. Auch da gibt es natürlich Wahrnehmungs-Steuermechanismen, allerdings ist die Wahrnehmung des filmischen Raums per Definition eine gesteuerte Raumwahrnehmung. Die Gestaltungsmittel, die bei der Erzeugung von Raumwirkungen im Film angewendet werden, sind zahlreich. Da ist die Kadrierung zu nennen, der Schnitt und die Montage, oder die Erzählperspektive. Es entsteht auf diese Weise der filmische Handlungsraum, der immer nur aus ausgewählten Raumausschnitten besteht, die von einer gewissen Perspektive aus gezeigt werden, also von einem Beobachtungspunkt der Kamera, und somit immer subjektive Raumausschnitte bleiben. All dies gilt es zu beachten, wenn man eine filmische Raumanalyse macht.

Ich möchte für die hier besprochenen Filmbeispiele den filmischen Raum als *Metonymie* verstanden sehen – als Figur der Assoziation, mit einem breiteren, offeneren Bedeutungsfeld als zum Beispiel das Symbol oder die Metapher es haben. Die räumlichen Hintergründe nicht als zufällig zu betrachten, sondern sie als einen impliziten Kommentar zu dem narrativen Geschehen und den Charakteren, und umgekehrt zu betrachten. Die Architektur und menschliche Handlungen als Co-Metonymien des Themas, die nicht auf einem abstrakten Niveau die Modernität als solche symbolisieren, sondern konkrete Beispiele dafür darstellen.<sup>1</sup>

Der Filmwissenschaftler Seymour Chatman bringt es auf den Punkt:

---

<sup>1</sup> Vgl.: Chatman, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1985. S. 68f.

»Metaphor depends on the sudden and unexpected perception of similarity. Metonymy does not, because it is purely associative, purely tied to the real [...] Metonymy is at once a figure for and a literal part of its referent. Hence, it reinforces the actuality of the world of the text [...] The association is lighter, more tangential, more allusive. And unlike a genuine symbol, it does not explain the inside by referring to the outside. «<sup>2</sup>

Die filmischen Räume in *Il deserto rosso (Die rote Wüste)*, *Eraserhead* und *Crash* sind vordergründig als Schauplätze zu verstehen, die als metonymische Zeichen des inneren Lebens der Charaktere fungieren. Die räumliche Umgebung kann somit als Gemütszustand gelesen werden, als *Objekthaftes Korrelat*<sup>3</sup>, das nicht nur die emotionale Lage der Protagonisten, sondern auch deren allgemeine Lebenssituation zum Ausdruck bringt.

Doch was macht den filmisch dargestellten Raum so besonders, was wetzt ihn von der Architektur als solcher ab?

Walter Benjamin schrieb dazu, die Architektur würde von jeher den Prototyp eines Kunstwerks bieten, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgen würde.<sup>4</sup> Das Potential des Films hingegen, den er wegen seiner Freiheit der Wahrnehmung als *die* moderne kritische Ästhetik verstand, sah Benjamin in dem Schock Effekt, den er bei dem Publikum auslösen würde, das nicht mehr zerstreut, sondern einmal wieder die Position des Kritikers einnehmen würde.<sup>5</sup> Dieses Publikum würde mit Hilfe des Films lernen, seine Lebenswelt fokussierter und vertiefter wahrzunehmen.

»Indem der Film durch Großaufnahmen [...], durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die

---

<sup>2</sup> »Die Metapher ist von einer plötzlichen und nicht erwarteten Wahrnehmung der Ähnlichkeit abhängig. Die Metonymie ist es nicht, weil sie lediglich assoziativ, an das Reale gebunden ist [...] Die Metonymie ist zugleich eine Figur für und ein wortwörtlicher Bestandteil des Bezugs. Deshalb verstärkt sie die Aktualität der Welt des Textes [...] Die Assoziation ist leichter, tangentialer, flüchtiger. Und anders als ein wahrhaftiges Symbol, erklärt sie nicht das Innere durch den Bezug auf das Äußere. « Chatman (1985), S. 70.

<sup>3</sup> Vgl.: Chatman (1985), S. 91f.

<sup>4</sup> Vgl.: Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963. S. 40.

<sup>5</sup> Vgl.: Vidler, Anthony. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT, 2001. S. 114f.

Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern! Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man *ohnehin* undeutlich sieht [...] so wenig handelt bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein [...] an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums [tritt] ein unbewusst durchwirkter [...] Vom Optisch-Unbewussten erfahren wir erst durch [die Kamera], wie von dem Treibhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.«<sup>6</sup>

Der Film erfindet, wie die Filmtheoretikerin Giuliana Bruno schreibt, auf seine eigentümliche Art kontinuierlich Räume als Schauplätze der Narration<sup>7</sup> und so gilt es vor allem, das narrative Element im filmischen Raum zu suchen, dasjenige, das darin vom Menschen und dessen Lebensweisen erzählt, als Zeuge der Entwicklung des menschlichen Bewusstseins und von unbewussten Inhalten seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, also der Geschichte des modernen Subjekts und dessen Auseinandersetzungen mit seinem Lebensumfeld.

Interessant dabei ist etwa, dass die Verbindung vom Film beziehungsweise dem Wunsch, bewegte Bilder zu sehen und des Lebensumfeldes des modernen Menschen, von Anfang an eng miteinander verknüpft waren. Zu der Zeit, als der Film geboren wurde, hat auch eine Reihe architektonischer Formen eine neue Art von Raumwahrnehmung hervorgebracht. Mit den Passagen, Warenhäusern, Ausstellungspavillons, Wintergärten und den neuen Transportmitteln, wie zum Beispiel der Straßenbahn, entstand, was Bruno eine »geography of modernity«<sup>8</sup> nennt. Das Transitive, Mobile war jetzt als Essenz dieser neuen Architektur-Formen gefragt. Die Mobilität also, die auch den Kernpunkt der Films darstellt.

Wie Bruno schreibt, hat der Film als Produkt der Ära der Metropolis und des Transits, von seinen Anfängen an eine urbane Sichtweise ausgedrückt, und da er primär an urbane Zuschauer gerichtet war, hat vor allem der frühe Film sich von

---

<sup>6</sup> Benjamin (1963), S. 35f.

<sup>7</sup> Vgl.: Bruno (2002), S. 66.

<sup>8</sup> »Geografie der Modernität« Bruno (2002), S. 17.

dem städtischen Bewusstsein und den unbewussten Inhalten genährt.<sup>9</sup> Der Film wurde somit Zeuge dieses neu gewonnenen Lebensgefühls des modernen Menschen, der in der Metropole sein Zuhause hatte.

Am Beginn des Films waren menschliche Figuren, Straßen, Brücken, Züge, Lagerhallen, Wohnhäuser von Arbeitern als Stadtsilhouette, und der verseuchte Himmel als Hintergrund des urbanen Lebens zu sehen, eine Umgebung also, die dem Menschen des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts schon allzugut vertraut geworden war.

Eine industrialisierte Stadtsilhouette formte also den Hintergrund, den Schauplatz dieser Filme. Als Beispiel sind hier die experimentellen Bilder der Industriestadt Leeds zu nennen, die Louis Le Prince schon im Jahre 1888 aufgenommen hatte. Er hat seine Kamera in einem Moment laufen lassen, als die rußgeschwärzte Brücke über den Fluss *Aire* von der größtmöglichen Zahl an Menschen und Pferdekutschen überquert wurde. Die Bewegung war hier offensichtlich im Vordergrund seines Interesses.

Die Bewegung wird auch in meinen Filmuntersuchungen eine große Rolle spielen. Der im frühen Film spürbare Enthusiasmus an dem *Transitorischen* wird auch in Michelangelo Antonionis *Il deserto rosso*, David Lynchs *Eraserhead* oder in David Cronenbergs Film *Crash* eine völlig neue Bedeutung gewinnen.

Auch in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, bekannter weise in René Clairs *Paris qui dort* wurde die Stadt als ein Mechanismus dargestellt, der sich mit einer bestimmten Geschwindigkeit, Tempo und Rhythmus voran bewegt. Genauso enthusiastisch wurde die Stadt von Dziga Vertov in Szene gesetzt. In *Der Mann mit der Kamera* treibt der enthusiastische urbane Fokus die Stadt mit einer großen Geschwindigkeit in ein ungeheures Delirium an Bildern, sodass diese als nicht fixiert, unverankert, offen für Transformationen erscheint.<sup>10</sup> Das Leben der Architektur präsentiert sich in diesem Film als das Leben der Bewohner dieser Architektur – es spiegelt dieses wieder.

---

<sup>9</sup> Vgl.: Bruno (2002), S. 18.

<sup>10</sup> Vgl.: Barber, Stephen. *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books, 2002. S. 44ff.

Der gebürtige Österreicher Fritz Lang hat Mitte der zwanziger Jahre mit *Metropolis* eine pessimistische Vision der stark urbanisierten, für den Menschen zu groß gewordenen Welt entworfen. Zwar hinter dem Mantel einer futuristischen Utopie oder besser einer Dystopie versteckt, enthält der Film eine Kritik der modernen Gesellschaft, in der das Individuum vor dem Hintergrund einer stets im Wandel begriffenen, entfremdeten Welt, auch selber als entfremdet und verloren erscheint.

Das Ende des zweiten Weltkriegs hat dann wieder eine neuartige filmische Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum mit sich gebracht. Das Gefühl eines großen Unbehagens war jetzt so offensichtlich ausgedrückt worden wie nie zuvor. Filmemacher des Neorealismus etwa haben sich intensiv mit Fragen der verlorenen, zerstörten europäischen Stadtsilhouetten befasst, vor allem indem sie eine Unmittelbarkeit der filmischen Darstellung dieser zerstörten Landschaften angestrebt hatten. Beispielhaft für dieses Bestreben stehen Vittorio de Sicas *Fahrraddiebe* oder Roberto Rossellinis *Deutschland im Jahre Null*, wo die Stadt sich als eine Landschaft der Leere und Trümmerhaufen präsentiert, oder wie es Bruno formuliert: » [...] an urban cancer that speaks of history and reveals how the traces of its ruins are left upon the urban fabric to mold its present and map the future. «<sup>11</sup>

Dennoch ist schon der Titel von Rossellinis Film *Rom: offene Stadt* aussagekräftig. Die Offenheit, die hier suggeriert wird, kann möglicherweise als Hinweis auf neue Möglichkeiten gedeutet werden. Ein humanistischer Impuls, der als Aufruf zur Veränderung der Lebenslage auch in anderen Filmen des Neorealismus auf implizite oder explizite Art und Weise im Filmtext mitschwingt, ist deutlich erkennbar, somit also ein gewisser Optimismus im Hinblick auf eine bessere Zukunft.

Im filmischen Raum sind also die Emotionen und die Geschichte(n) des Menschen eingeschrieben – nicht nur die der Filmcharaktere, sondern auch des menschlichen Lebens außerhalb des filmischen Raums, und so kann dieser Raum als Resonanzkörper für das Geschehen im und um den Menschen herum verstanden

---

<sup>11</sup> »[...] ein urbaner Krebszustand, der von der Geschichte erzählt und offenlegt, wie die Spuren ihrer Ruinen sich über dem urbanen Gewebe der Gegenwart ausformen und die Zukunft einzeichnen.«  
Bruno (2002), S. 30.

werden, des Menschen unserer Zeitepoche als solchen. Es geht mir in meiner Arbeit deshalb vor allem darum, mit Hilfe der von mir ausgewählten Filme die Relationen zwischen dem Menschen und dessen Lebensumfeld zu untersuchen.

Ich möchte meine Untersuchung in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts in Europa ansetzen, in einer Zeit, als großflächige Aufbauprogramme mit schnellem Tempo Wohnsiedlungen erschufen, die alte oder zerstörte Stadtteile umwandeln oder gar komplett ersetzen sollten. Schon in den 1950er Jahren, aber in größerem Ausmaß seit den 1960er Jahren haben auf diesem Wege endlose Reihen von Betonwohnsiedlungen die urbane Landschaft zu dominieren angefangen und sind so auch in dem filmischen Schaffen dieser Zeit bemerkbar geworden. So sehen wir in Jean Luc Godards unvergesslichem Film *Le Mépris* oder in Michelangelo Antonionis *L'eclisse*, aber auch in *La notte*, eine Stadt, die sich im Prozess des Aufbaus befindet.

Und gleichzeitig schien zu diesem Zeitpunkt die Atmosphäre der Offenheit und des Optimismus verschwunden zu sein. Die Gebundenheit des Menschen an sein Lebensumfeld wurde immer offenkundiger aufgezeigt und filmische Ausblicke präsentiert, die nicht mehr im Stande waren, eine Determiniertheit des Menschen und eine oft räumlich ausgedrückte Ausweglosigkeit zu verbergen.

Ein bekanntes Beispiel dafür ist Pier Paolo Pasolinis *Mamma Roma* aus dem Jahre 1962. Dieser Film handelt vom Traum von einem *neuen* suburbanen Lebensstil, der in einen Alptraum umschlägt. Das, was von der Hauptprotagonistin ersehnt wird – der Umzug aus der Altstadt hinaus, wo sie gemeinsam mit ihrem Sohn eine Wohnung neben einem Friedhof bewohnt, und in ein neu erbautes peripheres Stadtviertel – erweist sich als äußerst tragisch. Der Blick aus dem Fenster der neuen Wohnung fällt nicht mehr auf den Friedhof wie einst, jedoch wirken die Wohnblocks, die jetzt den Blick dominieren, auch nicht viel lebendiger. Die Monotonie und das *Unheimliche* beherrschen diesen Lebensraum, und da der Traum nun ausgelebt worden ist, stellt sich das Gefühl einer Hoffnungslosigkeit ein.

*Mamma Roma* stellt ein filmisches Zeugnis dafür dar, wie das (europäische) Kino auf diesen städtischen Strukturwandel – also auf die Zerstreung von innerstädtischen Gemeinschaften in suburbanen Gegenden – antwortete. Mit der Verfremdung, einer Veroberflächlichung, Zerbrechlichkeit und dem Haltlosen als



dominierender menschlicher und architektonischer Fixation und mit dem Unbehagen und einer Melancholie als leitenden Gefühlszuständen.

Mit meiner Auswahl der Filme möchte ich dieses spezifische Raumgefühl aufgreifen, das den Menschen seither zu begleiten scheint. Mein Interesse gilt dabei besonders und spezifisch dem unheimlich anmutenden, Angst einflößenden im urbanen-, aber vor allem im suburbanen Lebensumfeld des Menschen der Gegenwart. Es ist ein Bewusstwerdungsprozess des Menschen, der gerade in filmischen Räumen, die von diesen Räumen der Gegenwart geprägt sind, ablesbar ist.

Die Filme, die in dieser Arbeit analysiert werden, wagen es, an der Oberfläche des *Alltäglichen, Gewohnten* menschlichen Lebensumfeldes zu kratzen und auf diesem Wege das *Heimliche im Unheimlichen* ganz im Freudschen Sinne zum Vorschein bringen, aber eben auch in umgekehrten Sinn das *Unheimliche im Heimlichen*, also im oft nur scheinbar Gewohnten.

## **EIN PROZESS DER BEWUSSTWERDUNG**

In den Räumen der drei von mir ausgewählten filmischen Beispiele sind trotz der verschiedenen Akzente, die diese beinhalten, da sie einen Bogen von vier Jahrzehnten spannen, gemeinsame Fragestellungen zu erkennen.

Die schon erwähnte Verfremdung, ein Verlust der Erinnerung im Raum und die damit verbundenen Desorientiertheit, ein Ausgeliefertseins, eine Anonymität, die Wiederkehr des Stets Gleichen, eine Zerbrechlichkeit, das Unkontrollierbare und eine Haltlosigkeit, werden nur einige der Stichworte sein, die hinter dem Phänomen der *Unheimlichkeit* dieser auf eine filmische Art und Weise dargestellten Landschaften zu verorten sein werden.

Den Anfang meiner Arbeit wird ein Kapitel über das Unheimliche in der Architektur und darüber hinaus im filmischen Raum bilden, von dem aus ich zu einer Betrachtung der von mir ausgewählten Filme schreiten werde, die eben ihre unheimliche Wirkung vordergründig mit Hilfe des filmischen Raums erzeugen.

## DAS UNHEIMLICHE – VOM HAUS ZUR METROPOLE UND WEITER

»[...] die Architektur produziert lebende Körper, von denen jeder seine eigenen erkennbaren Merkmale besitzt. Das belebende Prinzip so eines Körpers, seine Präsenz [...] reproduziert sich selber innerhalb derer, die den Raum, von dem die Rede ist, innerhalb ihrer gelebten Erfahrung benutzen. «

(Henri Lefebvre)

Wie der Architekturtheoretiker Anthony Vidler in seinem Buch über das Unheimliche in der Architektur betont, hat die zeitgenössische Sensibilität, die das Unheimliche etwa in leeren Parkhäusern oder in verlassenen Einkaufszentren und anderen niedergekommenen Stadträndern und verschiedenen Oberfläche-Erscheinungen der postindustriellen Kultur verortet, eine lange, aber im Grunde moderne Tradition.<sup>12</sup>

Wie sich zeigen wird, formt das Unheimliche eine Konstante in der modernen Kultur, obwohl jede Epoche ihr eigenes *Unheimliches* zu verzeichnen hatte.

Dieses Unheimliche, das an scheinbar harmlosen und völlig gewöhnlichen Orten verortet wurde; die heimischen und etwas kitschigen Schauplätze, wie etwa ein See vor dem Sturm, ein düsterer Wald oder ein unbewohntes in sich zusammenfallendes Schloss; die Tatsache, dass gerade diese Orte wie gemacht waren für Schaudergeschichten, mit denen in dem vom klassizistischen rationellen Gedankengut gelangweilten Publikum ein Gefühl des Grusels erweckt werden konnte. All dies weist das Unheimliche als *das* Gefühl des Unbehagens aus, das zuallererst in dem späten achtzehnten Jahrhundert verortet wurde und von da an eine Konstante in den Empfindungen der Menschen blieb.

Das Unheimliche hat innerhalb der von Edmund Burke aufgestellten Kategorie des *Sublimen* seinen Platz gefunden, innerhalb des *Ängstlichen*<sup>13</sup>, obwohl gerade das *Unheimliche*, wie Freud in seinem Aufsatz über dieses spezifische Befinden aus

---

<sup>12</sup> Vgl.: Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts/London, England: 1992. S. 3.

<sup>13</sup> Freud, Sigmund. *Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1963. (Originalausgabe: London: Imago Publishing, 1941) S. 45.

dem Jahre 1919 schrieb, oft nicht oder kaum vom Sublimen zu unterscheiden war. Er erkannte das Unheimliche als eine ästhetische Kategorie an – im Sinne der »Lehre von den Qualitäten unseres Fühlens«<sup>14</sup> – und die Ästhetik nicht etwa als die Lehre des Schönen verstanden sehen wollte.

Allerdings hatte Sigmund Freud es sich zum Ziel genommen, zu entdecken, was genau den Kern des Unheimlichen ausmacht – die psychologischen Ursachen dieses Gefühls – um es sodann vom *Ängstlichen* im allgemeineren Sinn des Sublimen unterscheiden zu können.

Als Ausgangspunkt für seine Untersuchung hat er die bisherigen Theorien über das Unheimliche genommen, wie etwa die von E. Jentsch, der dieses Gefühl als das Ergebnis mangelnden Wissens, der intellektuellen Unsicherheit, erklärte. Freud hat diese Theorie als falsch erkannt, indem er durch seinen Text hindurch öfter betonte, dass die Tatsache, dass eine Sache unvertraute Seiten hätte, sie nicht notwendigerweise unheimlich machen würde.

Er hat sich dem Begriff des *Unheimlichen* von dessen scheinbar entgegen gesetztem Pol, dem des *Heimlichen* genähert. So hat Freud sich schon Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts der Sprachwissenschaft zugewendet, um so die verschiedenen Bedeutungen des Wortes *heimlich* zu analysieren, die er in *Sanders Wörterbuch* aus dem Jahre 1860 und im *Deutschen Wörterbuch* aus dem Jahre 1877 gefunden hatte.

Dabei stellte er eine Verschiebung der Bedeutung fest, die von *vertraut, zum Hause gehörig, Häuslich* oder *freundnachbarlich* bis hin zu *versteckt* und *verborgen gehalten, so dass man Andere nicht davon oder darum wissen lassen will* reicht. Das *Heimliche* ist demnach zugleich das Vertraute und das Versteckte.

Freud hat auf diese Weise die Ambivalenz der Bedeutung des *Heimlichen* zum Vorschein gebracht, und bewiesen, dass dieses *Heimliche* nie weit davon entfernt ist, mit seinem Gegensatz zusammen zu fallen – dem *Unheimlichen*. Das *Unheimliche* wird das sichtbar Gemachte schlechthin, wie Freud, Schelling

---

<sup>14</sup> Ebenda, S. 45.

zitierend, festhält: »das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und nun hervorgetreten ist. «<sup>15</sup>

Das Unheimliche kann Freud zufolge nicht einfach auf bestimmte Objekte zurückgeführt werden. Vielmehr hat es mit einer Transformation zu tun, worin das Vertraute, Heimliche je ins Unbekannte, dann Unheimliche umzuschlagen droht. Freud schreibt: »[...] dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist. «<sup>16</sup>

Auf diesem Wege stellt sich heraus, dass eben das *Heimliche* die Voraussetzung für das *Unheimliche* ist. Das Unheimliche ist unheimlich, gerade weil es insgeheim allzu vertraut ist und deshalb verdrängt wird; die Vorsilbe *un* – wie Freud vermerkt – die Marke der Verdrängung.<sup>17</sup>

Dieses Unheimliche, das Freud innerhalb des Sublimen, des Ängstlichen verortete, und das sich vielmehr als Grauen und als Spuk denn als ein Schrecken oder gar eine Erscheinung äußerte, ein Nichtvertrautsein im scheinbar Vertrauten, hat er mit seiner analytischen Untersuchung in die Domäne des Domestischen, des Heimischen situiert, und auf diese Weise als ein Produkt des *Unbewussten* erkannt. Hinter dem *Heimlichen* das *Unheimliche*, das Unterdrückte, Verdrängte auf individuellem sowie auch auf gesellschaftlichem Niveau, aber auch auf der Ebene von existentiellen Fragestellungen des Menschen, das in einem unscheinbaren Moment mit voller Wucht zurück ins Bewusstsein kehrt.

Doch interessanterweise hat das Unheimliche gerade in der Kunst sein geeignetes Revier gefunden. Das Unheimliche der Fiktion sei Freud nach reichhaltiger als das Unheimliche des Erlebens, da die Fiktion neue Möglichkeiten des unheimlichen Gefühls erschaffe, die im Erleben wegfallen würden.<sup>18</sup> Mit Walter Benjamin könnte man argumentieren, dass im wahren Leben eine Zerstreuung vorherrschend ist, die in der Fiktion, wie etwa im Film, wegfällt, da dieser die Aufmerksamkeit der Zuschauer bündelt und sie in eine bestimmte Richtung zu lenken vermag.

---

<sup>15</sup> Ebenda, S. 70.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 70.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 75.

<sup>18</sup> Vgl.: Ebenda, S. 80ff.

## VOM HAUS...

In der Romantik hat die nostalgische Bindung an eine bedeutungsvolle Vergangenheit, die der Gegenwart einen Sinn geben würde, eine außerordentlich wichtige Rolle gespielt. So sind etwa die künstlich aufgestellten Ruinen von Schlössern, die an Orten aufgestellt wurden, wo es nie ein Schloss gegeben hatte, für diese Periode symptomatisch.

Aber den populärsten Ort, an dem in der Fiktion der Romantik das Unheimliche verortet wurde, hat das (bürgerliche) Haus dargestellt, in dem es spukt. Das Haus hat als beliebtester Schauplatz von unheimlichen Störungen gedient: die angebliche Häuslichkeit, Reste der Familiengeschichte und die damit verbundene Nostalgie, vielleicht auch ein »Skelett im Schrank«, und vor allem die Rolle des Hauses als des letzten und intimsten Unterschlupfs des privaten Komforts, hat den Kontrast des Terrors vor dem Eindrang von fremden Seelen noch verschärft.<sup>19</sup>

*Der Fall des Hauses Ascher* amerikanischen Dichters und Erzählers Edgar Allen Poe (1809-1849) ist beispielhaft dafür und hat bis heute nichts von seine düsteren Charme eingebüßt. Das Haus stellt hier das Heimliche und zugleich Unheimliche dar, das Gespenstische der Vergangenheit, die hier gelebt wurde. Das Leblose und Heruntergekommene, das der Erzähler in den dunklen Möbeln, den düster anmutenden Räumen und den verbleichten Wänden dieses Hauses der Familie Ascher verkörpert sah, erinnerte so eher an eine Gruft als an ein Haus.

## ZUR METROPOLE UND WEITER

Das Unheimliche hat sein metaphorisches Heim also in der Architektur gefunden, wobei es allerdings nicht als Eigenschaft des Raumes als solchen zu verstehen ist. In seiner ästhetischen Dimension wirkt das Unheimliche als »representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and

---

<sup>19</sup> Vgl.: Vidler (1992), S. 17.

dreaming. «<sup>20</sup> Es gibt dem zufolge also kein Gebäude, das alleine für sich das Gefühl des Unheimlichen im Menschen auslösen könnte.

Jedoch hatten verschiedene geschichtliche Epochen ihre eigenen räumlichen Repräsentanten des Unheimlichen gefunden. In diesen Gebäuden und Räumen im allgemeineren Sinn wurden dann spezifische Charakteristika des Unheimlichen hinein projiziert. Diese Gebäude sind auf diese Weise zu Repräsentanten der menschlichen Entfremdung – kulturelle Zeichen dieser – geworden.

Zuerst wurde das Unheimliche also im Haus, später dann im urbanen Umfeld verortet. Wie Walter Benjamin bemerkte, ist eine neue Form des Unheimlichen aus dem Aufschwung der Metropolen geboren worden. Einst Städte, die von Mauern umgeben waren, übersehbare Stadtstrukturen und ein intimes Gemeinwesen, sind dank der Veränderung in der urbanen Struktur, mit dem Auftauchen der Metropole im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts zunehmend *unheimlich* geworden.<sup>21</sup>

Das individualistisch-poetische der romantischen Entfremdung hatte in der Großstadt so eine neue Dimension der Ausbreitung erfahren. Es wurde nicht mehr im bourgeois Umfeld des Hauses, sondern jetzt im Lebensumfeld der Stadt verortet gesehen.

Die allgemeine Konzeption der *Entfremdung* war überhaupt eines der Hauptangriffspunkte der Kritiker, die die neuen Lebensweisen der Menschen in Großstädten kritisierten. Im Sinne von Karl Marx, der seine Thesen Mitte des neunzehnten Jahrhunderts formulierte, war es eine Entfremdung, die mit der Entwicklung des Privateigentums ihren Lauf genommen hat, eine Entwicklung, bei der der Arbeiter sich von dem Produkt seiner Arbeit und auf diesem Wege von sich selber entfremdet, da er sich in dieser Arbeit nicht mehr realisieren kann, sondern sich dabei verliert. Wo man lebt, um zu arbeiten und nicht arbeitet, um zu leben, dort hört Marx zufolge das Menschsein auf.

---

<sup>20</sup> »Repräsentant eines mentalen Zustands der Projektion, der sich den Begrenzungen des Realen und Irrrealen präzise entzieht, um eine beunruhigende Ungewissheit hervorzurufen, ein Augenblick zwischen dem Wach- und Traumzustand.« Vidler (1992), S. 11.

<sup>21</sup> Vgl.: Ebenda, S. 11.

Jedoch gab es auch viele Kritiker dieser Entwicklungen, die nach physischen, räumlich ausgeprägten Merkmalen in dem urbanen Umfeld der Metropole suchten, in denen es soziale Bedingungen des Modernen zu erkennen gäbe.

In einer frühen Phase der Psychologie wollte man sogar den Raum als solchen als den Hauptgrund der menschlichen Entfremdung identifizieren. Der Wiener Architekt Camillo Sitte hat in diesem Sinn die räumliche Leere der neu erbauten Ringstraße kritisiert – die großen offenen Plätze, die der Berliner Psychologe Carl Otto Westphal im Jahre 1871 als einen der Hauptgründe der *Agoraphobie* (Platzscheu) ernannte. Die Angst vor offenen Plätzen war dann per Definition eine räumliche Angst, die im urbanen Umfeld der Großstadt auftauchen würde, somit direkt von der urbanistischen Stadtstruktur ableitbar war. Im Jahre 1879 hat dann der französische Arzt Benjamin Ball die *Klaustrophobie* entdeckt, den scheinbaren Gegenpol der Platzscheu, allerdings auch als an den urbanen Raum gebundene Angst festgelegt.

Räumlich gebundene Phobien sind schon bald zum Leitmotiv der verschiedensten Entfremdungstheorien geworden.

Georg Simmel, dessen Schüler Siegfried Kracauer oder auch Walter Benjamin haben dann räumliche Strukturen und die Gesellschaft als reziprok von einander abhängig verstanden.<sup>22</sup> Nicht mehr direkt vom Raum her ableitbar, aber dennoch mehr als eine Kopfgeburt – die *räumliche Entfremdung* als Repräsentant der Verbindung von mentalen Projektionen und räumlichen Charakteristika, die dem Unheimlichen zugeschrieben worden waren.

Der Soziologe Georg Simmel hat in seinem Aufsatz über *Die Großstädte und das Geistesleben* aus dem Jahre 1903 die Oberflächlichkeit des modernen großstädtischen Lebens beklagt, die sich sowohl in der Stadtstruktur ablesen lässt, als auch in den Lebensweise der Stadtbewohner, für die die Strukturiertheit ihres Lebens, die sich beispielsweise in der Pünktlichkeit oder Berechenbarkeit äußert, die Oberhand über das individuelle persönliche Dasein gewinnt. Pointiert schrieb Simmel folgendes über die zwischenmenschlichen Beziehungen beziehungsweise hier nur noch Begegnungen:

---

<sup>22</sup> Vgl.: Vidler, (2001), S. 66.

» [...] die Kürze und Seltenheit der Begegnungen, die jedem Einzelnen mit dem anderen – verglichen mit dem Verkehr der kleinen Stadt – gegönnt sind. Denn hierdurch liegt die Versuchung, sich pointiert, zusammengedrängt, möglichst charakteristisch zu geben, außerordentlich viel näher, als wo häufiges und langes Zusammenkommen schon für ein unzweideutiges Bild der Persönlichkeit im anderen sorgen.«<sup>23</sup>

Damit sich der Mensch in der Großstadt-Gemeinschaft behaupten kann, muss er sich immer mehr dem von Simmel als *objektiv* bezeichneten Geist unterordnen – sowohl in der Sprache als auch in der Produktionstechnik oder der Kunst –, wobei die Kultur der Individuen auf Bezug auf Geistigkeit, Zartheit und einen Idealismus im Verschwinden begriffen ist.

»Das Leben [setzt sich] doch mehr und mehr aus diesen unpersönlichen Inhalten und Darbietungen zusammen, die die eigentlichen persönlichen Färbungen und Unvergleichlichkeiten verdrängen wollen [...]«<sup>24</sup>

Die Bezeichnungen *Tod* oder *Verschwinden des Subjekts* beziehen sich in diesem Sinn auf die sukzessive Verschiebung des romantischen Ideals des Individuellen und wie Anthony Vidler bezeugt, gibt es im Bereich den Raumkonzeptionen eine ähnliche, parallele Geschichte dazu, die von einem Ideal der Fülle sich in die Richtung einer Flächigkeit und Verformung entwickelt hat.<sup>25</sup>

Architekten und Urbanisten des Modernismus, mit dem Futurismus in der Vorreiter-Rolle, haben sich an dieses Problem von ihrer eigenen Seite heran gewagt. Ihr Vorhaben war es, die Gesellschaft von der Last der bürgerlichen Vergangenheit mit ihren spezifischen Gesellschafts- und Wohnstrukturen zu befreien und der Vergangenheit auf diesem Wege zu entrinnen. Dahinter stand das therapeutische Anliegen, mit Hilfe einer *Säuberung des Raumes* – der architektonischen Umgebung des Menschen – gleichzeitig den Menschen selber, also die Gesellschaft, von dieser Last, die innerhalb dieser Kreise als Krankheit verstanden wurde, zu reinigen, um damit die Menschheit auf das moderne Leben vorzubereiten. Dieses könnte dann, so die These, in einer neuen industriellen Epoche auf eine harmonische Art und Weise gelebt werden.<sup>26</sup> »[...] it was thought

---

<sup>23</sup> Simmel, Georg. *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006. S. 38.

<sup>24</sup> Simmel (2006), S. 41.

<sup>25</sup> Vgl.: Vidler (2001), S.6f.

<sup>26</sup> Vgl.: Vidler (1992), S. 63.



that disease, individual and social, might be eradicated once and for all, and the inhabitants of the twentieth century rendered fit for the marathon of modern life. «<sup>27</sup>

Die Jahrhunderte des Lebens, das in vollgestauten Wohnzimmern und ungesunden Lebensbedingungen verbracht worden war, die Totems und Tabus des Bürgertums, sollten alle in die Vergangenheit verbannt werden. Doch dieses Anliegen musste erst räumlich realisiert werden, die *unheimlichen* Häuser, in denen die Geister dieser Vergangenheit – Generationen an Familiendramen – eingefangen waren, abgerissen werden. Die Annahme lautete: Wenn die Häuser nicht mehr die Schwere der Tradition zu tragen hätten, wäre somit auch das menschliche Gedächtnis von der ungesunden Beschäftigung mit der Vergangenheit befreit und könnte im Jetzt neu aufleben.<sup>28</sup>

Das Erfinden von neuen Raumkonzepten war eines der Leitmotive der Moderne, es war ein Schrei nach einem Bruch mit der Vergangenheit. Als Gegenpol des undurchdringlichen Wesens der bürgerlichen Kultur, ist die Transparenz zu einem der Ideale dieser Entwicklung geworden. Der französisch-schweizerische Architekt Le Corbusier (1887-1965), Vertreter des Funktionalismus, hat diesen transparenten urbanen Raum als *hygienischen Raum* verstanden.

Die rational angelegten und hermetisch verschlossenen Institutionen, hier sind zu nennen die Spitäler oder Gefängnisse, die in dieser Zeit erbaut worden sind, sind stumme Zeugen dieser Entwicklung. So auch Städte mit ihren Straßennetzen, die der Zirkulation geöffnet werden sollten; oder etwa die Licht- und Luft-durchfluteten Räume, die nichts mehr mit dem bürgerlichen Haus gemein hatten, und die das Design von Wohnungsbauten dieser Zeit bestimmt haben. Nichts mehr sollte im Verborgenen bleiben, das Unterdrückte des Individuums und das der Gesellschaft sollte ans Licht gebracht und somit zerstört werden – als Wesenskern einer gesellschaftlichen Moral. Es war ein *Mythos der Transparenz*<sup>29</sup>, der die Moderne durchzogen hatte.

---

<sup>27</sup> »[...] Man dachte, dass Krankheiten, sowohl individuelle und gesellschaftliche, ein für alle mal ausgelöscht werden könnten, und die Bewohner des zwanzigsten Jahrhunderts dadurch für den Marathon des modernen Lebens fit gemacht werden könnten. « Vidler (1992), S. 63.

<sup>28</sup> Vgl.: Ebenda, S. 63f.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 217.

Die Pathologien der Agoraphobie und Klaustrophobie, deren Grund in der urbanistischen Struktur der Metropole identifiziert worden war, hat somit Argumente dafür geliefert, das Fundament der urbanen Raumgestaltung neu zu überdenken. Die alte Stadt sollte von einer neuen ersetzt werden, einer *gläsernen Stadt*, wie sie manchen Modernisten konzipierten, unter ihnen auch Le Corbusier. Das erklärte Ziel war es, eine Stadt mit durchsichtigen Gebäuden und einer auf diesem Wege erschaffene offene Gesellschaft zu gestalten, die dadurch von all ihren psychischen Krankheiten geheilt sein würde.

Allerdings hat schon der französische Philosoph Michel Foucault darauf aufmerksam gemacht, dass das politische Anliegen dieser Entwicklung nicht übersehen werden sollte. Im achtzehnten Jahrhundert, mit dem Zeitalter der Aufklärung, ist nämlich das Paradigma der Transparenz aufgekommen. Doch wie Foucault betonte, war dies vor allem ein Zeichen der Angst im Hinblick auf das *Dunkle, das ein Hindernis für die Sichtbarkeit der Dinge, der Menschen und Wahrheiten*<sup>30</sup> darstellte. Die Transparenz sollte die Domäne der Mythen, des Verdächtigen, der Tyrannei und vor allem die des Irrationalen verjagen. Die Domäne des Ängstlichen, des *Sublimen*, die zu der gleichen Zeit von Seiten des französischen Architekten Etienne-Louis Boullée, der im späten achtzehnten Jahrhundert gewirkt hatte, zu einer Faszination gerade mit diesen vernebelten Bereichen, dunklen Nischen und unheimlich anmutenden Schattenspielen, führte.

Doch langsam wurde klar, dass die Utopie der transparenten Gesellschaft und das Anliegen einer Säuberung von Häusern und von urbanen Strukturen mit dem erklärten Ziel, auf diese Weise die Gespenster der Geschichte zu verjagen, ihre eigenen Gespenster heraufbeschworen hatte.

Es waren, wie Vidler es formuliert: »Yet, inevitably, this housecleaning operation produced its own ghosts, the nostalgic shadows of all the *houses* now condemned to history or the demolition site.«<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl.: Michel Foucault. »The Eye of Power« In: Gordon, Colin (Hg.) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon Books, 1980. S. 153f.

<sup>31</sup> »Allerdings war es unvermeidlich, dass diese Hausreinigungsprozedur ihre eigenen Geister hervorbrachte, die nostalgischen Schatten all der Häuser, die jetzt zum geschichtlichen Dasein oder dem Abriss verurteilt worden waren.« Vidler (1992), S. 64.

Das Haus wurde zum Objekt der Erinnerungen und so hat sich eine generalisierte Nostalgie nach diesem Haus breit gemacht.

Ab den 1930er Jahren hat sich dann unter den Kritikern, die dem *Fortschritt* skeptisch gegenüber standen, ein regelrechter antimoderner Diskurs entfaltet.

Theodor Adorno, Martin Heidegger, Max Horkheimer, Gaston Bachelard und andere führende Denker haben alle mitsamt die Nichtbewohnbarkeit der neuen Wohnungsbauten, das *nicht heimelige* am modernen Heim, ein Heimweh nach dem einstigen *wahren* Heim beklagt, was, zwar anders ausgeformt, auch für die Romantik typisch war– und dann auch zu einem Leitmotiv des Postmodernismus geworden ist.

Adorno beklagte seinerseits, dass das Wohnen, im wahren Sinn, jetzt unmöglich geworden sei.<sup>32</sup>

Der Begriff des *Unheimlichen* ist jetzt wieder mit voller Wucht, doch in einer neuen Form aufgetaucht. So hat Martin Heidegger das Unheimliche in der Welt verortet, die nicht mehr als *Heim* erlebt werden konnte – als eine Entwurzelung des Menschen, ein Nomadismus und Leben im Exil, von dem in dieser Zeit viele Menschen betroffen waren, auch Heidegger selber, und ein allgemeiner Verlust von Sicherheiten, die nach den zwei Weltkriegen als verloren gegangen erlebt worden sind. Heidegger wollte diese Wurzeln sodann in prämodernen Zeitepochen finden, in nostalgischen Rückblicken auf längst vergangene Zeiten, als der Mensch noch nicht entwurzelt zu sein schien.<sup>33</sup>

Auch Freud, um zu ihm zurückzukehren, hat sich in seinem Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* aus dem Jahre 1915 mit Themen wie der Angst und dem Grauen beschäftigt, die an eine tatsächliche Erfahrung der *Heimatlosigkeit* gebunden waren. Zu dem Zeitpunkt hat sich nämlich die gesamte Struktur von Europa, als scheinbar sicherem *Haus* der westlichen Zivilisation, in einem Prozess des Zusammenbruchs befunden.

---

<sup>32</sup> Vgl.: Ebenda, S. 65.

<sup>33</sup> Vgl.: Ebenda, S. 7f.

Vidler formuliert es folgendermaßen: »The site of the uncanny was now no longer confined to the house or the city, but more properly extended to the no man's land between the trenches, or the fields of ruins left after bombardment. «<sup>34</sup>

Später sind noch andere Orte des Unheimlichen dazu gekommen, einen davon werde ich im nächsten Kapitel ansprechen – die von der Industrie verwüstete Landschaft.

## **DIE VERFREMDUNG IN DER KUNST DER AVANTGARDEN**

Für die modernen Avantgarden hat das *Unheimliche* ein Mittel dargestellt, mit dem beim Betrachter bewusst eine *Ostranenie* herbeigerufen werden sollte. Die Freudschen Verortungen des Unheimlichen in dem Motiv des Doppelgängers oder auch dem des belebten Unbelebten, haben die verschiedenen Kunstrichtungen der Moderne durch ein bewusstes Entfremden erreicht. Nicht das Unheimliche innerhalb des Sublimen – dieses undefinierbare Gefühl – war hier das erklärte Ziel. Die moderne Kunst – der Symbolismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus, Expressionismus und andere Richtungen – haben das *Unheimliche* als ästhetische Kategorie wiederbelebt. Dieses wollte jetzt allerdings als *das* Zeichen der Tendenz zum Shock und der Störung der Wahrnehmung verstanden werden. Wenn die Kunst in einer Zeitepoche von großen politischen, sozialen und allerlei Wahrnehmungsverschiebungen, die die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mitgebracht hatte, wahrhaftig bleiben wollte, musste sie ein *gröberes* Unheimliches auszudrücken vermögen – den Schock der Moderne.

Für Theodor Adorno, der sich in seinen Schriften viel mit diesen Themengebieten auseinandersetzte, galt der Leitsatz der *Fremdheit* in der Kunst:

»Fremdheit zur Welt ist ein Moment der Kunst; wer anders denn als Fremdes sie wahrnimmt, nimmt sie überhaupt nicht wahr. «<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> »Der Schauplatz des Unheimlichen war jetzt nicht mehr bloß das Haus oder die Stadt, sondern hat sich auf das Niemandsland zwischen den Schützengräben und auf die Ruinenfelder, die nach dem Bombardement zurückgeblieben sind, ausgeweitet. « Vidler (1992), S. 7.

<sup>35</sup> Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Adorno, Gretel/Tiedemann (Hg.) Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973. S. 274.

Adorno plädierte für die Durchsetzung des *Unheimlichen* als Mittel in der Kunst, wobei er dieses ganz im Freudschen Sinne als ein Unheimliches, das so ist, gerade weil es heimlich allzu vertraut ist, aber eben aus dem Bewusstsein weggeschoben wird. Er wendete sich hiermit gegen den Historismus und dessen »spannungslose Zugänglichkeit« und gegen den »Schein der Verständlichkeit« (Schein deshalb, weil v.a. die Formen der Stile, nicht aber ihr ganzes geschichtliches Gewicht, nachgeahmt wurden).

Das *Geschichtliche Moment* sei in den Kunstwerken konstitutiv. Dazu schrieb Adorno:

»die authentischen sind die, welche dem geschichtlichen Stoffgehalt ihrer Zeit vorbehaltlos und ohne Anmaßung über ihr zu sein sich überantworten. Sie sind die ihrer selbst unbewusste Geschichtsschreibung ihrer Epoche; das nicht zuletzt vermittelt sie zur Erkenntnis. Eben das macht den Historismus inkommensurabel, der, anstatt ihrem eigenen geschichtlichen Gehalt nachzufolgen, sie auf die ihnen auswendige Geschichte reduziert.«<sup>36</sup>

Und in weiterer Folge schrieb er, dass gerade die äußersten Schocks und Verfremdungsgesten der zeitgenössischen Kunst – als Seismogramme einer allgemeinen und unausweichlichen Reaktionsform – uns näher erscheinen als das, was bloß nach erscheint.<sup>37</sup>

»Was allen für verständlich gilt, ist das unverständlich Gewordene [...]«<sup>38</sup>

Durch die künstlerischen Techniken des Entfremdens hat sich die Kunst Adorno zufolge paradoxerweise auch als weniger entfremdet als die Welt des Alltags herausgestellt, denn das Unterdrückte würde auf diese Weise ans Licht kommen und könnte so einem Bewusstwerdungsprozess eröffnet werden.

Dieser Prozess hat sich in den sogenannten *schönen Künsten* geäußert, doch auf eine sehr wirkungsvolle Art und Weise hat das Unheimliche seine interpretative Kraft in *der* Kunstrichtung des zwanzigsten Jahrhunderts erneuert – nämlich dem Film.

Diesem hat das Unheimliche von Anfang an begleitet. Die Schattenhaften Bildgestaltungen in Wilhelm Murnaus *Nosferatu* oder *Häuser, in die fremde Geister*

---

<sup>36</sup> Ebenda, S. 272.

<sup>37</sup> Vgl.: Ebenda, S. 273.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 273.

Einzug gewinnen, sind nur einige unter zahlreichen, die das Unheimliche des Kinos bis heute ausmachen.

Jedoch werde ich in den folgenden drei Filmbeispielen den verschiedenen Anspielungen auf das Unheimliche nachgehen, die im Kontext des suburbanen Raums zu finden sind und eine gänzlich zeitgenössische Sensibilität ausdrücken: in einer industriellen Landschaft, einem nichtidentifizierbaren industriellen Vorort, und einem Vorort, an dem weit und breit nur noch Straßen zu sehen sind.

## VERORTUNGEN DES UNHEIMLICHEN IN MICHELANGELO ANTONIONIS *IL DESERTO ROSSO*

»Einst war ich an den Beziehungen von einem Charakter zum anderen interessiert. Stattdessen muss sich die Hauptprotagonistin jetzt mit ihrem Lebensumfeld konfrontieren.«

(Michelangelo Antonioni im Gespräch mit Jean-Luc Godard, 1964)

Die 1960er- und 70er Jahre waren im Hinblick auf das Filmgeschehen vor allem in Europa eine äußerst fruchtbare Zeit. Nicht zuletzt hatte sich zu dieser Zeit auch die Tätigkeit der Filmkritik und überhaupt der theoretischen Auseinandersetzungen mit Filmen revolutioniert, etwa in den von André Bazin 1951 ins Leben gerufenen *Cahiers du cinéma*, wo seitens Bazin, Éric Rohmer, François Truffaut, Jean-Luc Godard und anderen die *politique des auteurs* entwickelt und die Tätigkeit des sogenannten *mise en scène criticisme* praktiziert wurde, einer Art von Kritik, die den Film nicht mehr als neutrale Form akzeptieren wollte, mit Hilfe dessen es möglich wäre, andere Inhalte zu vermitteln. Der Film wurde jetzt als spezifische ästhetische Form gepriesen, und deren spezifische Gestaltungsmittel – unter anderem die Montage, Kadrierung, Länge der Kader und damit das Tempo des Films, oder die Kamerabewegung – zum Gegenstand ihrer Untersuchungen gemacht.

Eine ganze Reihe von Filmschaffenden dieser Zeit hat sich, jeder auf seine spezifische Art und Weise, mit Fragen von politischer und sozialer Natur beschäftigt. Immer öfter wurden jedoch auch Fragen aufgegriffen, die das Thema der persönlichen Freiheit beziehungsweise Determiniertheit des Menschen und dessen Individualität zum Gegenstand hatten.

So hat Jean-Luc Godard unter dem Einfluss von Bertolt Brechts Gedankengut in seinem Film *Week End* (1967), aber auch in *Le vent d'est* (1970), um nur zwei von vielen zu nennen, dem Zuschauer eine Identifizierung mit dem Filmgeschehen verweigert und auf diese Weise Fragen zum Thema der Identifizierung mit der Lebenswirklichkeit überhaupt, vor allem aber auch mit Ideologien im breiteren Sinne, aufgeworfen.

Der Schwede Ingmar Bergman hat sich in seinen Filmen immer mit Themen der Religion, der Glaubens- und Sinnfindung aufgeworfen. In *Licht im Winter* (1963) oder *Persona* (1966) hat er Charaktere entworfen, die sich mit den schwierigsten Fragen des menschlichen Lebens befassen, wobei sie am Ende meist einsehen müssen, dass es ein unmögliches Unterfangen ist, Antworten auf diese Fragen zu finden.

Alain Resnais hat sich vor allem des filmischen Raums bedient, um sein Spiel mit der Logik, dem Raum- und Zeitgefüge zu realisieren. Er hat in seinen Filmen Fragen zum Thema Wahrheit, Erinnerung, Verlust der Erinnerung und Verlust der eigenen Identität behandelt, sowohl auf individueller, wie in *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) als auch auf gesellschaftlicher Ebene, etwa in *Hiroshima mon amour* (1959).

Ebenfalls deutsche Filmemacher, hier zu nennen sind Alexander Kluge oder Rainer Werner Fassbinder, haben sich in ihren Filmen mit der Geschichtlichkeit, der Erinnerung und Sinnfindung befasst. Fassbinders *Warum läuft Herr R. Amok* (1970) bedient sich auf extreme Art und Weise des Themas der Sinnlosigkeit des Lebens. Kluges *Abschied von Gestern* (1966) zeigt seinerseits das Funktionieren eines Gesellschaftsapparats auf, in dem der Mensch schnell zum Außenseiter, zum Ausgestoßenen und also zu einer Art Heimatlosem wird.

Bei den Filmen des italienischen Regisseurs Federico Fellini, zum Beispiel in *La strada* (1954), verstecken sich unter der oft heiteren Oberfläche schwierige Lebenssituationen und eine Atmosphäre der Gefangenheit in der Lebenslage der Charaktere.

Andrej Tarkowskij hat in der damaligen Sowjetunion ebenso Filme realisiert, die sich mit der Geschichtlichkeit, aber vor allem dem Menschsein in einer industriellen Epoche auseinandersetzen. In *Stalker* (1979) präsentiert er eine verlassene, von der Industrie verseuchte Landschaft, über die der Mensch vollkommen die Kontrolle verloren hat. Er stellt einen Raum dar, dem der Mensch nicht mehr gewachsen ist.

Auch Michelangelo Antonionis Film mit dem verheißungsvollen Titel *Il deserto rosso* (*die rote Wüste*), mit dem ich mich im Folgenden näher auseinandersetzen werde, beschäftigt sich mit den Folgen einer von der Industrie verödeten Landschaft. Der Film ist in den 1960er Jahren entstanden, zu einer Zeit, als die Wirtschaft in der



westlichen Welt im Aufschwung befand, die Industrie boomte und eine Reihe neuer Lebensstile zu verzeichnen war, wie etwa der Massentourismus. Neue Massenmedien, beispielsweise das Fernsehen hatten die Haushalte überflutet, und die Gesellschaft richtete sich immer mehr auf den Massenkonsum ein. Auch in Italien hat sich in nur fünfzehn Jahren nach dem Ende des zweiten Weltkriegs die Wirtschaft spürbar erholt. Die 1960er Jahre wurden dort als die Zeit des *il boom* bezeichnet. Vorherrschend war in Optimismus in der Frage der Technisierung der Welt, und doch war es nicht mehr möglich, die Folgen dieser Industrialisierung und der Massenproduktion – die Verseuchung der Umwelt und mit ihr auch des Menschen – zu übersehen oder gar weg zu denken.

Michelangelo Antonionis hat sich mit *Il deserto rosso*, wie auch schon in seinen beiden diesem Film vorangegangenen Filmen *La notte* und *L'eclisse* mit eindringlichen Bildern Fragen an diese Themengebiete heran gewagt, hat die Schattenseiten dieser Entwicklungen erforscht, wobei er diese in *Il deserto rosso* wohl am explizitesten aufgegriffen hat.

## **HANDLUNG**

Der Film erzählt die Geschichte einer Frau – Giuliana –, die an einer Neurose leidet. Sie kann sich in der Umgebung, in der sie lebt, einer industriellen Wüste, nicht zurechtfinden. Sie ist mit dem Direktor einer Fabrik verheiratet und hat mit ihm einen Sohn. Eines Tages lernt sie einen Mann kennen – Corrado –, mit dem sie später eine Affäre anfängt.

Auf weitere Details der Handlung, die für das Verständnis wichtig sein werden, werde ich später zu sprechen kommen.

## **DIE INDUSTRIELLE LANDSCHAFT**

Man könnte in diesem Sinn argumentieren, dass die im vorigen Kapitel angesprochene Reinigungsarbeit des Modernismus, die es zum Ziel hatte, den urbanen Raum und mit ihm den Menschen von all dem Ungesunden in ihm zu reinigen – auf diesem Wege gar einen neuen Menschen zu erschaffen, der von

seiner Vergangenheit befreit und für die Zukunft und ein neues Leben in einer industriellen Epoche vorbereitet wäre – , ihr Ziel weit verfehlte. An Stelle einer *gereinigten* Gesellschaft, deren Gesundheit sich im urbanen Umfeld wieder spiegeln sollte, präsentiert Antonioni in seinem Film *Il deserto rosso* das Schattenhafte Dasein einer von der Industrie verseuchten Landschaft und eine Frau, die es nicht schafft, sich in dieser Lebensumgebung zurecht zu finden.

Es ist eine filmische Erzählung über die Beziehung zwischen dem modernen Menschen und dessen Umwelt – ein Versuche, mit den großen technologischen Veränderungen in der Welt klar zu kommen; es ist ein deutliches Gewähr-Werden der Lage, in der sich der Mensch der 1960er Jahre wieder fand.

Als Schauplatz des Films hat Antonioni kein fiktives, sondern das wirklich existierende Industrie- und Hafengebiet an der Peripherie von Ravenna ausgewählt, ein von der petrochemischen Industrie völlig verseuchtes Gebiet.

Antonioni selber ist in Ferrara aufgewachsen, einer Stadt, die ungefähr siebzig Kilometer von Ravenna entfernt liegt, und wie er selber schrieb, ist er öfter im Jahr nach Ravenna gefahren, hauptsächlich jedoch, um dort an Tennistournieren Teil zu nehmen. Er beschrieb die Transformation der Gegend, die allmählich zur zweit wichtigsten Hafenstadt Italiens nach Genua wurde, und den Effekt, den dies auf ihn ausübte:

»The violent transformation of the countryside around the city has had a strong effect on me. Before, there were immense groves of pine trees, very beautiful, which today are completely dead. Soon even the few that have survived will die and give way to factories, artificial waterways, and docks. This is a reflection of what is happening in the rest of the world. «<sup>39</sup>

Wohin auch immer das (Kamera-) Auge im Film gerichtet wird, sehen wir die Folgen einer für industrielle Zwecke ausgenutzten Landschaft – gelbe giftig wirkende Wolken, die aus den Schornsteinen der Fabrik mit voller Wucht heraus

---

<sup>39</sup> »Die gewalttätige Veränderung der Landschaft um die Stadt herum hatte einen starken Eindruck bei mir hinterlassen. Früher gab es da gewaltige Wälder mit Pinienbäumen, was sehr schön war. Diese sind heute komplett tot. Bald werden sogar diejenigen, die überlebt haben, ihren Platz den Fabriken, den künstlich geschaffenen Kanälen und den Docks überlassen. Dies ist eine Reflektion dessen, was auch in anderen Erdteilen geschieht. « Antonioni, Michelangelo. *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. S. 284.

dampfen; graue Müllhalden, Ölpfützen im Wasser und leblos wirkende Bäume. Diese verseuchte Landschaft ist im Film allgegenwärtig.

Der Schauplatz alleine wirkt hier schon *unheimlich* – eine verseuchte Landschaft – der Schatten hinter dem Glanz von Produkten und dem Massenkonsum, der in den 1960er Jahren enormen Antrieb erhielt. Das Verseuchte, Ausgenutzte als das von der Gesellschaft unterdrückte, wird in diesem Film, der einer der ersten war, die sich mit dieser Thematik auseinandergesetzt haben, sichtbar gemacht. Das Geheim gehaltene, das, wenn es auf einmal und zu nahe erscheint, *unheimlich* Anmutende.

Schon auf der rein visuellen Ebene hat Antonioni, ganz im Sinne der Avantgarden des Modernismus, explizit eine Entfremdung gewagt.

*Il deserto rosso* war Michelangelo Antonionis erster Farbfilm, doch als Maler, der er auch war, wollte er, wie er selber betonte, die Farbe nicht bloß dazu einsetzen, um zu einem größerem Realismus auf visueller Ebene zu gelangen – im Sinne einer objektiven Wiedergabe der Farben in der Landschaft –, sondern vor allem dazu, um die Expressivität der Linie, von Form und Gestalt, zu unterstreichen, was ihm auch gelungen ist. Aber es ging ihm dabei um mehr als nur um eine Ästhetisierung.

Antonioni hat, obwohl er den Film nicht in einem künstlichen Setting gedreht hat, auf der Künstlichkeit der Einsetzung von Farbe beharrt – auf das Suggestive der Farbverwendung, das er nicht der *natürlich* gegebenen Umgebung, also nicht dem Zufall überlassen wollte.

So hat er bekanntlich für eine Szene im Film Baumstämme violett, oder für eine dann im Film ausgelassene Szene weiß färben lassen.

In einem seiner Essays hat Antonioni den Pinienwald angesprochen, der einst die Umgebung von Ravenna umgeben hatte, doch jetzt wegen der Industrie im Begriff war, abzusterben. Dieser Wald hat sozusagen *Raum* gemacht für die Industrie. Das Grün der Bäume war im Begriff zu verschwinden und andere Farben – etwa das Grau des Zements – würde dieses Grün mit der Zeit ersetzen. Das Einfärben von Baumstämmen mit weißer Farbe hat er mit auf diese Weise gerechtfertigt:

»[...] the forest should be painted white, a dirty white that, at best, would turn out gray in Technicolor, like the sky of those days, or like the fog, or like the cement. «<sup>40</sup>

An einer anderen Stelle schreibt Antonioni ganz im Sinne der Avantgarden der Moderne, dass er dadurch »a certain truth«<sup>41</sup> dieser Umgebung zum Ausdruck bringen wollte, die ein saftiges Grün nicht imstande wäre zu vermitteln.

Auch den Rauch, der aus einem der Schornsteine der Fabrik geblasen kommt, hat er gelb einfärben lassen, um so das Giftige an diesem zu betonen. So begleitet uns etwa durch die meisten Filmeinstellungen hindurch die rote Farbe, die eben auch im Titel des Film vorkommt – als Signalfarbe –, die allerdings wie es scheint, eher die Perspektive der Hauptprotagonistin Giuliana zeigt – ihren Seelenzustand unterstreicht – und damit die Wahrheit ihrer Wahrnehmung.

Es ist also eine Korrespondenz zwischen Giulianas subjektiver Wahrnehmung und dem Sichtbaren, im Sinne eines objekthaften Korrelats, der Landschaft als Geistesverfassung zu verzeichnen.

Wie der Filmtheoretiker Seymour Chatman schreibt, scheinen die Gebäude und Maschinen in *Il deserto rosso* Giulianas Geistesverfassung anzugreifen. Doch auf einem tieferen Niveau funktionieren sie als Metonymien ihrer inneren Energie, die ihre Neurose unterdrückt hat und die dann auf eine selbstdestruktive Art und Weise aus ihr herausschießt.<sup>42</sup>

Die Müllhalde oder er pulsierende Dampf sind demnach also nicht als Metaphern für Giulianas Gefühlszustände zu verstehen, denn auch wenn sie mit ihnen korrespondieren, stehen sie auch für sich selbst – als Realitäten einer industrialisierten Welt von heute. So kann man auch die Farben in einer letzten Instanz einfach als Farben dieser Welt verstehen, die voll mit verschiedenen »farbenfrohen« Produkten ist.

Etwas Unheimliches kommt von der Ambivalenz der starken expressiven Farben, die den Menschen zu überstrahlen scheinen. Dazu ist ein Kontrast zwischen den

---

<sup>40</sup> »[...] Der Wald sollte weiß eingefärbt werden, mit einem schmutzigen Weiß, das im besten Fall, in Technicolor grau wirken würde, so wie der Himmel in diesen Tagen, oder wie der Nebel, oder wie der Zement. « Antonioni (1996), S. 87.

<sup>41</sup> »eine gewisse Wahrheit« Antonioni (1996), S. 295.

<sup>42</sup> Vgl.: Chatman (1985), S. 90f.

strahlenden Farben, die etwa in der Fabrik zu sehen sind, und den giftig wirkenden Farben der Müllhalden und der »natürlichen«, eben vergifteten Umgebung, die das schattenhafte Dasein der ersteren darstellen, bemerkbar. Es sind also zwei Seiten des Gleichen. Das übernatürlich Farbenfrohe etlicher industrieller Produkte hinterlässt auch Unmengen an grauer, öder, toter Landschaft.

Auf der Tonebene ist ähnliches zu beobachten: die schrillen Geräusche der industriellen Umgebung übertönen öfter im Film die Dialoge zwischen den Charakteren. In der überwiegend elektronischen Musik, die Antonioni in diesem Film einsetzte, ist ein offensichtlich inhumanes Element zu verorten. Das Inhumane, das den Menschen übertönt. Und auch der Ton funktioniert hier ähnlich wie das Bildliche – es scheinen nicht immer nur *objektive* Geräusche der Umgebung zu sein, sondern oft auch »auditive objekthafte Korrelate«<sup>43</sup> zu Giulianas Gefühlszuständen.

## NEU SEHEN LERNEN

### DAS NARRATIVE SUBJEKT

Ein interessantes Mittel, das Antonioni in *Il deserto rosso*, aber auch in anderen Filmen stets angewendet hat, ist das des *narrativen Subjekts*. Die Person, die schaut, wird hier zu einem Erzähler – jedoch geschieht dies nicht mit Hilfe von Worten, sondern alleine auf der Ebene von Blicken.

Wenn Giuliana hier in dieser Funktion erscheint, wird sie von hinten gezeigt – mit dem Rücken zur Kamera gewandt. Chatman bemerkt hierzu, was die Häufigkeit dieser Einstellung bei Antonioni auszudrücken vermag:

»The effect is not that of a mere reaction shot but a textual sign that the things or events she sees are intensely absorbing. Further, the back shot avoids giving us any direct information about her reactions [...] Antonioni guides us to psychological and moral inferences about the meanings of what we see her seeing.«<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Chatman (1985), S. 134.

<sup>44</sup> »Der Effekt ist nicht der eines reinen *reaction shots*, sondern eines textuellen Zeichens dafür, dass die Dinge und Ereignisse, die Giuliana sieht, einen großen Reiz auf sie ausüben. Dazu kommt, dass die Rücken-Einstellungen es vermeiden, dass der Zuschauer jegliche Information über ihre

Die Interpretation dessen liegt dann in der Verantwortung des Zuschauers.

## *TEMPS MORT*

Die *Ellipse* ist ein klassisches Mittel der Filmmontage, die üblicherweise dazu benutzt wird, um eine längere Zeitspanne auf verkürzte Art und Weise darstellen zu können und somit das Tempo der Erzählung zu erhöhen und die Spannung aufrechtzuerhalten beziehungsweise diese zu steigern.

Antonioni jedoch verwendet die *Ellipse* für einen ganz eigenartigen Zweck. Es gibt in *Il deserto rosso* einige Einstellungen, in denen die Charaktere schon aus dem Bild verschwinden, die Kamera jedoch noch für ein paar Augenblicke auf der Szenerie, die sie verlassen haben, verweilt. Der Schauplatz des Geschehens selber erhält durch diese Art von Verweilen des Blickes auf ihm eine besondere Signifikanz verliehen und als Zuschauer wird man gezwungen, genau hin zu *schauen*.

Es gibt zum Beispiel eine Szene, die in *Il deserto rosso* vorkommt, wo Giuliana und Corrado entlang großer Astronomie-Stationen laufen. Als die zwei dann aus dem Blickfeld der Kamera verschwinden, verweilt die Kamera noch einige Zeit auf den Gestalten dieses Schauplatzes. Doch dies ist nicht die einzige Einstellung dieser Art, die im Film vorkommt.

Solche Einstellungen haben auf den ersten Blick wenig mit der Erzählung, der Narration zu tun. Wenn sie schon einen Effekt haben, ist es der, dass die Fiktionalität für einen Moment zu brechen scheint, die Geschichte der Protagonisten an Wichtigkeit verliert. Doch wenn man sie im Kontext des gesamten Films betrachtet, bekommen sie plötzlich einen Sinn verliehen, der sich gerade in diesem Bruch, der dadurch erzeugt wird, zu verstecken scheint: Mit diesem Bruch des Fiktiven, der hier passiert – was Freud einen »Moment zwischen dem Wach- und Traumzustand« nennen würde – stellt sich beim Zuschauer sogleich ein Gefühl der Unheimlichkeit ein, das nicht zuletzt von der Bewusstwerdung entspringt, dass

---

Reaktion erhalten könnte [...] dies führt uns dann zu psychologischen und moralischen Rückschlüssen über den Sinn dessen, was wir sie *sehen* sehen. « Ebenda, S. 92ff.

dies *die* Landschaft unseres Zeitalters ist – nicht nur eine filmische Landschaft, sondern eben eine reale Landschaft darstellt.

Antonioni schrieb in einem seiner Essays, dass er in *Il deserto rosso* darstellen wollte, was auch an anderen Teilen der Welt passiert.<sup>45</sup>

Denn obwohl in diesem Film die industrialisierte Landschaft um Ravenna herum porträtiert wird, steht diese Art von ausgebeuteter Landschaft für ein universelles Prinzip des modernen Zeitalters: das der Verschmutzung der Umwelt und dadurch auch des Menschen.

Doch es ist eben ein ambivalentes Gefühl, das sich beim Zuschauer einstellt, denn die Einstellungen, die diese Landschaft zeigen, sind zugleich, paradoxerweise sehr schön. Die Farben, Formen und Kompositionen von Objekten, die wir zu sehen bekommen, drücken eine eigenartige Schönheit aus. Darauf komme ich allerdings noch zu sprechen.

Auf jeden Fall ist die gesamte Konzentration hier auf das *Jetzt* gerichtet. Nicht das Geschichtliche oder gar die Zukunft steht in diesem Film zur Debatte. Es geht alleine um den gegenwärtigen Augenblick – die Situation, in der sich der Mensch der 1960er Jahre wiedergefunden sah. Das Gewahr werden dessen scheint auch der wichtigste Sinn und Zweck des Films zu sein. Es geht nicht um eine Auseinandersetzung mit der Geschichte, sondern um die vergebliche Suche nach einer Verankerung im *Jetzt*.

Giuliana beklagt in diesem Sinne sehr überzeugend, dass sie den Boden unter ihren Füßen nicht spürt. Und ihr Sohn, der für die nächste Generation steht, spielt ihr vor, seine Beine nicht spüren zu können, weshalb er nicht auf ihnen stehen könne, was natürlich auch als eine Reflexion von Giulianas Problem mit einer Verankerung im *Jetzt* gelesen werden kann – einer Landschaft, in der sie keinen Halt finden kann.

---

<sup>45</sup> Vgl.: Antonioni (1996), S. 284.

## FOKUSVERSCHIEBUNGEN

In dem Film *Il deserto rosso* scheint es wie schon angesprochen zwei Perspektiven zu geben, die sich stets abwechseln – die der Hauptprotagonistin Giuliana mit ihren subjektiven beschädigten Wahrnehmungen der Welt, die sie umgibt, und die der Kamera, die ihren eigenen, jedoch scheinbar objektiveren, und somit neutralen Standpunkt einnimmt.

Ein Mittel, mit dem Antonioni den Perspektivwechsel im Film sichtbar macht, ist die Fokusverschiebung. Mit einer Telephoto-Linse erzeugt er etwa einen sehr seichten Fokus, bei dem alles im Hintergrund unscharf zu sehen ist, um diesen im nächsten Moment auf den Hintergrund zu verlagern, wo dann der Hintergrund klar und deutlich ist.

Die erste Fokussierung entsprach somit Giulianas Perspektive, und die zweite der der Kamera beziehungsweise einem objektiven neutralen Betrachter.

Antonioni sprach in einem Interview mit Godard darüber, dass er mit dieser Unschärfe des Sehens Giulianas neurotische Perspektive darstellen wollte.<sup>46</sup>

Diese Unschärfe deutet klar auf eine »profound crisis in vision«<sup>47</sup>, eine Verlorenheit des Menschen hin. So gibt es durch den gesamten Film hindurch Szenen, die mit einem unscharfen Fokus beginnen und dann erst ihre Schärfe gewinnen.

Als würde der Mensch beziehungsweise in diesem konkreten Fall die Hauptprotagonistin Giuliana neu sehen lernen. Das Sehen hier als Metapher der Wahrnehmung überhaupt.

## FRAGMENTIERUNG

Dazu kommt bei Antonioni ein neues Interesse an *Close-ups*. Was in diesen *Close-ups* erscheint, ist allerdings, so scheint es wieder, zufallsbedingt (obwohl sich

---

<sup>46</sup> Vgl.: Ebenda, S. 292.

<sup>47</sup> »tiefe Krise des Sehens« Brunette, Peter. *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. S. 92.



gerade hier in Wirklichkeit eine perfekte Durchdachtheit der Einstellungen seitens von Antonioni zeigt).

Der Mensch stellt gar nicht das begehrte »Objekt« für die Kamera dar.

So werden durch den Film hindurch scheinbar ganz zufällig ausgesuchte Objekte mit größtem Interesse gefilmt, der Mensch von der Kamera vernachlässigt – verschiedene Details in und um die Fabrik, in der Giulianas Mann arbeitet, oder etwa die Nebelwolke, die aus dieser Fabrik hinaus strömt und über eine Minute lang gefilmt wird. Der Mensch ist im Vergleich mit diesen Phänomenen, wenn man der visuellen Sprache des Filmes folgt, hier nicht mehr besonders interessant oder gar mächtig im Vergleich mit der Landschaft und den Objekten, die sie umgeben.

Diese rostige, vergiftete Industrielandschaft, die „rote Wüste“ ist auf der einen Seite also eine tote Gegend, da dort die gesamte Vegetation im Absterben begriffen ist und auch der Mensch hier keinen geeigneten Platz zum Leben hat. Doch auf der anderen Seite scheint diese Landschaft paradoxerweise sogar viel lebendiger zu sein. Feuer schießt wie wild aus den Schornsteinen; wohin das Auge blickt, bebt und raucht es; Geräusche, die alle natürlichen Geräusche (auch den Menschen) übertönen; wilde Farben u.a. Es stellt sich ein Zweifel daran ein, was beziehungsweise wer hier eigentlich lebendig ist – der Mensch oder vielleicht die maschinelle Umgebung, was ein unheimliches Gefühl beim Zuschauer auslöst. Freud hat ein Motiv des *Unheimlichen* gerade in der Unmöglichkeit erkannt, festzustellen, ob etwas Totes lebt und umgekehrt.

Eine gespenstische, unheimliche Dimension rührt hier also auch gerade daher, dass der Mensch und dessen Geschichte(n) sich hier nicht im Mittelpunkt des Interesses des scheinbar neutralen Kamera findet, sondern wie alle anderen Dinge behandelt wird, die ihn umgeben. In vielen Einstellungen erscheinen die Körper der Protagonisten in, so würde man meinen, wahllosen Ausschnitten, sie verschwinden scheinbar zufallsbedingt aus dem Bild, und die Aufmerksamkeit wird auf andere Objekte geleitet, sobald dessen Farben und Formen, oder eine bestimmte Komposition in jenem Moment *interessanter* als der Mensch sind.

Der Mensch und dessen Bedürfnisse waren der Grund, weshalb diese industrielle Landschaft erbaut wurde, und doch ist scheinbar sie es, die den Menschen hier

dominiert. Der Mensch erscheint hier als Fremdkörper – er muss sich jetzt an den Ort, den er selber errichtet hat, anpassen, wenn er hier überleben will.

So könnte man argumentieren, dass auf dieser visuellen Ebene die Dominanz des Menschen in Frage gestellt wird. Die Bedrohung zu verschwinden schwingt hier andauernd mit. Im nächsten Kapitel werde ich noch ausführlicher auf das Unheimliche und die Fragmentierung des menschlichen Körpers zu sprechen kommen.

## EINE EIGENARTIGE SCHÖNHEIT

Antonioni präsentiert in *Il deserto rosso* eben nicht nur in einem moralistischen Sinn ein *Grauen* und das *Furchtbare* einer industriellen Landschaft, sondern auch die eigenartige Schönheit, die diese zu bieten hat – die Schönheit der geometrischen Strukturen der industriellen Gebäude, der glänzenden farbigen Oberflächen, oder der futuristische architektonische Gebilde.

Denn Antonioni erkennt eine eigenartige Schönheit gerade in dieser Art von Landschaft an und schreibt über die Intentionen seines Films:

»[...] my intention was to translate the poetry of that world, in which even factories can be beautiful. The lines and curves of factories and their chimneys can be more beautiful than the outline of trees, which we are already too accustomed to seeing. It is a rich world, alive and serviceable. «<sup>48</sup>

Chatman schreibt in seinem Buch über Antonionis Filme, dass die Bilder in *Il deserto rosso* beweisen wollen, dass wir, wenn wir die modernen Strukturen dieser mechanisierten Umwelt genau betrachten, eine Schönheit der Farben und komplexen Formen erkennen können, die zwar nicht anthropomorph, aber dennoch von wahren Wert sei.<sup>49</sup> Diese Gebilde scheinen perfekt angepasst zu sein – sie besitzen eine faszinierende Lebendigkeit, die der Mensch verloren hat.

---

<sup>48</sup> »[...] meine Absicht war es, die Poesie dieser Welt zu übersetzen – einer Welt, in der sogar Fabriken schön sein können. Die Linien und Kurven der Fabriken und ihren Schornsteinen können schöner sein als der Umriss von Bäumen, dessen Anblick wir schon allzu gewohnt sind. Es ist ein fruchtbarer Ort, lebendig und brauchbar. « Antonioni (1996), S. 287f.

<sup>49</sup> Vgl.: Chatman (1985), S. 107.

# DIE OBERFLÄCHE

## VISUALER MINIMALISMUS

Typisch für alle Filme von Michelangelo Antonioni ist, wie Chatman erklärt:

»[...] an intense concentration on the sheer appearance of things – the surface of the world as he sees it – and a minimization of explanatory dialogue. The rendered surface is eloquent once one has learned to read it, and, even more, to accept its aesthetic and narrative self-sufficiency. «<sup>50</sup>

## VOLUMEN VS. FLÄCHIGKEIT

Der Filmtheoretiker Sam Rohdie schreibt darüber, dass die repräsentativen Codes, die das Kino anwendet, Volumen mehr als die Flächigkeit, die Figur mehr als das Bild schätzen.

In *Il deserto rosso* allerdings ist auch dies umgekehrt. Das Figurative der Bildgestaltung fällt hier oft aus. Tiefe und Volumen – der *Raum*, wo die Narration im Normalfall statt findet –, werden in diesem Film von einer »emptiness of a surface image «<sup>51</sup> ersetzt.

Einige dieser Art von Einstellungen in diesem Film sind ein Ergebnis von *planimetrischer Bildinszenierung* an, die auch bei Jean-Luc Godard, Chantal Akerman und einigen anderen Regisseuren später zum Markenzeichen wurde.

In dieser Art von Einstellung werden räumliche Tiefe beziehungsweise bei Antonioni vor allem ein Effekt der Flächigkeit durch eine Reihe bildparalleler Ebenen dargestellt, die beim Zuschauer kein Gefühl von im Hintergrund zusammenlaufenden Fluchtlinien erzeugen. Durch die Verwendung der Telephoto-Linse hat Antonioni diesen Effekt noch verstärkt, denn dadurch hat er den Effekt der Distanz-Losigkeit zwischen Objekten im vorderen und im hinteren Plan noch

---

<sup>50</sup>»[...] eine intensive Konzentration auf die Oberfläche der Dinge – die Oberfläche der Welt wie er sie sieht – und eine Minimierung des erklärenden Dialogs. Doch diese Oberfläche wird aufschlussreich, sobald man gelernt hat, sie zu lesen, mehr noch, wenn man gelernt hat ihre ästhetische und narrative Selbst-Hinlänglichkeit zu akzeptieren. « Chatman (1985), S. 2.

<sup>51</sup> »Leere des flächigen Bildes« Brunette (1998), S. 94.

vergrößert. Mit der Farbgestaltung – den großen monochromen Farbflächen, keiner Schattengestaltung – hat er diesen Effekt dann noch weiter verstärkt.

Im Unterschied zu der Tiefenschärfe, die in den 1940er Jahren beispielsweise von Orson Welles oder William Wyler im Sinne einer größtmöglichen Darstellung der Realität (des Sehens) verwendet wurde, wirkt auch die planimetrische Einstellung im Sinne der Realitätsdarstellung, jedoch der Realität der Geistesverfassung der Protagonisten.

Die Betonung der Horizontale kann nämlich einerseits metaphorisch als ein endloses Entlang treiben der Charaktere auf der Oberfläche ihres Lebens aufgefasst werden könnte.

Und andererseits kann die Tatsache, dass der Mensch in diesen Einstellungen kaum vom Hintergrund zu unterscheiden ist, bedeuten, dass alles Eins darstellt – der Mensch nicht als etwas Abgehobenes von dem Raum, der ihn umgibt – ein fast *unheimlich* anmutendes Gefühl dieser Art von Einstellungen kommt vielleicht daher, dass sie suggerieren, dass ein sich-distanzieren-können (von der Lebensumgebung und –Situation) nicht möglich ist.

Ein Beispiel für solch eine Bildgestaltung ist in der Szene zu finden, wo Giuliana und Corrado in einem Raum stehen, in dem Giuliana vor hat ein Geschäft zu eröffnen. Sie fragt sich, mit welcher Farbe sie die Wände bemalen soll und »findet sich« in einer Einstellung wieder, in der sie vor der Wand steht und von dieser, dank der spezifischen Bildgestaltung, kaum zu unterscheiden ist.

## KEIN RAUM MEHR

Die Reduktion der drei Dimensionen auf nur zwei betrifft jedoch auch das Haptische. Das Fühlen des Raumes bleibt aus.

Giuliana kann durch den gesamten Film hindurch dabei beobachtet werden, wie sie alles um sich herum berühren möchte. Sie berührt Wände beziehungsweise geht ganz dicht an ihnen entlang; sie erklärt, dass sie alle Menschen, die sie je geliebt haben, als Wand um sich herum stehen haben möchte; und wie es schon an einer

früheren Stelle im Text erwähnt wurde, beklagt sie sich darüber, dass sie den Boden unter ihren Füßen nicht mehr fühlt.

Dazu kommt noch eine ganz eigenartige Szene, in der sie ihren Mann und ihre Freunde dabei beobachtet, wie diese im dichten Nebel zu verschwinden und wieder aus ihm aufzutauchen scheinen. Es sieht hier fast aus, als würden sie in diesem Nebel frei herum schweben. Eher als expressive stilisierte Gestalten, denn als menschliche Wesen inszeniert, wird hier erneut auf der visuellen Ebene eine existentielle Frage nach dem Menschsein in dieser industrialisierten Welt gestellt.

Die natürliche menschliche Wahrnehmung des Raumes bricht in solchen Bild-Inszenierungen. Auf einer metonymischen Ebene scheint jedoch genau in diesen Brüchen eine gewisse Wahrheit über den heutigen Menschen ausgesagt zu werden.

## ***LA MALATTIA DEI SENTIMENTI***

Als Antonioni gefragt wurde, weshalb er so oft Frauen als Hauptprotagonistinnen für seine Filme ausgewählt hätte, antwortete er, dass diese sensibler wären als Männer und sie deshalb beispielhaft für eine generelle Entfremdung der Menschen der modernen Gesellschaft *im Allgemeinen* stehen würden<sup>52</sup>, also für eine generelle Kritik der Gesellschaft und nicht nur spezifisch der Position und Wahrnehmung von Frauen in dieser Gesellschaft.

Obwohl in Giuliana, der Hauptprotagonistin in *Il deserto rosso* sehr wohl auch eine Kritik der patriarchalen Gesellschaft des Italiens der 1960er Jahre gesehen werden kann, die ihre traditionelle Rolle der Mutter und Hausfrau nicht mehr ausfüllen kann und will, kann man sie aber vor allem als »the neurotic personality of our time«<sup>53</sup> verstehen.

Die Männer in Antonionis Filmen versuchen eher, mit dem *neuen* Leben, wie auch immer entfremdet es sein mag, zurechtzukommen, sie versuchen es effizient zu

---

<sup>52</sup> Vgl.: Antonioni (1996), S. 190f.

<sup>53</sup> »die neurotische Persönlichkeit unserer Zeit«, wobei Chatman hier Karen Horney zitiert. Chatman (1985), S. 84.

leben. So etwa auch Giulianas Mann. Doch in *Il deserto rosso* führt Antonioni auch eine neue Art von männlicher Figur ein. Mit Corrado, der sich wie Giuliana, ständig nach dem Sinn und Wert des Lebens fragt beziehungsweise danach, wie er sein Leben, das er als nicht befriedigend erlebt, führen soll.

Doch hierbei geht es um weit mehr als um eine einfache Identitätsfrage.

Die Frage nach der Fragmentiertheit, der nicht stabilen »Ich« Position, auf die ich im weiteren Verlauf der Arbeit noch ausführlicher zu sprechen kommen werde, also die Frage nach einer Position, die von der Gesellschaft für uns vorausbestimmt wird und die der berühmte französische Psychoanalytiker Jacques Lacan schon in den 1940er Jahren aufgegriffen hatte und die bei ihm die zentrale Position des *Unheimlichen* angenommen hat, scheint die Charaktere in diesem Film wie ein Spuk zu verfolgen.

Giulianas Neurose scheint in diesem Zusammenhang fast eine Abwehr gegen die Rolle zu sein, die sie zu spielen hätte. Eine Rolle in einer entfremdeten Gesellschaft, in der sie sich nicht wieder erkennen kann oder will – und so kann sie sich auch der äußeren Welt nicht mehr sicher wissen. Sie fragt in einer für den Film sehr tragenden Sequenz, wohin sie schauen soll. So gesehen erscheint Giuliana, die durch den gesamten Film scheinbar verloren durch ihr Leben herumirrt, als die aufrichtigste Figur des Films.

## DIE OBERFLÄCHE DES VERHALTENS

Die Menschen und die Umgebung, in der sie leben, werden in *Il deserto rosso* also vorzugsweise und am aussagekräftigsten auf der visuellen Ebene porträtiert.

Dialoge werden nur sehr sparsam eingesetzt.

Antonioni zeigt hier kalte und oberflächliche zwischenmenschliche Beziehungen, ganz im Sinne von Georg Simmel, der diese schon am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts beklagt hatte.

Der Filmtheoretiker Seymour Chatman bemerkt hierzu, dass das, was dann doch ausgesprochen wird – was also an die Oberfläche gelangt – den Zuschauer ahnen lässt, dass die Charaktere von ihren eigenen Gedanken besessen sind, die

allerdings nur als Subtext in Dialogen auftauchen. Der Dialog ist ihm zu folge lediglich die Spitze des Eisberges des Bewusstseins dieser Menschen.<sup>54</sup>

Als Zuschauer wird man auf diese Weise auf Nuancen sensitiviert, die in diesen Gesprächen hervorkommen – und mit ihnen auf die Feinheiten der Mimik und der Gesten, die alle auf einen Bruch zwischen der Fassade – der Oberfläche – und dem inneren Befinden hin deuten. Alte Werte und Normen funktionieren nur noch auf der Oberfläche, was auf der visuellen Ebene durch die Flächigkeit der Bildgestaltung und anderen schon angesprochenen Mitteln dargestellt wird. Die rapide Entwicklung der Welt, denen die Menschen nicht standhalten können, wird somit auf der narrativen und auf der visuellen Ebene ausgedrückt. Eine generelle Krise des Menschen und die Atmosphäre einer Unsicherheit, die durch den ganzen Film hindurch mit schwebt.

Und weil hier so vieles an Gefühlen und Wahrnehmungen seitens der Protagonisten unterdrückt wird, ist die Kommunikation, die dann statt findet, sehr bedürftig. Eine Tatsache, die allerdings nicht nur bei den Hauptprotagonisten im Film deutlich wird, die der oberen Mittelschicht angehören, sondern auch bei den Arbeitern oder der Haushälterin. Und es ist ein Phänomen, das alle Generationen betrifft, die Alten genauso wie die Jungen.

Eine Leere der menschlichen Kommunikation erscheint so vor den Augen der Zuschauer, Tiefen nur zu erahnen.

Das zentrale Thema des Films ist die von Antonioni selbst so benannte *malattia dei sentimenti*<sup>55</sup>. Ein Leben, das keinen Sinn mehr zu haben scheint, ohne den Glauben an ein Transzendentes Leben, das dem auf Erden Sinn verleihen würde. Und diese Krankheit ist in den Liebesbeziehungen zwischen den Charakteren am besten ausgedrückt. Diese erscheinen als fragil und oberflächlich.

In diesem Kontext verwundert dann nicht, dass die dargestellte Erotik im Film keine tiefe Leidenschaft reflektiert. Sie scheint eher als Zeitvertreib, Eskapismus, oder als ein oberflächlicher Ersatz für wahre Kommunikation zu funktionieren, die allerdings überhaupt nicht funktioniert, da die Charaktere, wie Chatman schreibt, auch mit

---

<sup>54</sup> Vgl.: Chatman (1985), S. 88f.

<sup>55</sup> »Krankheit der Empfindungen«

sich selber nicht zu kommunizieren imstande sind, was schon alleine in ihrer Mimik ablesbar sei.<sup>56</sup>

In einer potentiell kathartischen Szene, in der ein paar Freunde, unter ihnen auch Giuliana, ihr Mann und Corrado, in einem Wochenend-Häuschen auf einem Bett liegen, das umkreist ist von rot angestrichenen Holzbrettern ist. Sie führen ein erotisches Gespräch, doch es passiert zwischen ihnen nichts. Genau im Gegenteil – alles steht still. Und dann zerstören alle gemeinsam die Bretter, die das Bett wie ein Gefängnis umrunden, um sich mit dem Holz zu wärmen. Diese Tat würde fast erlösend wirken, doch ein erlösendes Gefühl bleibt aus. Sofort stellt sich wieder eine Atmosphäre der Schwere ein, die den gesamten Film begleitet.

Und gerade dann taucht in der vielleicht unheimlichsten Szene des Films aus dem dichten Nebel direkt neben dem kleinen Fischerhäuschen, in dem sich diese Freunde versammelt haben um sich zu amüsieren, wie aus dem Nichts ein riesiges Frachtschiff auf. Schon vorher haben Giuliana und eine der anderen Frauen einen Schrei wahrgenommen und sind dem nicht weiter nachgegangen, doch jetzt wird es offensichtlich – eine Fahne wird auf dem Schiff aufgehängt, die eine ansteckende Krankheit signalisiert. Die versammelten Freunde verlassen diesen Schauplatz daraufhin.

Das überdimensionierte Schiff, noch dazu mit einer bedrohenden Fahne, kann hier in Kombination mit dem vorherigen Geschehen als *Objekthaftes Korrelat* verstanden werden. Und zwar ein Korrelat zu Giulianas Empfinden in dieser Situation oder zu dieser fast krankhaften Stimmung, die zwischen diesen Menschen herrscht, wo nichts direkt angesprochen wird, das Unausgesprochene jedoch trotzdem anwesend ist und dann in Form eines übergroßen Schiffes auftaucht, das angsteinflößend wirkt und ein Unbehagen in den Protagonisten wie auch dem Zuschauer auslöst.

Denn bemerkenswert ist, dass keiner der Personen im Film explizit von Angst spricht, doch gerade diese implizit ausgedrückte Angst und Unsicherheit, das diesen filmischen Raum beherrscht, das Ambivalente der Charaktere und der Landschaft, die sie umgibt, ein Gefühl des Unheimlichen erzeugt und vielleicht

---

<sup>56</sup> Vgl.: Chatman (1985), S. 60f.



gerade, weil alles nur implizit dargestellt wird, eine umso stärkere Wirkung auf das Erleben des Zuschauers ausübt.

Chatman schreibt über die Filme von Antonioni:

»So the films [...] are about the anxiety that the world has felt since the fifties [...] this condition is shown primarily in images [...] It is always depicted, never pronounced. It occurs in visual details of plot, behavior, and composition [...]«<sup>57</sup>

Es gibt im Film auch ein ziemlich eindringliches Symbol der menschlichen Standardisierung und der damit verbundenen Entfremdung, das an dieser Stelle zu erwähnen ist – es ist ein Spielzeug-Roboter, der Giulianas Sohn gehört, den Giuliana eines Nachts in dem Zimmer ihres Sohnes vorfindet, wie dieser immer wieder gegen eine Wand läuft.

## ESKAPISMUS

Bei der Analyse dieses Films stellt sich bald heraus, dass auch das Thema der Flucht, der Suche nach Alternativen, hier einen großen Stellenwert einnimmt. So werden Giuliana und Corrado beide gleichermaßen, doch auf verschiedene Weisen, von utopischen Vorstellungen des besseren Lebens wo anders geleitet. Die Suche als das andere Ende der Flucht.

Diese Suche als eine *innere* Suche kann auch als eine Suche nach einer besseren Gesellschaft, einem besseren Leben und somit durchaus als positiv zu verstehen, jedoch versuchen die Protagonisten in diesem Film gar nicht, die Welt zu verändern, die sie um sich herum finden. Giuliana oder Corrado scheinen die einzige Lösung beziehungsweise Möglichkeit eines besseren Lebens darin zu sehen, wo anders hin zu flüchten.

Giulianas Geschichte, die sie ihrem Sohn, der krank im Bett liegt, erzählt, verleiht dem Zuschauer einen Einblick in ihren Ort der Utopie. Es ist ein Strand, der das genaue Gegenteil von der industriellen Landschaft, die ihr Heim darstellt, zu sein.

---

<sup>57</sup> »Die Filme [...] handeln von der Angst, die die Welt seit den fünfziger Jahren gespürt hat [...] dieser Zustand wird hier primär durch Bilder vermittelt [...] Er wird immer Dargestellt, jedoch nie ausgesprochen. All das geschieht in visuellen Details des Plots, des Verhaltens und der Komposition [...] « Chatman (1985), S. 66.

Der Sand und Sandstein, das Wasser und die weichen anthropomorphen Formen, die Wärme der Sonne, Farben und Geräusche einer unangetasteten Natur, die alle in ihrer Geschichte vorkommen, stellen das dem Menschen Nahe dar, das Heimische - und somit das genaue Gegenteil von den harten industriellen Formen und den Farbgebungen der Fabriken, inmitten derer Giuliana ihr entfremdetes Leben führt, die der Mensch allerdings für sich und seine Bedürfnisse erbaut hat.

Auch anderswo im Film träumt Giuliana vom Meer, das für sie, was aus ihren Aussagen klar wird, die Bewegung symbolisiert. Dazu kommen die Schiffe, die im Film oft vorkommen und von denen sie fasziniert zu sein scheint, jedoch nie auf eines steigt, um wo anders hin zu fahren.

## LANDKARTEN ALS ORTE DER UTOPIE

Die Kultur- und Filmtheoretikerin Giuliana Bruno macht auf die Landkarten aufmerksam, die in *Il deserto rosso* öfter vorkommen und die den Ort der Utopie darstellen. Sie schreibt im Hinblick auf die Verwendung von Landkarten bei Antonioni:

»[...] maps and *vedute* appear frequently. They generally function as potential sites of opening, places to escape to, views of an elsewhere that is nowhere. «<sup>58</sup>

Corrado erblickt sein zukünftiges Glück in einer Landkarte von Patagonien. Er ist dabei, eine Gruppe von Arbeitern, die er mit auf diese Reise nehmen will und die von diesem Vorhaben nicht beeindruckt zu sein scheinen, für sein Unternehmen zu inspirieren, doch auch Corrado selbst scheint sich selber davon nicht wirklich überzeugen zu können, dass er dort sein Glück finden wird.

---

<sup>58</sup> »Landkarten und *Vedute* erscheinen häufig. Generell funktionieren sie als potentielle Orte einer Öffnung, Orte, an die man flüchten kann, Ansichten eines Anderswo das ein Nirgendwo ist. « Bruno (2002), S. 97

## ENDE GUT, ALLES GUT?

Giuliana verwirklicht ihre Fluchtphantasie natürlich nicht und sie hat es scheinbar auch nicht vor. Sie hat am Ende das Leben, das sie führt, akzeptiert, ihre »Neurose« in den Griff bekommen.

In einer der letzten sehr poetischen Sequenzen des Films erklärt sie ihrem Sohn, der nach den Vögeln fragt, die durch die giftigen gelben Wolken, die aus der Fabrik empor steigen, ob diese sich nicht vergiften würden, indem sie durch die Wolken fliegen würden, dass sie gelernt hätten, um die Wolken herum zu fliegen. Sie hätten gelernt, ihnen auszuweichen.

Doch dies ist nur eine Geschichte, denn in einer solchen Welt, kann man nicht ausweichen und man kann sich auch nicht an sie gewöhnen. Giuliana hat am Ende die Suche nach etwas Wahrhaftigerem aufgegeben. In diesem Sinne ist das Ende sehr pessimistisch. Eben eine Resignation.

# DER VERLUST DES KÖRPERS IN DER ARCHITEKTUR

*»Im Spiegel sehe ich mich dort, wo ich nicht bin, in einem irrealen Raum, der virtuell hinter der Oberfläche des Spiegels liegt. Ich bin, wo ich nicht bin, gleichsam ein Schatten, der mich erst sichtbar für mich selbst macht und der es mir erlaubt, mich dort zu betrachten, wo ich gar nicht bin [...] «*

*(Michel Foucault)*

Die verschiedenen Ideen zu der Korrespondenz zwischen dem Körper und der Umgebung – als Geschichte der körperlichen Analogie in der Architektur – haben eine lange Geschichte und haben vordergründlich etwas damit zu tun, wie der Mensch selber sich und seine Umwelt in diversen geschichtlichen Epochen wahrgenommen hat und wie diese Wahrnehmung gleichzeitig – bewusst oder unbewusst – in der Architektur und im Urbanismus wiederum *verkörpert* wurde.

In diesem Bezug möchte ich auf die These eingehen, die der Architekturtheoretiker Anthony Vidler aufgestellt hat. Die Geschichte der körperlichen Analogie in der Architektur, die er als eine allmählichen Distanzierung des Körpers von dem Gebäude, als Verlust des Körpers als autoritativer Grundlage der Architektur versteht, hat er in drei Hauptphasen unterteilt, die, wie er selber schreibt, auf diese Weise zwar vereinfacht dargestellt sind, allerdings zum leichteren Verständnis dienen sollen:

1. Die Vorstellung, dass ein Gebäude eine Art von Körper *ist*.
2. Die Idee, dass das Gebäude körperliche Zustände oder Geistesverfassungen, die an körperliche Reize gebunden sind, verkörpert.
3. Die Vorstellung, dass die Umgebung als Ganzheit körperliche beziehungsweise organische Charakteristiken besitzt.

## DER MENSCH STEHT IM MITTELPUNKT

»In classical theory the (idealized) body was, so to speak, directly projected onto the building, which both stood for it and represented its ideal perfection. The building derived its authority, proportional and compositional, from this body, and, in a complementary way, the building then acted to confirm and establish the body – social and individual – in the world. «<sup>59</sup>

Für der Renaissance war die Rezeption von Vitruvs (1. Jh. v. Chr.) »Zehn Büchern über die Architektur« bestimmend, in denen der altrömische Architekt sich mit der Baukunst der alten Griechen, u.a. mit den Proportionen und Symmetrien, die er in deren Architektur auffand, auseinandergesetzt hatte.

Seine Aufzeichnungen zu den Idealen der *klassischen* Epoche wurden in der Renaissance aufgegriffen und haben hier eine Wiederbelebung erfahren.

Das bekannte Bild der menschlichen (männlichen) Figur, die mit ausgestreckten Armen und Beinen inmitten eines Kreises und Quadrats steht, stammt auch von Vitruv und wurde jetzt etwa von Leonardo da Vinci für seine Proportionsstudie des Menschen aufgegriffen. Ganz im Gegensatz zu dem nach einer Transzendenz strebenden Mittelalter, wurde jetzt im Humanismus der Mensch in den Mittelpunkt gezogen und als Maß der Welt und des Kosmos überhaupt erklärt. Der Mensch wurde in dieser Weltanschauung auch zum Ideal der Schönheit – und diese menschliche Schönheit wollte als Ausdruck einer allgemeineren Gesetzmäßigkeit verstanden werden.

In diesem Kontext ist die von dem polnischen Ästhetiker Władysław Tatarkiewicz so benannte »Große Theorie des Schönen« zu erwähnen, die von der Antike bis zur Renaissance ihre Gültigkeit bewahrte. Es war ein Versuch, die objektiven Kriterien zu bestimmen, die das Schöne konstituieren. Als solche galten Proportionalität, Harmonie und Symmetrie, doch gleichzeitig stand das Schöne spätestens seit

---

<sup>59</sup> »In der klassischen Theorie war ein (idealisierter) Körper sozusagen auf das Gebäude projiziert worden, das dann repräsentativ für diesen Körper stand und dessen ideale Perfektion ausdrückte. Das Gebäude erhielt seine Autorität, sowohl in proportioneller als in kompositorischer Sicht, von diesem Körper, und in einer komplementären Art und Weise, diente dann das Gebäude dazu, den Körper auf gesellschaftlicher und individueller Ebene zu bestätigen und verankern. « Vidler (1992), S. 70f.

Platon in einer Verbindung zum Wahren und zum moralisch Guten<sup>60</sup> und konnte somit als *objektiv* verstanden werden – als sinnliche Gestalt wahrer Ideen und idealer Proportionen.

Der Künstler wurde ein besonderer Stellenwert in der damaligen Gesellschaft verliehen. Er sollte dem Kunsttheoretiker Alberti zufolge, nicht nur das Naturschöne abbilden, sondern es gar ausbessern. Dem menschlichen Schöpfer wurde also die Macht anerkannt, die Natur in der Schönheit überbieten zu können.

Der menschliche Körper galt dann als Ideal der Schönheit und wurde somit auch zum Maß der Architektur und der städtischen Planung erklärt.

Es waren festgelegte Formen und Proportionen, die dem Menschen entsprechen würden und ihn als Maßstab für die Architektur, den Städtebau, und sogar die Welt und den Kosmos erklärten. Die individuelle Freiheit, eine Konzentration auf das Irrdische und eine mathematisch-wissenschaftliche Klarheit wollten erreicht werden. Die Gesellschaft sollte dem Ideal der Einheit und Ganzheit nachstreben. All dies hat dem Menschen von damals nicht zuletzt eine gewisse Sicherheit und Ordnung signalisieren wollen, eine Beherrschung der Welt seitens des Menschen. Das theozentrische Weltbild wurde von einem abgelöst, das eine Welt im Sinne hatte, die auf das menschliche Maß zugeschnitten sein würde.

So verwundert auch nicht, dass im Hinblick auf das Bedürfnis nach einer zentralisierten Weltanschauung – mit dem Menschen im Mittelpunkt – die zwei Architekten und Architekturtheoretiker Filippo Brunelleschi (14., 15.Jh.) und Leon Battista Alberti (15.Jh.) gerade in der Renaissance die Zentralperspektive als eine menschliche naturalistische Perspektive entwickelten.

Wie Anthony Vidler schreibt, wurden Gebäude in diesem Zeitalter *als* Körper verstanden. Alberti behauptete in seinen Schriften, das Gebäude bestünde in seiner Ganzheit, genau wie der Körper, aus Teilen, und wenn es dem Schönheitsideal entspräche, könnte von ihm wie auch vom Körper nichts entnommen werden, ohne seine feine Balance zu zerstören. In seinen architekturtheoretischen Aufzeichnungen hat Filarete in diesem Sinne die Teile des Gebäudes mit Begriffen versehen, mit denen auch der menschliche Körper

---

<sup>60</sup> Vgl.: Liessmann, Konrad Paul. *Schönheit*. Wien: Facultas, 2009. S. 13.

beschrieben wird – ein Gebäude hatte ihm zufolge genau wie der Mensch Augen, eine Nase, Ohren, einen Mund, Venen usw. Und sogar der ideale Stadtgrundriss wurde von Francesco di Giorgio in seinen architekturtheoretischen Überlegungen nach der Vorlage der menschlichen Körperform konzipiert.<sup>61</sup>

## EINE VERÄNDERUNG DER WAHRNEHMUNG

Im achtzehnten Jahrhundert kam es in den Wahrnehmungstheorien bekanntlich zu einer Wende hin zum Subjekt. Auch die Schönheit wurde somit nicht mehr als objektive Eigenschaft des Objekts verstanden, sondern als Ausdruck einer subjektiven Einstellung des Betrachters, als Ausdruck einer sinnlich bestimmten Subjektivität und des Geschmacks.<sup>62</sup> Das Objektive und somit auch Sicherheitsstiftende, die Idee des Wahren und Guten, wurde vom subjektiven Wahrnehmen als Leitsatz dieser neuen Epoche ersetzt.

Der schottische Philosoph und Historiker David Hume schrieb in diesem Geiste: »Schönheit ist keine Eigenschaft, die den Dingen an ihnen selbst zukommt; sie existiert lediglich im Geiste dessen, der die Dinge betrachtet.«<sup>63</sup>

Auch der anglo-irische Denker Edmund Burke hat in dieser Zeit seine Thesen zum *Schönen* und dem *Sublimen/Erhabenen* aufgestellt. In seinem Buch »*Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*« hat Burke zwei Ideen oder Vorstellungen identifiziert, die ihm zufolge beide einen starken Eindruck auf das menschliche Gemüt machen würden. Es waren die *Selbsterhaltung* und die *Gesellschaft*. Alle Leidenschaften seien ihm zufolge darauf angelegt, einem dieser beiden Zwecke zu entsprechen. So seien Vorstellungen von Schmerz, Gefahr oder Tod mit der Selbsterhaltung verbunden. *Das Erhabene/Sublime* stellte für Burke dann die ästhetische Bezeichnung für diesen Schauer oder Schrecken dar, der sich einstellen würde, wenn das Individuum sich in seiner Existenz bedroht fühlte. Ein angenehmes

---

<sup>61</sup> Vgl.: Vidler (1992), S. 71.

<sup>62</sup> Vgl.: Liessmann (2009), S. 29.

<sup>63</sup> Zit. nach: Ebenda, S. 30.

Gefühl sei dies allerdings nur unter der Bedingung, dass diese Bedrohung *fiktiv* bleiben würde.

Interessant ist, dass das *Sublime* und später das *Unheimliche* tatsächlich ihre bevorzugte »Heimat« in der Fiktion fanden, wo das sonst so flüchtige Gefühl bewusst erlebt werden konnte, was auch Sigmund Freud oder der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan bezeugten.

Die Sexualität beziehungsweise die Liebe, die mit dem Genuss und mit Vergnügungen verbunden sei, hat in Burkes Ausführungen mit der zweiten Idee zu tun – mit der Gesellschaft. Die ästhetische Bezeichnung für diese Vorstellung war für Burke *das Schöne*. Da allerdings die Leidenschaften, die sich aus der Idee der Selbsterhaltung entwickeln würden, immer stärker bleiben würden als die positiven Gefühle, die sich aus der Möglichkeit eines sinnlich-geselligen Lebens ergeben würden, bedeutete dies für Burke, dass das Erhabene, Angsterregende, Schreckliche, Bedrohliche also auch den stärkeren ästhetischen Reiz als das Schöne auslösen würden und somit begehrenswerter seien.

Die Schönheit hat spätestens zu diesem Zeitpunkt ihren Platz des höchsten Zwecks aufgeben müssen und wurde nicht mehr in einer automatischen Verbindung mit dem Wahren und Guten gesehen. Eine Krise der Werte war darin klar erkennbar. Die streng definierten Normen zum Beispiel der Schönheit sind jetzt von dem subjektiven Wahrnehmen ersetzt worden, wurden sozusagen dem Individuum und dessen Geschmack überlassen. Nicht mehr das Erkennen des Wahren und Guten, wie es Platon in seiner Ideenwelt konzipiert hatte, machte die ästhetische Erfahrung aus. Es war jetzt der *Reiz*, der von Burke zum höchsten Zweck aller ästhetischen Empfindungen erklärt wurde.

In dieser Zeit ist in der Architektur die zweite Form der körperlichen Projektion sichtbar geworden: von der Ästhetik des Sublimen beeinflusst, die die Empfindung des Sublimen, die mit objektiven Qualitäten, die diesen Reiz auslösen imstande seien, verbunden wurde. Wie Konrad Liessmann schreibt waren es »das Große, Dunkle, Mächtige, Unendliche und Prächtige, aber auch das Plötzliche, Laute und Leere«<sup>64</sup> und nicht mehr die festgelegten Schönheitsattribute, zum Beispiel das der Proportionalität, Harmonie oder einer Zartheit. Nicht mehr das menschliche Maß

---

<sup>64</sup> Ebenda, S. 32.



war hier gefragt, nicht mehr das Stabilisierende, sondern dasjenige, das imstande war, gewisse Reize im Menschen auszulösen, und zwar mit Vorliebe die des Grauens und der Furcht.

Anthony Vidler schreibt über das Architektur- Ideal der Romantik:

»Here, the building no longer simply represented a part or whole of the body but was rather seen as objectifying the various *states* of the body, physical and mental. [...] If any bodily attributes remained in the building, they were the result of projection, rather than of any innate qualities. «<sup>65</sup>

## **BRUCH MIT DER FORM**

Doch zu einem Bruch mit dem wohl proportionierten Raum der Renaissance kam es schrittweise schon vor der Romantik. Es war der *barocke Raum*, der die Begrenzungen des Raumes der Renaissance zu sprengen schien und der Ausgeglichenheit und der dreidimensionalen Harmonie trotzte, die den Menschen als erklärtes Maß hatte.

Der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin schrieb in seinen »*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*« (1886) und in »*Renaissance und Barock*« (1888) auf der Grundlage dieses neuen Verständnisses der Wahrnehmung und im Sinne einer Psychologie der Empathie über den italienischen Barock, der die Grenzen der Architektur, die etwa in der Renaissance gültig waren, gesprengt hatte und diese Tatsache ihm nach potentiell gar zu einer Destruktion der Architektur als solcher führen könnte.

Eine Architektur der Tiefe und Obskurität, die seinen Ausführungen nach die Architektur der Fläche und Klarheit ersetzt hatte. Die Vollkommenheit, Ausgeglichenheit und das In-sich-Ruhen des Kreises wurde nun durch die gespannte, dynamische Form der Ellipse ersetzt, die symbolisch für den Barock steht.

---

<sup>65</sup> »Das Gebäude hat hier nicht einfach einen Körper oder einen Teil dieses repräsentiert, sondern wurde eher als eine Objektivierung von verschiedenen Körperzuständen gesehen, physischen sowie mentalen. [...] Falls irgendwelche körperlichen Attribute am Gebäude übrig blieben, waren diese das Resultat einer Projektion und nicht etwa irgendwelche inhärente Qualitäten. « Vidler (1992), S. 71f.

Die Architektur hat Wölfflin als Projektion des Zustands des Menschen verstanden.

Wir würden die gesamte äußere Welt mit Hilfe des expressiven Systems interpretieren, das wir an unseren Körpern kennen gelernt hätten.<sup>66</sup>

Wölfflin nannte dies einen »Prozess der unbewussten Fähigkeit der Belebung«<sup>67</sup>, durch das der Mensch die Architektur als körperliches Wesen wahrnehmen würde.

Was dieser in der Architektur verwirklichen- oder in ihr ablesen würde, hätte in weiterem Sinne etwas mit seinem Innersten zu tun, mit seiner geistigen Verfassung und seiner Wahrnehmung der Welt. Wölfflin stellte in diesem Sinne eine Verbindung zwischen dem Menschen einer gewissen geschichtlichen Epoche und der architektonischen Formen, die in dieser Zeit entstanden, auf.

In der Architektur des Barocks hat er auf diese Weise ein »ungleichmäßiges Atmen«<sup>68</sup> erkannt.

Der Schritt zu einer Parallele zu den Krankheiten des Geistes war dann nicht mehr groß. Wölfflin, vor allem mit den zwei italienischen Architekten des Barocks Gian Lorenzo Bernini und Francesco Borromini im Sinne, schrieb, dass die prominentesten Künstler des Barock unter Kopfschmerzen gelitten hätten und es unter ihnen auch Fälle von Melancholie gegeben hätte.<sup>69</sup>

Der Kunsthistoriker Wölfflin hat in diesem Stil einen *Bruch mit der Form* im allgemeine gesehen – die Risse, Brüche, Öffnungen, die die Relationen zwischen der materiellen und metaphysischen Welt darstellen würden.<sup>70</sup> Auch das Verwischen von Konturen oder das Spiel mit dem Illusionismus, das für den Barock so typisch war, zeugt davon, dass die klare *Form*, die in der Renaissance eine Gültigkeit hatte – als eine gewisse *Sicherheit*, allmählich daran war, ihre Autorität zu verlieren.

Allerdings hatte Wölfflin den Bogen vom Barock bis hin zu seiner Zeit gezogen – als größeres Problem der gegenwärtigen Kunst mit weitreichenden Konsequenzen –

---

<sup>66</sup> Vgl.: Ebenda, S. 73.

<sup>67</sup> Zit. nach: Ebenda, S. 73.

<sup>68</sup> Zit. nach: Vidler (2001), S. 90.

<sup>69</sup> Vgl.: Ebenda, S. 90.

<sup>70</sup> Vgl.: Ebenda, S. 91.

als eine Entwicklung, die mit dem Barock ihren Lauf genommen hatte. So hat er nach Ursachen für die Popularität des in seiner Zeit allgegenwärtigen Eklektizismus geforscht, in dem es eine regelrechte Auferstehung des barocken Stils gab, genannt Neubarock, von der etwa die Staatsoper in Wien oder die Pariser Staatsoper Zeugnis geben.

Auch Walter Benjamin erblickte in der barocken Architektur eine höchst moderne Form der Sensibilität – eine »Auflösung«<sup>71</sup> aller Formen und Begrenzungen – und hat somit den Barock als ersten modernen Stil bezeichnet.

Die Entwicklung ging so immer mehr in Richtung eines Verlusts der Autorität des Körpers – in Richtung einer »universalizing abstraction and psychology of sensation and movement; embodied in architecture that mirrored all the states of a regenerated and healthy body but corresponded as well to a similiary healthy mind.«<sup>72</sup>

Weiter in die Gegenwart rückend, kann man bei den Avantgardisten des zwanzigsten Jahrhunderts einen weiteren Schritt in die Richtung des Verlusts der Körperform in der Architektur beziehungsweise in Richtung einer Transformation der Körperwahrnehmung bemerken.

Die Anliegen von Kubisten und Postkubisten war es, den Körper - einst als Ganzheit verstanden – zu zerlegen, um ein expressives Model der Bewegung zu erschaffen, den Menschen als ein transformiertes Wesen neu zu erschaffen. Der Mensch sollte neu wahrgenommen werden – sich dem Ideal annähern, das jetzt auch, korrespondierend mit den neuen gesellschaftlichen Ideal, zu einem Ideal des Schönen geworden ist: die Bewegung, worauf ich in einem der nächsten Kapitel detaillierter eingehen werde.

Die Stadtplanung hatte, wie schon anderswo in der Arbeit erwähnt, beispielsweise mit Le Corbusier eine neue Konzeption erfahren. Sie wurde von ihm als

---

<sup>71</sup> Zit. nach: Ebenda, S. 94.

<sup>72</sup> »einer universellen Abstraktion und einer Psychologie der Sensation und der Bewegung; verkörpert in einer Architektur, die all die Verfassungen eines regenerierten und gesunden Körpers spiegelte, aber auch mit einem ähnlich gesunden Geist korrespondierte. « Vidler (1992) , S. 74.

körperlicher Organismus verstanden und die Bewegung, mit den Straßennetzen als Venen, sollte zum wichtigsten Prinzip erhoben werden.

Die Stadt wurde hier also ähnlich wie etwa in der Renaissance als körperlicher Organismus wahrgenommen – mit dem Menschen als Maß – jedoch hier mit einem veränderten Menschen, einem, der mit seiner bürgerlichen Vergangenheit radikal gebrochen hatte und sich für das neue Leben im neuen industriellen Zeitalter vorbereiten sollte.

## POSTMODERNE ARCHITEKTUR

Der Postmodernismus hat dann Anthony Vidlers Erörterungen nach die dritte Ausweitung des Körpers auf die Umgebung eingeführt: »a kind of animism, which, through an even more generalized work of projection, refuses any one-to-one ascription of body and building.«<sup>73</sup>

Die Architekturfirma Coop Himmelblau, die 1968 von Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky und Michael Holzer in Wien gegründet wurde, hat ihre eigenen Projekte als Maschinen bezeichnet, die eine ganze Reihe von psychologischen Reaktionen auslösen sollten. Diese seien an unsere Fähigkeit gebunden, unsere körperlichen und mentalen Zustände auf Objekte projizieren zu können<sup>74</sup>.

Nicht ein stabilisierendes, zentralisierendes Moment hat diese Gruppe von Architekten dabei interessiert, sondern »architecture that bleeds, that exhausts, that whirls and even breaks«<sup>75</sup>.

Bemerkbar ist hier eine äußerste Konzeption der Formaflösung, deren Entwicklung mit dem Bruch der Ideale der Renaissance ihren Lauf genommen hatte.

So hatte Himmelblau vor, eine Stadt zu gestalten, die »pulsates like the heart« und »flies like breath«<sup>76</sup>. Im Jahre 1982 wurde in diesem Geiste für Berlin ein Gebilde

---

<sup>73</sup> »eine Art von Animismus, der durch eine noch generalisiertere Form von Projektion, einer ein-zu-eins Zuschreibung von Körper und Gebäude ausweicht.« Vidler (1992), S. 75.

<sup>74</sup> Vgl.: Ebenda, S.75.

<sup>75</sup> »eine Architektur, die blutet, die erschöpft, verwirrt und sogar bricht.« Zit. nach: Ebenda, S. 75.

mit einer Wand vorgeschlagen, die aussehen würde, als ob sie aus Nerven bestünde, als ob also alle Schichten der sogenannten *urbanen Haut* von ihr weggeschält worden seien.

In den späteren Jahren hatte Himmelblau sich mit Projekten zurückgemeldet, die das Körperliche wieder in die Architektur einführen sollten – dieses scheinbar Verlorengangene in der Architektur. Jedoch bemerkt Anthony Vidler hierzu, dass diese scheinbare Wiederkehr von etwas, das als Verloren galt, ganz im Freudschen Sinne eine *unheimliche* Wirkung zur Folge hat.<sup>77</sup>

Denn wie sich zeigen wird, hat gerade der Körper und der Mensch – als Ganzheit verstanden – in der postmodernen Theorie, beispielsweise in der von Jacques Lacan, seine Gültigkeit gänzlich verloren. Das Fragmentierte war nämlich seinem Verständnis nach das, was unterdrückt wird – als *heimliches, geheimes* Wissen – und das, wenn es erscheint, eine unheimliche Wirkung auf dem Menschen ausübt. Somit ist die äußere Form nur eine Illusion. Das postmoderne Unheimliche besteht also in dem fragmentierten Wesen des Menschen und dem Wissen davon, das aus dem Verdrängten ans Tageslicht kommt.

## **DIE PSYCHOANALYSE UND DER FRAGMENTIERTE MENSCH**

Die Wahrnehmung vom *Raum* wurde wie dieser kurze zeitliche Überblick gezeigt hat, spätestens seit dem 18. Jahrhundert als Produkt subjektiver Projektion und Introjektion verstanden.

Die Architektur der Moderne hatte versucht, das Lebensumfeld des *neuen* Menschen der Gegenwart auf gänzliche neue Art und Weise zu gestalten. Es sollten neue Raumkonzepte für eine neue Gesellschaft ausgedacht werden, die mit dem bourgeoisen Weltverständnis radikal brechen sollte.

Die Regeln der Perspektive, die in der Renaissance ihren Ursprung hatten, wurden von Kubisten und anderen Avantgardisten entweder gebrochen oder ignoriert und das Fragmentarische wurde später zum Leitmotiv des Postmodernismus.

---

<sup>76</sup> »pulsiert wie das Herz« und »fliegt wie der Atem« Zit. nach: Ebenda, S. 75.

<sup>77</sup> Vgl.: Ebenda, S. 79.

Auch der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan hatte für seine Theorie der Angst, für die Sigmund Freuds Ausführungen zum *Unheimlichen* den Ausgangspunkt darstellten, die Idee des Fragmentarischen aufgegriffen, um sie dann als *die* tiefe (unterdrückte) Wahrheit vom menschlichen Sein überhaupt zu identifizieren.

Freud hat das Unheimliche vor allem auf zwei Ursachen zurückgeführt: die Rückkehr von Ideen, die als unterdrückt galten, wie etwa der Animismus, Magie, Totemismus und dergleichen. Diese würden zu einer Hinterfragung der materiellen Realität führen, wenn sie auftauchen würden. Als die zweite Ursache des Gefühls der *Unheimlichkeit* hatte Freud die Rückkehr von unterdrückt gedachten infantilen Komplexen erkannt – die Kastration oder auch Mutterleib-Phantasien, die den Status der psychischen Realität in Frage stellen würden.

Jedoch haben die Vorstellungen, die ein Gefühl des Unheimlichen auslösen, eine wichtige Gemeinsamkeit: sie lassen sich auf infantile Vorstellungen und kindliche Verhaltensweisen zurückführen, die damals keine Angst auslösten. Erst nach dem Prozess der Verdrängung, das auf einer kulturellen und individualpsychologischen Ebene geschieht, werden die früher *heimlichen* Inhalte *unheimlich* und bewirken beim Wiederaufleben ein Gefühl des Unbehagens.

Die Frage nach dem Körper und danach, wie sich das Subjekt als und im Körper positioniert, hat die Psychoanalyse seit ihren Anfängen begleitet. Die sexuellen Triebe und erogenen Zonen werden hier als wesentlich für die Formation des Egos verstanden und somit für die Positionierung des Subjekts in der Gesellschaft konstituierend.

Schon Freud hat auf diesem Wege die Formierung des Egos beim Kind als eine *fantasierte Identität* beschrieben, mit deren Hilfe es dem Kind möglich wird, sich selber als *Körper* wahrzunehmen, sich so selber von dem Raum, der seinen eigenen Körper umgibt, unterscheiden zu können und dadurch auch von anderen Menschen und Objekten.

Die Distanz zu der Umwelt, die auf diese Art gewonnen wird, ermöglicht dieser Konzeption nach dem Subjekt, ein Leben in der Gesellschaft zu führen – sich selber als *Ego*, als *Ich* zu konstruieren und sich und die anderen als getrennte Entitäten wahrzunehmen.

Freud hat hier das Ego so als primär *körperliches Ego* definiert. Er schrieb: »Das Ich ist vor allem ein körperliches, es ist nicht nur ein Oberflächenwesen, sondern selbst die Projektion einer Oberfläche.«<sup>78</sup>

Jacques Lacan, Vertreter des französischen Strukturalismus, hat ein paar Jahrzehnte nach Freud diesen Denkansatz aufgegriffen, um das Ego als etwas zu erklären, das sich selber rund um die Phantasie einer körperlichen Ganzheit formiert, die eben nur eine Phantasie ist. Er verwendet dazu die Opposition zwischen der taktilen, der kinästhetischen, die ein fragmentiertes Erscheinen des Körpers zulässt, und der visuellen Wahrnehmung, die eine Illusion der Ganzheit als Ideal und als Spiegel für das Subjekt darstellt.

In seinem klassischen Essay »*Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion [fonction du Je], wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*« aus dem Jahre 1949, der eine überarbeitete Version eines Vortrags darstellt, den er schon auf einem Kongress im Jahre 1936 gehalten hatte, schreibt Lacan darüber, wie der Körper vor dem ersten Blick in den Spiegel vom Kind wahrgenommen wird – als fragmentierter Körper. Im Spiegel als Ort des Anderen würde sich das Kind dann erst als Ganzheit erfassen – als *Ich* – als Trugbild – als Phantasma. Die Wahrnehmung des fragmentierten Körpers würde danach in das Unbewusste verdrängt werden. Doch diese ursprüngliche Wahrnehmung würde in Träumen öfter wieder aufkommen, wie auch in den Depersonalisierungsstörungen mancher Menschen, bei denen die ganzheitliche Form des *Ichs*, die vom Spiegel als Ort des Anderen präsentiert wird, nicht anerkannt würde.

Der *Andere* steht hier für die symbolische Ordnung (die Gesellschaft), in die wir hinein geboren werden. Und wie Lacan sagt, ist »[d]as Begehren des Menschen [...] das Begehren des Anderen.«<sup>79</sup> Dies bedeutet in weiterer Ausführung, dass wir selber das an uns begehren, was dieser Andere an uns begehrt, denn wir sehen uns durch ihn – als Spiegelbild, als Spiegelung und auch den Raum um uns herum – gespiegelt und als von und abgetrennte *Umwelt*.

---

<sup>78</sup> Freud, Sigmund. *Das Ich und das Es: Metapsychologische Schriften*. Frankfurt/Main: Fischer, 1992 (12. Auflage). S. 294.

<sup>79</sup> Lacan, Jacques. *Das Seminar, Buch X: Angst*. Miller, Jacques-Allain (Text erstellt). Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Wien/Berlin: Turia + Kant, 2010. S. 35.

In diesem Spiegelbild jedoch verbleibt ein *Rest* – von Lacan *Objekt klein a* genannt. Als unheimlich, ein Gefühl der Angst auslösend wäre hier dies zu verstehen: wenn an diesem Ort, wo der Mangel bildlich nicht erscheint (also bewusst) auf einmal etwas erscheint, wenn auf dem für den Mangel vorgesehenem Platz dieser Rest erscheint, der als verlorenes Objekt (Libido) zu verstehen ist, das wir allerdings opfern müssen, wenn wir in das Feld des Anderen aufgenommen werden wollen.

Der Rest ist letzten Endes das, was der Symbolisierung widersteht<sup>80</sup> und uns als Subjekte bestimmt, die wir durch diesen Mangel gekennzeichnet sind.

Und mit diesem Aufgeben des Objekts (die Libido) wird auch unser Begehren erst geboren.

Mein Bild im Anderen, also im Spiegel, Lacan folgend, erscheint ohne diesen Rest und eben als Ganzheit. Ich kann nicht sehen, was ich verliere. Das ist der Sinn des Spiegelstadiums.

Doch, so betont Lacan:

»[...] wenn plötzlich die Norm zu fehlen beginnt, das heißt das [...] was den Mangel ausmacht, wenn es plötzlich nicht mangelt, genau in diesem Moment beginnt die Angst.«<sup>81</sup> Dies ist, wenn das aus dem Spiegelbild ausgeschnittene sichtbar wird.

Das Auftauchen des *Unheimlichen* geschieht in einem Moment – plötzlich –, und es braucht einen Schauplatz, einen Rahmen, in dem das *Heimliche* auftauchen kann, Dieser Schauplatz legt sich in seiner eigenen Dimension vor und ermöglicht es, dass »das auftaucht, was in der Welt *nicht* gesagt werden *kann*.«<sup>82</sup>

»Was erwarten wir beim Heben des Vorhangs? – wenn nicht diesen kurzen rasch erloschenen Moment von Angst, der aber niemals an der Dimension fehlt, wodurch wir, wir ins Theater gehen, mehr tun als unsere Hintern in mehr oder weniger teuer bezahlte Sessel zu verfrachten – der Moment der drei Schläge, und der Vorhang, der sich öffnet.«<sup>83</sup>

So bezeugt auch Lacan, dass die Erfahrung des *Unheimlichen* in der Wirklichkeit allzu flüchtig sei. Die Fiktion würde sie viel besser aufzeigen imstande sein, würde sie auf eine viel besser artikulierte Weise hervor bringen.

---

<sup>80</sup> Vgl.: Ebenda, S. 207.

<sup>81</sup> Ebenda, S. 58.

<sup>82</sup> Ebenda, S. 99.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 99.



In diesem Rahmen zeigt sich dann was *Heim* ist, was ins *Geheimnis* Gehöriges ist, und niemals durch die Umwege, die Netze, die Siebe der Erkenntnis/Anerkennung gegangen ist. Es ist *unheimlich* geblieben, weniger unbewohnbar als innewohnend, weniger ungewöhnlich als unbewohnt.<sup>84</sup>

Wir erblicken dem zufolge uns selber, unsere unbewusst gehaltenen Inhalte in diesem Feld des *Unheimlichen*.

Lacan zufolge begehren wir zwar diesen Rest, den wir verloren haben, deshalb bewirkt das Unheimliche auch ein widersprüchliches Gefühl, gleichzeitig von Lust, also von einem Begehren, und von Unlust, denn wir haben auch Angst vor diesem potentiellen Genießen – vor dem *Objekt a*. Wir haben Angst vor dem irreduziblen Wesen des Realen, zu dem wir als durch einen phantasmatischen Rahmen konstruierte Subjekte keinen Zugang haben, beziehungsweise dieser potentielle Zugang mit dem Verschwinden uns selber als Subjekt einhergehen würde, da wir in diesem Fall die Begrenzungen des Rahmens verlassen würden, die der *Andere*, also die Gesellschaft, für uns vorgegeben hat. Wir als Subjekte können somit nur innerhalb dieses Rahmens existieren. Die Angst vor dem Verschwinden schwingt somit immer mit und hat somit auch etwas mit dem Gefühl des *Unheimlichen* zu tun, das wir bevorzugt in einer fiktiven Form erleben können, vor allem im Kino, das schon auf der Ebene der Einstellungsgrößen – etwa von close-ups oder Detail-Einstellungen – einen fragmentierten menschlichen Körper darstellt (auch wenn diese Bilder schon längst zur Gewöhnung geworden sind und sie deshalb auch keine befremdliche Wirkung ausüben)

Auf jeden Fall zeugt das *heimliche* Wissen der Fragmentiertheit, das uns Menschen Lacan zufolge innewohnt, davon, dass wir mehr sind, als nur eine Oberfläche, und das auch die Welt, die uns umgibt, mehr ist, als das, was sie auf den ersten Blick zu sein scheint. Das trügerische Spiegelbild, das eine Ganzheit suggeriert, führt somit dazu, dass der Mensch, sobald er dieses Spiegelbild verinnerlicht, sich von sich selber entfremdet wiederfindet.

---

<sup>84</sup> Vgl.: Ebenda, S. 100.

## DIE MEGALOPOLIS

Das Prinzip der Fragmentiertheit, das in der Theorie von Jacques Lacan eine wichtige Rolle einnimmt, und das in ambitionierten architektonischen Projekten zu finden ist, kann allerdings auch in den gegenwärtigen Mega-Städten beobachtet werden. Dort herrscht kein zentralisierendes Prinzip wie es beispielsweise in der Stadt der Renaissance der Fall war, sondern eben das Prinzip des Fragmentarischen - von einander kaum unterscheidbare suburbane Gegenden, wo die Stadt längst nicht mehr als Einheit begriffen wird, die dem Stadtbewohner Schutz oder wenigstens eine Identität versichern würde. Der Körper als autoritative Grundlage der traditionellen Stadt ist hier schon längst verloren gegangen.

Die Geschichte der körperlichen Analogie in der Architektur und im Urbanismus könnte man somit als Geschichte des Körpers verstehen, der von einem kontrollierbaren Körper der Renaissance - als Ganzheit verstanden – bis heute einen Bogen hin zu einem hautlosen Gebilde gespannt hat, wo dieser einst als harmonische Ganzheit verstandene Körper nicht mehr als formgebendes Element dienen kann, sondern nur noch höchstens als Objekt der Nostalgie, eines Heimwehs nach einem Stadt-*Heim*, das einst eine Geborgenheit zu versprechen vermochte. Ein Heimweh, das auch im folgenden Filmbeispiel zum Ausdruck kommt.

Ich werde im nächsten Kapitel David Lynchs Film *Eraserhead* nachgehen, in dem er einen suburbanen Raum präsentiert, der dem Menschen keine Sicherheit zu bieten vermag und für den der Mensch überhaupt nicht mehr das Maß darstellt, sondern ihm dieser ganz im Gegenteil scheinbar vollkommen schutz- und hautlos ausgeliefert ist.

## DER HAUTLOSE ZUSTAND ALS KERN DES UNHEIMLICHEN IN DAVID LYNCHS *ERASERHEAD*

»We need the excuse of fiction to stage what we truly are.«

(Slavoj Žižek)

Vor allem die 1970er Jahre waren in den USA eine Zeit großer politischer und sozialer Umwälzungen und neuer Fragestellungen, was sich im Filmgeschehen in einer ganzen Reihe offenkundig sozial engagierter und politisch relevanter Filme zeigte. Martin Scorsese, Robert Altman, Woody Allen, John Cassavetes, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, David Lynch und andere Regisseure hatten dazu die Tradition des europäischen Kunstfilms kennen gelernt und haben sich auch von dieser ihre Inspirationen geholt.

Ihre Filme waren an ein neu herangewachsenes Publikum gerichtet, das in Filmen keine bloße Unterhaltung, sondern kritische Reflexionen der sozialen und politischen Umstände suchte.

In Filmen wie *Easy Rider*, *Midnight Cowboy*, *Taxi Driver*, *M.A.S.H.* oder *A Clockwork Orange* wurde von offeneren Erzählformen Gebrauch gemacht, als es in Hollywood üblich war, es gab zudem selten ein explizites *Happy End*, auch die für den Hollywoodstreifen recht untypische Ziellosigkeit der Protagonisten, die Verlorenheit in der Welt und Verfremdung des Menschen und seiner Lebensumgebung wurde jetzt öfter thematisiert.

*Eraserhead*, der erste lange Spielfilm von David Lynch aus dem Jahre 1977, ist gerade solch ein Film. Lynch behandelt hier die Verfremdung des modernen Individuums, der in einer Welt, die ebenso verfremdet ist, keinen Halt mehr für sich finden vermag. Wie auch die späteren Filme des US-amerikanischen Regisseurs, verweist er schon hier auf die Schattenseiten der modernen (vordergründig amerikanischen) Kultur. Wie es die Filmtheoretikerin Anne Jerslev formuliert: »Das Lynchsche Universum dekonstruiert und destruiert die schöne Oberfläche der

Kultur wie des Individuums. «<sup>85</sup> So bedient er sich fast immer der Verwirrung im Hinblick auf das Raum- und Zeitgefüge, beispielsweise in *Lost Highway* (1997) oder *Mullholland Drive* (2001), was er in seinem neuesten Film *Inland Empire* (2006), einer Erzählung über eine Schauspielerin, gespielt von Laura Dern, die sich scheinbar in der filmischen Wirklichkeit und ihrer Rolle, die sie darin spielt, zu verlieren droht, noch potenziert.

Lynch lässt Grenzen verschwimmen, vor allem aber ist eine der wichtigsten Lehren, die seine Filme bieten die, dass das Verdrängte immer in einer destruktiven Art und Weise und in voller Wucht zurück kehrt.

David Lynch hat in Philadelphia, Pennsylvania Kunst studiert. Die Erfahrungen, die er in dieser Stadt gesammelt hatte, wo er gemeinsam mit seiner Frau und kleinen Tochter in einer von ihm selber als trostloser Gegend beschriebenen Stadtviertel lebte, hat er, wie er selber bezeugte, bildlich in den Film *Eraserhead* einfließen lassen.

In einem Interview mit Chris Rodley sagte Lynch, die Stadt habe ihm und seiner Familie *keinen Schutz* bieten können und sie hätten in dieser Zeit in ständiger Angst gelebt. Lynch: »[...] das einzige, was uns vor der Außenwelt beschützte, waren die Ziegelmauern. Dabei hätten sie genauso gut aus Papier sein können. «<sup>86</sup>

Dieser schutzlose/hautlose Zustand, der sich im filmischen Raum von *Eraserhead* wieder spiegelt, wird das sein, was mich im Zusammenhang mit diesem Film interessieren wird.

## HANDLUNG

Henry, ein junger Mann, erfährt eines Tages, dass er Vater einer seltsam aussehenden Babys geworden ist. Er nimmt das Baby samt dessen Mutter Mary in dem Zimmer, in dem er wohnt, auf, bis kurz danach Mary die zwei verlässt und Henry von da an alleine für das seltsame Wesen, das zudem noch erkrankt, sorgen

---

<sup>85</sup> Jerslev, Anne. *David Lynch: Mentale Landschaften*. Aus dem Dänischen von Lise V. Smidth. Wien: Passagen, 2006 (2. Auflage). S. 46.

<sup>86</sup> Rodley, Chris (Hg.) *Lynch über Lynch*. Aus dem Amerikanischen von Marion Kagerer und Daniel Bickermann. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 2006. S. 62.

muss. Henry, der sein Zimmer nicht mehr verlassen kann, weil das Baby sofort, wenn er dies tun will, anfängt laut zu weinen, flüchtet sich in eine Phantasiewelt – zu einer Frau, die sich auf einer Bühne hinter dem Heizkörper befindet. Er verbringt auch eine Liebesnacht mit einer Nachbarin. Danach findet er sich bei der Frau hinter der Heizung wieder, wo ihm das Baby von innen heraus den Kopf abschlägt. Ein Junge bringt seinen Kopf daraufhin in eine Fabrik, wo aus ihm Radiergummiköpfe (Eraserheads) für Bleistifte hergestellt werden. Doch dies war scheinbar nur ein Traum, aus dem Henry aufwacht und sich entscheidet, dem Baby, das in eine Binde eingewickelt ist, diese Binde aufzuschneiden, wobei das Baby stirbt, doch gleichzeitig wächst, bis es den gesamten Raum ausfüllt. Henry vereint sich am Ende mit der Frau im Heizkörper.

Solch eine kurze Nacherzählung der Handlung stellt sich allerdings als ein unmögliches Unterfangen dar, da der Film auf anderen Niveaus als auf dem narrativen seine wahre Kraft entfaltet.

## FILMISCHE RÄUME UND KONVENTIONEN

In seinem Buch über die filmischen Räume in den Filmen von David Lynch geht Oliver Schmidt der Frage nach, weshalb die Filme von David Lynch, genauer, dessen Konstruktion von filmischen Räumen, bei den meisten Zuschauern einen verstörenden Eindruck hinterlassen. Dabei versteht er den filmischen Raum als den diegetischen Raum, als ein »imaginäres filmisches Universum«<sup>87</sup>, somit als »spezifische Realität, die ein Film als imaginären Raum der Filmhandlung konstruiert und die sich aus verschiedenen Ebenen der Signifikation konstruiert.«<sup>88</sup>

Er betont, dass ein filmischer Text immer ein fragmentierter Text ist, für dessen Deutung und das Füllen von Lücken vom Zuschauer erstens ein bestimmtes *Weltwissen* oder *Alltagswissen* vorausgesetzt wird, darüber hinaus ein gewisses *narratives Wissen* (über typische Plots, Protagonistenrollen, Handlungssettings oder Handlungssequenzen im Rahmen typischer Genres), und ein *Wissen um*

---

<sup>87</sup> Schmidt, Oliver. *Leben in gestörten Welten: Der filmische Raum in David Lynchs Eraserhead, Blue Velvet, Lost Highway und Inland Empire*. Stuttgart: Ibidem, 2008. S. 14.

<sup>88</sup> Ebenda, S. 16.

*filmische Darbietungsformen*. So müssen gewisse filmische Mittel, wie das der Montage, der Veränderung der Einstellungsgrößen oder die Funktion des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens bekannt sein. Die verschiedenen Wissensarten werden dabei ständig in Beziehung zu einander gesetzt, wirken somit auf eine vernetzte Art und Weise. Das Dekodieren von Filmen gleicht also einem Prozess der vernetzten Bedeutungsproduktion.

All diese Wissensformen bilden gemeinsam »*kognitive Landkarten* durch den semantischen Raum eines Films und bieten dem Rezipienten Orientierung und einen gewissen Grad an semantischer Sicherheit und narrativer Vorhersehbarkeit.«<sup>89</sup>

Der *soziokulturelle Raum* (wo und wann ein Film spielt), der *Handlungsraum* (der den Raum als sozialen Raum, als Handlungsfeld charakterisiert, wozu die Lebenswelt einen Vergleichskontext bildet, aber auch genrespezifische Konventionen), der *physische Raum* (als Raum-Zeit Gefüge), der *ontologische Raum* (innerhalb der filmischen Realität etwa die Unterscheidung von Traum und Realität) und der *Soundraum* (bei dem die Unterscheidung des *diegetischen* und *nichtdiegetischen* Tons wichtig ist) bilden dabei gemeinsam in der Wahrnehmung des Zuschauers eine *Raumhypothese*, die während der Rezeption des Films immer wieder überprüft und modifiziert wird.

Die Filmrealität bzw. der filmische Raum, der dann innerhalb dieser Raumhypothese auf der Seite des Zuschauers entsteht, teilt Schmidt dann in *konsistente* (wenn der filmische Raum in sich nicht widersprüchlich ist bzw. sich die Widersprüche über Genrekonventionen oder andere Bezugsrahmen zu einem konsistenten Filmraum synthetisieren lassen) und *punktuell gestörte* (wenn diese Widersprüche bestehen bleiben).

Schmidt zufolge bilden solche gestörten Räume das Wesen der Filme von David Lynch. Zu dem filmischen Raum, den dieser in *Eraserhead* präsentiert, und den Schmidt als »*absurden Raum*« definiert, schreibt er:

»[...] es fehlen auf einer primären Wahrnehmungsebene Schemata, über die diese absurden und unverständlichen Elemente innerhalb der Lebenswelt des

---

<sup>89</sup> Ebenda, S. 21.

Zuschauers oder innerhalb eines bestimmten Genres *konventionell* verortet werden können [...] das Alltagswissen [...] kann in dieser filmischen Realität nicht sinnvoll angewendet werden. «<sup>90</sup>

Schmidt spricht von einer »[...] Denaturierung der sozialen und kulturellen Welt, d.h., sie wirkt punktuell ihres natürlich gewachsenen Charakters beraubt. «<sup>91</sup> Dies erkennt er vordergründig an der Konstruktion von absurden urbanen Strukturen und dem Fehlen von Stadtbewohnern innerhalb dieser Strukturen und dabei verzichtet Schmidt auf eine weitere Interpretation dessen.

Doch ist diese *Denaturierung* nicht genau im Sinne der *Entvertrautmachung* der Avantgarden der Moderne zu verstehen, die die ästhetische Kategorie des *Unheimlichen* wiederbeleben wollten und damit eine gewisse *Wahrheit* des alltäglichen entfremdeten Lebens aufzeigen wollten? Es war Adorno, der meinte, dass sich die Kunst mit Hilfe von künstlerischen Techniken des Entfremdens paradoxerweise als weniger entfremdet als die Welt des Alltags zeigt, denn das Unterdrückte unserer Kultur könne auf diese Weise ans Licht kommen und einem Bewusstwerdungsprozess eröffnet werden. Denn was verbirgt sich hinter David Lynchs vermeintlich *absurden* filmischen Räumen? Es ist offensichtlich nicht ein Effekt des Absurden oder Verfremdeten, den Lynch nur um des Absurden willens anstrebt.

Auf den ersten Blick erscheint die Welt, die in *Eraserhead* präsentiert wird, tatsächlich eine fremde Welt zu sein. Jedoch hat schon Freud davon gesprochen, dass gerade das beklemmende Gefühl des *Unheimlichen* nicht durch das Fremde, sondern durch das ausgelöst wird, was uns nahe steht, was uns bekannt, *heimlich* ist, das wir allerdings durch den Prozess der Unterdrückung *unheimlich* gemacht haben. Ich möchte also argumentieren, dass es nicht das Fremde ist, was an den Bildern, die uns *Eraserhead* präsentiert, eine verstörende Wirkung hinterlässt, sondern gerade das viel zu Vertraute an ihnen.

---

<sup>90</sup> Ebenda, S. 56f.

<sup>91</sup> Ebenda, S. 44.

## EIN NIRGENDWO

### UNSICHERHEIT IM HINBLICK AUF DEN ONTOLOGISCHEN STATUS

Das erste, was den filmischen Raum von *Eraserhead* ausmacht, ist die Tatsache, dass es keine Orientierung im Hinblick auf den ontologischen Status der Handlung gibt. Der *establishing shot*, der normalerweise dazu dient, den Raum des filmischen Geschehens einzuführen, dient in diesem Film nicht dazu, dem Zuschauer jegliche Orientierung in diesem Hinblick zu gewährleisten. So sehen wir in den ersten Einstellungen des Films Henrys Kopf und den oberen Teil seines Körpers in einer waagrechten Position im Bild auf und ab fliegen. Ein Eindruck der Schwere- und Haltlosigkeit entsteht, der den Zuschauer dann durch den gesamten Film hindurch begleiten wird. Eine Kugel mit einer Oberfläche, die an den Mond erinnert, schwebt um Henrys Kopf umher, bald als Planet in einem dunklen Universum, bald in einer Doppelbelichtung Henrys Kopf bedeckend, so als wäre sie ein Teil seines Gehirns. Daraufhin gleitet die Kamera dicht über der Oberfläche des Planeten hinweg und scheint in ihn einzudringen. Eine klare zeitliche- oder räumliche Verankerung, die das weitere Geschehen im Film einordnen würde, ist hier nicht gegeben. Denn erstens gibt es auch im weiteren kaum klare Hinweise auf eine bestimmte Zeitperiode, in der die Handlung im Film statt findet. Und zweitens ist es nicht einmal klar, ob das Geschehen in weiterer Folge des Films in einem konkreten Raum stattfindet, oder nur in Henrys Vorstellungswelt, oder vielleicht gar räumlich *in* seinem Gehirn. Auf diese Weise entsteht der Eindruck eines Raumes und einer Zeit ohne Verankerung und ohne Grenzen. Auch die Handlung bleibt somit wagen, ohne klare Richtung, weil ohne Ziel. Jerslev bezeichnet *Eraserhead* in diesem Sinne als einen »Film ohne Richtung«<sup>92</sup>.

Interessant ist auch, wie die Filmwissenschaftlerin bemerkt, dass was hier als Zeichensetzung erscheint, nie genauer mit Bedeutung belegt wird. Die Kamera schwenkt einmal ganz nahe am Boden, am Teppich vor dem Heizkörper in Henrys Zimmer entlang, so als würde sie dem merkwürdigen tang-ähnlichen Teppich eine

---

<sup>92</sup> Jerslev (2006), S. 72.



Bedeutung verleihen oder eine solche am Ende der Kamerabewegung finden. Doch es passiert nichts.<sup>93</sup>

Auf einem metaphorischen Niveau wird schon auf diesem Wege eine Desorientiertheit und Ziellosigkeit suggeriert.

Auch zwischen Traum und Wirklichkeit sind die Grenzen nicht klar gezogen, was typisch auch für andere Filme von David Lynch ist. Wie Charles Martig bemerkt:

»Die Montage der Erzählung geht von einem gleichwertigen Nebeneinander und Ineinander von Traum und Wirklichkeit aus.«<sup>94</sup>

Die verschiedenen Grenzziehungen, die der Mensch verinnerlicht hat, um in der Alltagswelt leben zu können, die Koordinaten, nach denen das alltägliche Leben gerichtet ist, funktionieren hier nicht (mehr). Hier sind sie fließend bis gar aufgehoben. Für Freud stellte gerade dieses Phänomen eines derjenigen dar, die das Gefühl des Unheimlichen auszulösen vermögen. Auch Lacan spricht von Anhaltspunkten, Signifikanten<sup>95</sup>, die die Funktion inne haben, solche Grenzen zu definieren. Sobald diese nicht mehr standhalten, kommt beim Menschen ein Gefühl der Angst zutage, bzw. wenn dies wie etwa in *Eraserhead* als *Fiktion* erscheint, ist es eher ein *unheimliches* Gefühl, als eines von richtiger Angst.

Die Tatsache, dass der ontologische Status der gezeigten Bilder im Film in Frage gestellt wird, kann somit also beim Zuschauer ein Gefühl des Unbehagens auslösen, weil nicht alleine Fragen zum ontologischen Status der *im Film* gezeigten Realität hinterfragt werden, sondern gleichzeitig auch Fragen über unsere Lebenswelt aufgeworfen werden. Diese kann dann als nicht kontrollierbare und nicht so sehr unter der Kontrolle der menschlichen Wahrnehmung verstanden werden. Das unheimliche Gefühl stellt sich ein, so könnte man sagen, weil das

---

<sup>93</sup> Vgl.: Jerslev (2006), S. 70.

<sup>94</sup> Zit. nach: Schmidt (2008), S. 55.

<sup>95</sup> Der Begriff des Signifikanten wurde von Saussure geprägt und von Lacan verwendet, jedoch nicht um auf den materiellen Aspekt des Zeichens zu verweisen. Für Lacan stellt der Signifikant eine Eigenschaft dar, eine Markierung, die das Subjekt in dem Rahmen des Anderen als symbolischer Ordnung repräsentiert. Das Subjekt ist erst durch Signifikanten das, was es ist – eine symbolische Ich-Identität. Auch die äußere Welt, also die räumliche Umgebung wird mit Hilfe von Signifikanten wahrgenommen und klassifiziert.

Wissen von der phantasmatischen Konstruktion unserer Lebenswelt viel zu deutlich wird.

In *Eraserhead* wird also ein *zerbrechlicher Raum* präsentiert – einer ohne feste Verankerung, ohne klare Begrenzung, ohne Form – der eben keinen Halt bieten kann.

Lynch wirft Fragen nach unserer Realität im Allgemeinen auf – die normale Wahrnehmung wird in seinen Filmen vielen Prüfungen unterzogen. Der ontologische Status der Welt, so könnte man es verallgemeinernd feststellen, wird hier nämlich als *unsicher* präsentiert.

## **HENRYS LEBENSWELT**

Am besten könnte man die Lebenswelt, die in *Eraserhead* dargestellt wird, als ein suburbanes Arbeitsviertel bezeichnen, das in der Nähe eines Industriegebiets angelegt ist. Henry geht auf dem Weg nach Hause nicht entlang von Straßen. Es scheint auch keine Bürgersteige zu geben. Er geht durch verlassene Industrieanlagen hindurch, entleerte Plätze zwischen den Gebäuden, entlang von Wohnblöcken mit hermetisch versiegelten Fensterläden, durch Ölpfützen und Industrieschutt. Und überhaupt dominiert industrieller Abfall dominiert diese Landschaft. Es sind urbane Ruinen – vorstädtische Strukturen im Zerfall.

Sein Zimmer ist klein und klaustrophobisch. Das einzige Fenster in seinem Zimmer ist direkt vor einer Ziegelmauer angebracht worden, sodass kein Tageslicht hinein gelangen kann.

Auf dem Weg zu dem Elternhaus seiner Freundin Mary geht er auch Bahnschienen auf einem Industriegelände und nicht etwa eine Straße entlang. Das Haus von Marys Eltern, trägt dann merkwürdigerweise die Nummer 2416, was an eine lange Reihe dieser Häuser, an eine größere Wohngegend andeutet, jedoch scheint das Haus in einer verlassenen Gegend ohne urbanen Kontext zu stehen. Auch dieses Haus grenzt an eine Industrieanlage, die etwa als Henry bei dem Haus ankommt, stoßweise Dampf in den Vorgarten bläst und ihn, ähnlich wie es auch in *Il deserto rosso* der Fall war, die Menschliche Stimme übertönt. In diesem Fall ist es ein Dialog zwischen Henry und dessen Freundin Mary.

Jerslev schreibt, dass gerade auf der Tonebene der Eindruck einer »industriellen Schrottlandschaft « vermittelt wird, »in der die Menschen Fabriksgebäude wie technologische Babylonische Türme aufgerichtet haben. Türme, die sich gegen ihre Erbauer gerichtet haben. Der Mensch ist unsichtbar geworden. «<sup>96</sup>

Die Umgebungsgeräusche untermalen dabei den gesamten filmischen Raum, und verleihen diesem eine besondere Dimension. So wird auch auf der Ebene des Tons einerseits das Gefühl der Leere, der Unbegrenztheit, erzeugt, was mit den Weiten des Weltalls assoziiert werden könnte. Das Geräusch des Windes wird mit einer Tonuntermalung kombiniert, die an den Großstadtlärm und an die industrielle Produktion erinnert. Auch das Flackern von Glühbirnen und das Brummen der Elektrizität als ständiger Begleiter des modernen Lebens auf der akustischen Ebene spielen in diesem Film eine wichtige Rolle. Es entsteht so der Eindruck, als wäre diese Elektrizität als eine metaphysische Entität ständig anwesend und hätte die Oberhand über den Menschen gewonnen.

All dies gemeinsam zusammen erzeugt einen befremdenden Eindruck.

Und in dem Wohnhaus, in dem Henry sein bescheidenes Zimmer bewohnt, klingt der Music Hall Sound des Amerikas der 1950er Jahre, der als Kontrast dazu fungiert und eine Art von *Wärme* in die sonst so trostlose Gegend hineinbringt (oder dies von ihr wenigstens erwartet sei). Und sobald er in sein Zimmer kommt, legt er eine Musikplatte auf, die genau den gleichen Effekt erzielt. Diese Art von Musik zeugt vor allem von einem Bedürfnis nach der Flucht in eine angenehmere Phantasiewelt, also von einem Eskapismus.

## SCHWARZ-WEIß

Der Film ist im Gegensatz zu Antonionis *Il deserto rosso* schwarz-weiß gehalten, und auch bei diesem Film ist diese Wahl offensichtlich bewusst getroffen worden. Man könnte meinen, dass wie etwa Pablo Picassos *Guernica* – ein Bild, das zu einem Symbol für den spanischen Bürgerkrieg geworden ist und das er bewusst in der schwarz-weißen Farbpalette gehalten hat – auch Lynch mit dem *Fehlen von Farbe* einen gewissen Geisteszustand ausdrücken wollte. Die Farbe, die nicht

---

<sup>96</sup> Jerslev (2006), S. 76.

zuletzt eine gewisse *Wärme* suggeriert, auch eine Tiefe und Fülle des Lebens, ist in der im Film dargestellten Welt ausgeblieben.

## ALLEINE IN DER WELT

Doch interessanterweise scheint das Apartmenthaus, in dem er wohnt, normal bewohnt zu sein.

Dazu kommt das von Oliver Schmidt – als zweite Kategorie des gestörten Raums in *Eraserhead* neben dem Fehlen von urbanen Stadtstrukturen– ein generelles Fehlen von Stadtbewohnern.<sup>97</sup> Es wird etwa ein Arbeitsviertel gezeigt, doch es sind trotz der Geräuschkulisse, die industrielle Arbeit (Maschinen etc.) signalisiert, weit und breit keine Arbeiter zu sehen. Ist der Mensch hier abhanden gekommen? Ähnlich wie in *Il deserto rosso* nicht mehr wichtig?

Von Schmidt wird dies als Zeichen einer Denaturierung verstanden. Jedoch ist es meines Erachtens wichtiger zu fragen, was Lynch auf diese Weise ausdrücken wollte. Denn trotz der nicht naturalistischen Darstellung ist diese allerdings auf einer metaphorischen Ebene wahrhaftiger und sehr aussagekräftig. Das Gefühl des *Unheimlichen*, das hier mitschwingt, kommt von einer Bewusstwerdung der Einsamkeit und Verlassenheit, die beide das Befinden des Menschen in der modernen Großstadt dominieren. Eine Einsamkeit trotz Überfülle an Menschen, die hier filmisch auf diese Weise dargestellt wird, dass die Menschen tatsächlich fehlen.

Es gibt also in dem filmischen Raum von *Eraserhead* kaum Anzeichen dafür, dass noch andere Menschen in dieser Umgebung leben würden, außer eben in der Tonkulisse, und den einzelnen (offensichtlich) bewohnten »Inseln«, die im Film vorkommen – Henrys Nachbarin, Briefe in den Postfächern, die Familie seiner Freundin, und zwei Männer, die Henry einmal beim prügeln beobachtet.

Ähnliches zu beobachten wie bei Antonionis *Il deserto rosso*: der Mensch hat diese Landschaft geschaffen, doch er ist es jetzt, der hier als Fremder erscheint, der hier keinen Platz für sich finden kann. Es ist das *heimliche* Wissen, das hier aufleuchtet

---

<sup>97</sup> Vgl.: Schmidt (2008), S. 45.

– als Bewusstwerdung dessen, was für eine Lebensumgebung der Mensch selber für sich erbaut – in der er nicht leben kann.

Man kann ziemlich leicht eine Parallele zu den (sub-)urbanen Strukturen der heutigen Zeit ziehen und deren Feindseligkeit.

Eckhard Pabst bemerkt hierzu, dass sich hier die Industriekulisse soweit verselbstständigt hat, dass dieses Prinzip des rätselhaften Arrangements in eine neue Feindseligkeit mündet – die Welt entfaltet ein rigoroses Eigenleben, das den Bedürfnissen der hier lebenden Menschen wahrlich zuwiderläuft.<sup>98</sup>

Die Charaktere in *Eraserhead* leben in einer unsicheren, kalten Welt.

Interessant ist zudem, dass sich der utopische Raum von Henry – eine Bühne, auf dem eine Frau ein Lied darüber singt, dass im Himmel alles gut ist – gerade hinter dem Heizkörper in seinem Zimmer befindet – als Ort der Wärme.

## DER KÖRPER UND DER RAUM

Das bemerkbarste an den zwischenmenschlichen Beziehungen im Film ist, dass es kaum Kommunikation gibt – es herrscht eigentlich eine allgemeine Sprachlosigkeit zwischen den Charakteren. Und wenn schon, dann wirkt diese Kommunikation eher wie ein *Suchen* von Möglichkeiten, *wie* dies zu gestalten.

Alles passiert auf der Oberfläche, die zwischenmenschliche Wärme ist verloren gegangen, falls es sie jemals gegeben hat.

Und sogar diese Oberfläche/die Haut der Körper stellt sich als rissig heraus – unter der Oberfläche gibt es allerlei brodelnde Flüssigkeiten, die jederzeit diese Fläche durchbrechen und hervorquellen können. Diese Körperformen sind somit als unzuverlässlich dargestellt. Das Baby – die Zukunft repräsentierend – hat sogar keine Haut mehr, also nicht einmal mehr eine Oberfläche, die es schützen könnte. Die Gaze, die das Baby um den Bauch gewickelt hat, stellt sozusagen seine Haut dar, allerdings eben wiederum eine nicht adäquate, die ihm nicht genug Schutz

---

<sup>98</sup> Vgl.: Schmidt (2008), S. 57.

bieten kann – genauso wie das hier dargestellte Lebensumfeld keine adäquate *zweite Haut* darstellt, sondern wohl immer nur als ein Provisorium gedacht war.

Es geschieht eine Körperfragmentierungen und zwar von innen. Das *Ich* wird nicht mehr als eine ganzheitliche Gestalt präsentiert, sondern es scheint sich durch diese Fragmentierung aufzulösen. Doch auch das Innen wird vom Außen nicht klar unterschieden – auch hier scheinen die Grenzen fließend zu sein. So tauchen Spermien auf einmal außerhalb des Körpers auf, und die Kontrolle über sie scheint außerhalb der menschlichen Macht zu liegen.

## DIE TEXTUR

Lynch versucht in all seinen Filmen die Textur und damit die Beschaffenheit der Welt zu ergründen. In *Eraserhead* sind es vor allem die verschiedenen Körperflüssigkeiten, die er mit der Kamera erforscht. Als könnte er dort eine *Wahrheit* finden (außerhalb der Fragmentiertheit des Körpers). Wie Jerslev schreibt, geht es um einen Versuch, »dem Formlosen Form zu verleihen«<sup>99</sup>, doch die Folge davon sind nur immer neue Auflösungen.

## DIE UNNATUR

In Henrys Zimmer befindet sich merkwürdigerweise Haufenweise Gestrüpp, dazu kommt ein Haufen Erde auf seiner Nachtkommode, in der ein toter Baumstamm steckt, und ähnliches ist auch im Elternhaus von Mary zu finden. Es ist nicht mehr die Natur, sondern höchstens noch Erinnerungen an sie. Als Anzeichen für die verlorengegangene Natur. Auch wird bei dem Familienabendessen, dessen Zeuge wir werden, kein »normales« Essen serviert, sondern synthetisch wirkende Miniatur- Hühnchen.

Mit den Worten von Anne Jerslev: »Die Unnatur herrscht über die Kultur.«<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Jerslev (2006), S. 48.

<sup>100</sup> Ebenda, S. 76.

Doch vor allem ist, wie schon an einer vorigen Stelle erwähnt, die (Alltags-)Kultur, das zwischenmenschliche Kommunizieren in dieser Welt abhanden gekommen – nur noch merkwürdige Verhaltensweisen sind geblieben. Es scheint, als würde niemand mehr wissen, wie er sich in bestimmten Situationen benehmen müsste, also über passende Umgangsformen Bescheid wüsste.

Das Menschliche ist hier scheinbar völlig abhanden gekommen.

## MENSCH UND MASCHINE

Auch die Lebendigkeit, oder wie Freud sagen würde, Beseelung, der hier dargestellten Menschen, wird öfter in Zweifel gezogen – eine Art von *Spasmen*, also automatischer Reaktionen lassen den Mensch eher als maschinelles Wesen aussehen. Für Freud hat der Zweifel an der Beseelung auch als ein Gefühl des *Unheimlichen* auslösend dienen können.

Denn auch das Weinen des Babys klingt stellenweise wie ein industrielles Geräusch und somit nicht mehr ganz menschlich.

Auch die Tatsache, dass Henrys Kopf als Material für Radiergummis verwendet wird (ob das jetzt in Wirklichkeit passiert oder in seinem Traum), spricht für sich. Der Mensch selber wird hier also unter anderem als *Produkt* der industriellen Kette dargestellt.

Auf jeden Fall scheint es, als wäre der Mensch ein Untertan der industrialisierten Umgebung geworden zu sein und nicht umgekehrt, wie es vorgesehen war. So kann etwa der Mann, der am Anfang des Films einen Steuerhebel bedient, als Versinnbildlichung der Technologie als Instrument allgemeiner Beherrschung und Unterdrückung<sup>101</sup> verstanden werden.

Als Henry das Baby tötet, ist auch die Macht dieses Mannes gebrochen. Man könnte dies auf einer symbolischen Ebene als Widerstand betrachten – der den einzigen oder ersten Widerstand seitens Henry ist. Jedoch kann ihm diese verzweifelte Tat keine Erlösung bringen.

---

<sup>101</sup> Vgl.: Ebenda, S. 76.

## EIN FORMLOSER ZUSTAND

Ich möchte noch einmal auf das zu sprechen kommen, was Lynch über sein Leben in Philadelphia gesagt hatte – das er sich dort schutzlos der urbanen Umgebung ausgesetzt gefühlt hatte.

In *Eraserhead* und dessen filmischen Raum zeigt Lynch gerade diesen am deutlichsten Zustand auf.

Man kann im Sinne der körperlichen Analogien, die ich im vorigen Kapitel beschrieben habe, diese Wahrnehmung vom eigenen Zustand einer Schutzlosigkeit auf die Megalopolis übertragen bzw. auf etliche suburbane Viertel. Ein fragmentierter städtischer Körper wird hier präsentiert, der genauso hautlos ist, wie Himmelblaus schon erwähntes Projekt für Berlin.

Das Lebensfeld, in dem die Charaktere von *Eraserhead* ihr Leben führen, gewährt keinen Schutz, es hat keine definierten Begrenzungen, keinerlei Stadtstrukturen wie etwa Gehsteige, Straßen, Monumente, Kaufhäuser, Kaffehäuser, Bildungseinrichtungen oder Museen. Es gibt den Bewohnern keine *Form* dar, nach der sie ihr Leben in dieser urbanen Struktur gestalten sollen.

So sind die hier präsentierten Körper genauso *hautlos* dargestellt wie die Umgebung, in der sie leben. *Eraserhead* drückt diesen Zustand konsequent auf eine filmische Weise aus – wie Jerslev schreibt, konstruiert Lynch in diesem Film »einen zerbrechlichen Raum, einen Raum ohne abschließende Wände. Er ist wie das Monster [das Baby] ein Körper ohne Haut.«<sup>102</sup>

## DAS UNHEIMLICHE

Ist uns der filmische Raum in *Eraserhead* also wirklich so fremd, wie man zuerst zu glauben vermag? Oder ist er vielleicht paradoxerweise viel vertrauter als wir zunächst denken? Das Gefühl des Unheimlichen und des Unbehagens, das den Zuschauer dieses Films zwangsläufig durch den Film hindurch begleitet, rührt vielleicht daher, dass dieser Raum uns wohl vertrauter ist, als man zuerst annehmen würde.

---

<sup>102</sup> Ebenda, S. 69.



Es stellt sich nicht bloß die Frage, wie Schmidt schreibt, was für eine merkwürdige Welt es ist, in der diese merkwürdigen Charaktere leben, und das die Tatsache noch merkwürdiger ist, dass sie ihre Welt einfach so hinnehmen ohne sie zu hinterfragen. Vielmehr stellt sich die Frage nach unserer eigenen Lebenswelt und ob diese wirklich so weit von der in diesem Film dargestellten ist, mehr noch – ob wir unsere Lebensumgebung und Lebensweise in dieser in genügendem Ausmaß hinterfragen. Denn wie schon Freud schrieb, bewirkt nicht dasjenige unheimliche Befinden, das uns fremd ist, sondern gerade das, was uns *nahe* steht, jedoch wir es verdrängt haben.

Dieses *Unheimliche* macht also den Kern des filmischen Werks von David Lynch, so auch von *Eraserhead* aus.

»Nur einen Steinwurf weit vom Alltäglichen entfernt tun sich Abgründe der Normalität, die Dunkelheit, das Böse auf.«<sup>103</sup> Und genau in dieser Distanz, in diesem Entfremden kann dann das *Heimliche* des *Unheimlichen* ins Bewusstsein gezogen werden.

## DIE ILLUSION DER OBERFLÄCHE

Es gibt in der Welt von *Eraserhead* keinerlei Stabilitäten, sondern im Gegenteil einen Mangel an Zusammenhang und an Zusammenhalt, ein Aufzeigen der Mängel der Kultur und deren Bruchstückcharakter.<sup>104</sup>

Jerslev schreibt:

»Das Unheimliche ist nicht das Monster, das wir alle sehen können und worüber wir uns einig sind, dass es ein Monster ist [...] das wirklich Unheimliche ist die Fassade, die sich als Fassade entpuppt, die jederzeit rissig werden kann, um eine unbeschreibliche, unförmige Masse aus sich hervorquellen zu lassen.«<sup>105</sup>

Darunter ist gleichzeitig die Fassade des Körpers, der Lebensumgebung und der Kultur als solcher zu verstehen. Oberflächen, die rissig werden. Illusionen von einer Ganzheit, die unser ganzes Leben strukturieren. Und dieses Illusionäre daran, von dem wir insgeheim wissen, dass es illusionär ist und dass wir mehr oder weniger stark unterdrücken.

---

<sup>103</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>104</sup> Vgl.: Ebenda, S. 17.

<sup>105</sup> Ebenda, S. 30.

## DIE EWIGE WIEDERKEHR DES STETS GLEICHEN

»Einmal am Boden angekommen, erscheint nur eine Art von Architektur tolerierbar und völlig akzeptabel: die von prächtigen Flugzeugen, die einen hier hergebracht haben oder ihn wieder fortführen werden, und die das gesamte Sichtfeld okkupieren. Deren Biologie ist von solcher Art und deren Form drückt solch eine Harmonie aus, dass keine Architektur neben ihnen vertretbar zu sein scheint, kein anderes Gebäude möglich. Ein Flughafen scheint dann nackt sein zu müssen, gänzlich zum Himmel geöffnet, nur im Bereiches des Zentrums voll – mit Landebahnen aus Beton. «

(Le Corbusier)

## VON ANDEREN RÄUMEN UND NICHT-ORTEN

Schon der französische Philosoph Michel Foucault hat in einem Vortrag, den er 1967 gehalten hatte, und der 1984 publiziert wurde, sogenannte »Andere Räume« angesprochen. Die soziale Wissensordnung jeder historischen Epoche konstituiert sich topologisch durch die Ausgrenzung eines *Anderen* (historisch veränderlich) – dem, was zum *Außen des Denkens* wird.

Zu den *anderen Orten* gehören Foucault Ausführungen nach einerseits *Utopien* als Orte ohne realen Ort, als Gegenentwürfe oder *Ausbesserungen* von realen gesellschaftlichen Verhältnissen, und andererseits *Heterotopien* als »reale [...] Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien [...] Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen. «<sup>106</sup> Kirchen, kultische Reinigungsstätten, Museen, Bibliotheken, aber auch Gefängnisse, psychiatrische Kliniken, oder etwa Theater und Kinos fallen unter den Begriff der Heterotopie.

Geschichtlich hat er drei Typen des sozialen Raums unterschieden, in denen sich auch die Heterotopien von Grund auf gewandelt hätten. So hat Foucault für das

---

<sup>106</sup> Foucault, Michel »Von anderen Räumen« In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.) *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006. S. 317-329. S. 320.

Mittelalter den Raumtyp der »Verortung« identifiziert – mit einer transzendenten religiösen Raumordnung mit klaren Fixpunkten. Hier stellen heilige Räume Fixpunkte dar, die in dem Chaos des profanen Lebens eine soziale Ordnung schaffen. Die Neuzeit brachte Foucault zu folge einen neuen Raumtypus zutage – den der »Ausdehnung«, der im Geiste einer Geometrisierung des Raums stand. Und Über die Moderne schreibt Foucault: »Wir leben in einer Zeit, in der sich uns der Raum in Form von Relationen der Lage darbietet.«<sup>107</sup>

Doch die fixen Grenzen zwischen den *normalen* Orten des Alltags und den heterotopen Orten sind in der gegenwärtigen Zeit, so scheint es, immer schwieriger zu ziehen.

Der französische Ethnologe Marc Augé hat in seiner gegenwartsbezogenen Weiterführung von Foucaults Überlegungen von sozialen Räumen und ihren Gegenräumen auf die Zunahme von so genannten »*Nicht-Orten*« im Zeitalter der *Übermoderne* (*Supermodernity*) aufmerksam gemacht. Von Michel Foucaults unterscheidet sich Augés Konzeption darin, dass er als Kriterium für die Konstitution eines sozialen Ortes nicht die diskursgeschichtliche Basis nimmt, sondern das ortskonstitutive Konzept der »Erinnerungsorte«, das er von dem französischen Historiker Pierre Nora übernimmt.

Diese Nicht-Orte möchte Augé jedoch nicht als imaginäre Räume, also Utopien verstanden wissen. Im Gegensatz zum *Ort* als relationalen, in der Geschichte verankerten- und Identitätsstiftenden anthropologischen Raum, versteht Augé den Raum, der weder relational noch geschichtlich und auch nicht identitätsstiftend ist, als *Nicht-Ort*.<sup>108</sup>

Die Unterscheidung zwischen *Ort* und *Nicht-Ort* übernimmt Augé von der Unterscheidung zwischen *Ort* und *Raum*, wie sie von dem französischen Denker Michel de Certeau in seiner bekannten Studie über die Alltagspraktiken aufgestellt wurde<sup>109</sup>, wobei dieser den Begriff *Raum* als einen frequentierten Ort definiert

---

<sup>107</sup> Foucault (2006), S. 318.

<sup>108</sup> Vgl.: Augé, Marc, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Aus dem Französischen von John Howe. London/New York: Verso, 1995. S. 77f.

<sup>109</sup> De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, aus dem Französischen von Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

hatte, als Beispiel dafür etwa ein Fußgängerübergang, der nur dazu da ist, um eben von Fußgängern überquert zu werden, nicht etwa um dort eine Weile zu verbleiben.

Unter den Nicht-Orten versteht auch Augé vor allem *Durchgangsorte*, allerdings in einem breiteren Sinn – wo weder die spezifische Identität des Raumes, oder dessen relationaler Charakter noch die Geschichte mehr eine Rolle spielen. Dies sind ihm zufolge Räume, an denen eine Gebundenheit an ein soziales Raumgefüge oder eine anthropologische Verankerung, für den Menschen nicht mehr zu verorten sind. Flughäfen, Autobahnen oder Shopping-Cities als Beispiele von Räumlichkeiten, die von etlichen anthropologischen Gebundenheiten entleert sind.

Augé erforscht in seinem Essay die Schattenseiten dieser Nicht-Orte, die sich ihm zufolge erst in der Übermoderne verstärkt manifestiert hätten.

Als eines der wichtigsten Schattenexistenzen verortet er in den Nicht-Orten das Gefühl der Einsamkeit – erfahrbar als Überforderung oder Entleerung der Individualität und wo lediglich die Bewegung der flüchtigen Bilder/Gestalten es dem Beobachter ermöglichen, die Existenz einer Geschichte zu vermuten und die Möglichkeit einer Zukunft schwach zu erahnen.<sup>110</sup>

Unter dem Begriff Nicht-Orte sind einerseits diese Räume des Durchgangs zu verstehen, andererseits aber auch die Relationen, die Menschen mit diesen Räumen und in Folge dessen unter einander eingehen. So schreibt Augé: »As anthropological places create the organically social, so non-places create solitary contractuality.«<sup>111</sup>

## **DIE AUTOBAHN**

Die Bedeutungen und Konnotationen der Autobahn haben im Laufe ihrer relativ kurzen Geschichte einen großen Wandel erfahren. Im Rahmen des futuristischen Denkens der 1930er Jahre hatte die Autobahn die metaphorische Rolle eines Wegweisers in die Zukunft eingenommen, wurde als Symbol des Fortschritts

---

<sup>110</sup> Vgl.: Augé (1995), S. 87.

<sup>111</sup> »So wie anthropologische Orte ein organisches Sozialwesen erschaffen, so erschaffen *Nicht-Orte* eine einsame Verelendung.« Ebenda, S. 94.

gesehen, und stand für die Faszination mit der Geschwindigkeit, die der Futurismus hegte. Auch in den 1950er Jahren stand die Autobahn für die Möglichkeit, dem vorstädtischen Alltag zu entrinnen, und dabei vielleicht noch ein exotisches *Anderes* kennen zu lernen. Auf jeden Fall konnte die Assoziation zwischen der Autobahn und dem Gefühl der Freiheit leicht gezogen werden, wovon auch etliche Filme der 1960er und 70er Jahre zeugen, Dennis Hoppers Kultfilm »*Easy Rider*« aus dem Jahre 1969 hier nur als ein Beispiel unter vielen. Hier wird die Autobahn bzw. das amerikanische *Highway* als »offene Straße« erfahrbar gemacht – als Ort, wo der Widerstand der Gruppe von Bikern gegen die etablierte amerikanische Gesellschaft statt findet (und eben statt finden kann).

Doch die Schattenseite bzw. das Utopische an diesem Freiheits-Kult wurde schon bald erkannt. In den Vordergrund trat allmählich die Wahrnehmung der Einöde der modernen Autobahn-Landschaft und die damit verbundene Wiederholung der immer gleichen Reise-Destination und Ausblicke – wenigstens solange man auf der Straße bleibt. Mit den gleichen Materialien gebaut, mit Brücken und Tunnels, die immer nach demselben Vorbild geschaffen werden, mit den immer gleichen Zeichen- und Tafelsystemen, die anzeigen, wo man gerade ist und die meistens als einzige Orientierung im Raum dienen.

Interessanterweise hat schon Mitte der 1950er Jahre der Stadtplaner und Theoretiker Kevin Lynch auf die Folgen solch einer Orientierungslosigkeit aufmerksam gemacht. Er hat etwa erforscht, wie sich Menschen in einer urbanen Landschaft zurechtfinden. In diesem Sinne hat er auf die »mentalen Landkarten« hingewiesen, die der Mensch seinen Ausforderungen nach für seine Orientierung anfertigen würde. Indem er Psychologen wie Pierre Jaccard oder Alfred Binet zitierte, hat Lynch die Notwendigkeit betont, in dem Chaos der modernen Stadt eine Orientierung einzuführen. So schrieb er, der Schrecken der Verlorenheit würde aus der Notwendigkeit nach der Orientierung in der Umgebung rühren, die ein beweglicher Organismus verspüren würde.<sup>112</sup> Ein Zeichenschild, das angibt, wo man gerade ist, würde dieser Notwendigkeit somit bestimmt nicht genügen. So hat auch Lynch einen Verlust des *Ortes* verzeichnet, der in der modernen urbanen Landschaft vor sich geht.

---

<sup>112</sup> Vgl.: Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960. S. 125.

Ebenso hat Marc Augé, um auf seine Ausführungen zurückzukommen, auf die interessante Eigenschaft der Nicht-Orte der Übermodernität hingewiesen, nämlich die, dass sie zu einem großen Teil über Worte und Texte, also über Medien definiert sind, die sie den Passanten bieten. Also eben nicht über direkte Relationen zwischen den Menschen – als zwischenmenschliche Kommunikation –, sondern vor allem über Zeichen, Schilder und ähnliche Informations- und Anleitungssysteme. So ist das wichtigste Merkmal dieser Übergangsorte Augé zufolge, dass hier Menschen und Medien unauflöslich miteinander verbunden sind.

Als Beispiel dient auch ihm gerade die Autobahn als *der* Nicht-Ort schlechthin (anders als etwa regionale Straßen oder Straßen in der Stadt, die inmitten von Orten angebracht sind): Augé betont hier, dass die Art zu reisen, die diese bietet, aus funktionellen Gründen alle wichtigsten Orte, an denen der Reisende entlang fährt, gerade nicht zu ihnen führt, sondern diese *umgeht*, dafür aber kommentiert.<sup>113</sup> So bekommt man an Tankstellen oder an Schildern, die an der Autobahn angebracht sind, Informationen über diese Orte, die von den meisten Reisenden nie aufgesucht werden, in verdichteter Fassung – in einer vorgefertigten Art und Weise. Auf diese Art entsteht, so könnte man sagen, ein *gedachter Raum* hinter der Autobahn.

Den »Raum des Reisenden« versteht Augé überhaupt als Archetyp des *Nicht-Ortes*. Damit meint er erstens die Bewegung des Reisenden (zum Beispiel auf der Autobahn, in einem Schnellzug oder etwa im Flugzeug) und zweitens, also parallel dazu, die Bewegung der Landschaft, die der Reisende nur in kurzen Bildern zu erfassen vermag, wenn überhaupt.<sup>114</sup> Die verschiedenen Vorstellungen von diesen Orten, die auf diese Art bereist werden, haben dann nichts mehr mit der Realität dieser Orte zu tun. Diese Bilder, die Landschaft um die Zug-Gleise herum als Beispiel, werden (oft auf künstliche Weise) produziert, um die Bedürfnisse des Reisenden zu befriedigen – so wird etwa die Armut eines Landes von diesen »Blicken« fern gehalten. So entsteht ein Bild, das eher etwas über den Reisenden aussagt – also die Bedürfnisse der Massen von Reisenden, und nicht über die Individualität des Ortes selber.

---

<sup>113</sup> Vgl.: Augé (1995), S. 97.

<sup>114</sup> Vgl.: Ebenda, S. 85f.

Ich möchte noch mal auf die Medien zurück zu sprechen kommen, die als Vermittler zwischen dem Menschen und dem Raum fungieren.

Augé nimmt neben der Autobahn auch große Supermärkte als Beispiel dafür, wie Texte den Raum usurpiert haben. Der Mensch, der hier einkauft, kommuniziert weniger mit Menschen als mit etlichen Informationsschildern, Anleitungen, Wegweisern, aber auch beim Zahlen mit der Kreditkartenmaschine, die einem direkte Anleitungen dazu gibt, wie man sie benutzen soll, oder darüber informiert, ob man noch genug Geld besitzt, um die Produkte, die man ausgewählt hat, auch zu bezahlen.<sup>115</sup>

Alle Informationen und Anleitungen, die mittels Schilder, Warnzeichen und ähnlichem angebracht sind, adressieren jedoch nicht den Menschen als Individuum, sondern jeden einzelnen Menschen als Typus und damit alle zusammen. Ein *Durchschnitts-Mensch* wird angenommen, der mit der Rolle eines Benutzers der Autobahn, des Geschäfts oder des Banksystems definiert ist.<sup>116</sup>

Auf diesem Wege kommt Augé zu der Unterscheidung zwischen dem *anthropologischen Ort*, der sich aus individuellen Identitäten und aus der Kombination von Sprache, lokalen Referenzen und den impliziten Regeln des Alltagslebens-Wissens zusammensetzt, und dem *Nicht-Ort*, der für eine unförmige Masse an Reisenden und Kunden gestaltet wurde.<sup>117</sup> Eine Folge dessen ist dann, dass der Mensch hier nicht mehr als Individuum wahrgenommen wird, sondern *ausschließlich* als Reisender oder Kunde, also *nur* noch auf dieser Ebene in diesem spezifischen sozialen Raumgefüge wahrgenommen wird. Man kann dies so als Weiterführung einer *Veroberflächlichung* verstehen, die schon Georg Simmel als Leitsatz des modernen großstädtischen Lebens am Anfang des 20. Jahrhunderts beklagt hatte.

---

<sup>115</sup> Vgl.: Ebenda, S. 99f.

<sup>116</sup> Vgl.: Ebenda, S. 100.

<sup>117</sup> Vgl.: Ebenda, S. 101.

»The space of non-place creates neither singular identity nor relations; only solitude, and similitude. «<sup>118</sup> Sodass man letztlich alleine dar steht, obwohl man einer unter vielen »gleichen« ist.

Was passiert hier mit der Geschichte und den Eigenheiten von real existenten Orten?

Sie sind nur interessant, insofern sie Aufmerksamkeit auf sich zu reißen vermögen und in kurze Phrasen eingegliedert und als Kuriositäten verkauft werden können. Als kurze Unterhaltung für den müden Durchreisenden. Und so bleibt alles auf der Oberfläche.

Der Passagier, der in einer Halle eines Flughafens auf seinen Weiterflug wartet, befindet sich vielleicht in London, doch es könnte genauso gut ein Flughafen in Sydney oder irgendwo anders sein. Man könnte somit behaupten, dass diese Nicht-Orte auch ein Gefühl eines *Nirgendwo-Seins* begleitet.

Genauso verhält es sich mit Autobahnen, Supermärkten oder etlichen Ferienorten, die speziell für den Tourismus konzipiert wurden. Ein Gefühl der Geschichtlichkeit oder von regionalen Eigenheiten kann in diesen Räumlichkeiten nicht zustande kommen. Sogar die Produkte sind überall mehr oder weniger gleich.

Daraus resultiert, dass der Reisende anstatt auf die möglicherweise erwünschten Verschiedenheiten der Orte immer und immer wieder nur auf Gleichheiten – das, was an den Massenkonsum der Gegenwart angepasst werden kann – trifft, somit auf eine Wiederholung des stets gleichen.

## **KARTOGRAPHIE DER ERINNERUNG**

Auch Anthony Vidler beschäftigt sich mit der Erinnerung, die in den Raum eingeschrieben ist.

Diese war Vidler zufolge in der traditionellen Stadt der Antike oder der Renaissance nicht schwer zu verorten. Die Stadtbewohner konnten sich mithilfe des Stadtbildes

---

<sup>118</sup> »Der Raum des Nicht-Ortes erschafft weder singuläre Identitäten noch Relationen; lediglich Einsamkeit und Gleichheit. « Ebenda, S. 103.



mit der Geschichte und der Gegenwart der Stadt als politische, kulturelle und soziale Entität identifizieren. Es war eine komplexe mentale Landkarte der Bedeutung, durch die die Stadt als Heim erfahrbar war.<sup>119</sup>

Die Monumente sind es, die in diesem Rahmen als Agenten der Erinnerung und mit ihr einer bestimmten Bedeutung fungieren und zwar nicht so sehr die Monumente als solche, sondern das, was sie in der Gesellschaft repräsentieren – »as tropes of the memory discourse they engender.«<sup>120</sup>

In diesem Sinn sollte etwa in der italienischen Renaissance die Kuppel der *Santa Maria del Fiore* – von Filippo Brunelleschi als Fertigstellung der schon im 13. Jahrhundert erbauten Kathedrale konzipiert und der Bau 1436 fertig gestellt – mit ihrer immensen Größe und Form als Repräsentant der Bevölkerung von Florenz und ihrer metaphysischen Verbundenheit verstanden werden. Und so hat sie das Zentrum einer *Kartographie der Erinnerung* von Florenz dargestellt. Einer Konzeption, die von den florentinischen Humanisten erdacht worden ist und die all die wichtigsten Monumente der Republik in sich beinhalten sollte.<sup>121</sup>

So wurde schon zu dieser Zeit die Erinnerung im Raum planmäßig konzipiert. Ein Beispiel dafür ist etwa das Rom unter der Herrschaft des Papstes Sixtus V (Pabst zwischen 1585 und 1590), der die »ewige« Stadt als große touristische Stadt geplant hatte – mit verschiedenen Monumenten und Denkmälern, die durch eminente Wege und Straßen mit einander verbunden sein sollten – eine Stadt als *Theater der Erinnerung*.<sup>122</sup>

Das Bedürfnis nach einer Verankerung in der Geschichte und somit Betonung seiner eigenen Wichtigkeit, die mehr ist als ein flüchtiges *Passieren*, ist hier deutlich zu erkennen. Die Erinnerung, im Raum eingeschrieben, hatte so in der Renaissance, oder später in der Romantik, als vielerorts künstliche Aufstellungen von Ruinen als Zeugnisse/Spuren einer bedeutenden Vergangenheit dienen sollten, eine wichtige Rolle in der Planung von urbanen Landschaften. Der Historismus war dann wohl die letzte große Epoche einer großflächigen Erbauung

---

<sup>119</sup> Vgl.: Vidler (1992), S. 177.

<sup>120</sup> »Tropen des Gedächtnis-Diskurses, den sie selber hervorbringen.« Ebenda, S. 178.

<sup>121</sup> Vgl.: Ebenda, S. 178.

<sup>122</sup> Vgl.: Ebenda, S. 179.

von Gebäuden, die durch ihren Baustil an frühere Epochen anknüpfen und somit wieder von einer Verankerung in einer Vergangenheit berichten würden.

Wie schon an vorigen Stellen im Text erwähnt, gab es mit dem Modernismus einen Umschwung was die Bindung an die Geschichte angeht. Man wollte mit der bürgerlichen Vergangenheit brechen, was auch im Raum ausgedrückt werden sollte. Somit sollte die *Kartographie der Erinnerung* beziehungsweise die Geschichte, die durch die Monumente des Bürgertums in dem Raum ablesbar war, gelöscht, also vergessen, und durch eine neue ersetzt werden.

Die alte Stadt sollte samt ihren Monumenten (somit auch den alten Werten, den ökonomischen, politischen, sozialen und gesundheitlichen Problemen) in die Vergangenheit gebannt werden.

In Le Corbusiers Konzeption sollte dies in Form einer Auslöschung der Stadt selber passieren – im wortwörtlichen und im übertragenen Sinn – zugunsten einer *tabula rasa*, die als Grundbaustein einer neuen *zerstreuten* Stadtplanung die Natur hernehmen und ihre Monumente aus den Funktionen des modernen Lebens – den bürokratischen Wolkenkratzern – machen sollte.<sup>123</sup>

Wie Vidler erklärt, ist jedoch das »forgetting, after all, [...] a more complex activity than simply not remembering [...]«<sup>124</sup> Denn schon der Philosoph Jean Paul Sartre hat in seinem Buch »*Das Sein und das Nichts*« auf die Kehrseite der *absence* aufmerksam gemacht. In seiner Passage über ein Pariser Café, in dem der Philosoph mit Pierre verabredet war, dieser zu der Verabredung allerdings nicht kam, beweist Sartre, dass gerade Pierres *Abwesenheit* in dem Café, wo er erwartet wird, *anwesend* ist – sozusagen als Spuk.

Dem folgend könnte man behaupten, dass die Stadt, aus der alle alten Monumente als Erinnerungsträger planmäßig verbannt werden, dann gerade von deren Abwesenheit – wiederum als Spuk - heimgesucht wird. Von einer beklemmenden *unheimlichen* Anwesenheit der Abwesenheit.

---

<sup>123</sup> Vgl.: Ebenda, S. 179f.

<sup>124</sup> »Vergessen, letzten Endes, eine viel komplexere Betätigung als sich einfach nicht zu erinnern [...]« Ebenda, S. 180.

Wir leben heute in einer Epoche, wo in den Megastädten und deren suburbanen Vierteln eine Stadtplanung zu bemerken ist, die ein Gegenpol zu der traditionellen Stadtplanung mit einem gemütlichen Zentrum, die ganz spezifische Merkmale hatten und eine bestimmte Tradition, durch die sich Menschen untereinander verbunden fühlen konnten, darstellt. Hier hat das Transitorische Überhand gewonnen. Von den überall gleichen Shoppingzentren bis zu Parkhäusern, den überall ähnlichen Gestaltungsmitteln, den Straßen, die das Bildfeld dominieren... es sind Städte, die namenslos geworden sind.

Vidler schreibt: » [...] we cross nothing to go nowhere. «<sup>125</sup>

## DER FLUGHAFEN

»[...] from the inception of air travel, modernist architects made the metaphorical connection between air flow, air speed, the streamlined section of the wing, and the determinants of functional design. [...] For the early functionalists there was an unbroken path between the precise contour of a flight machine and the aesthetics of modernity. «<sup>126</sup>

Der in Wien geborene und in den 1920er Jahren in die USA ausgewanderte Architekt Richard Neutra oder auch Le Corbusier haben in ihren Überlegungen zu Flughäfen beide gerade das Strömen und die unendlichen Räume des Fliegens als ästhetische Ideale eines neuen Zeitalters gesehen.

Le Corbusier schrieb: »The beauty of an airport is the splendor of space. «<sup>127</sup>

Durchgangsorte stellen somit ein Ideal dar – des Strömens, des Menschentransfers, der Bewegung, der Passage. Es war ein Gegenpol zu dem scheinbar statischen, fixe und stabilen der vorigen Epochen – gegen den *Ort* und dessen Begrenzungen – und eben für das bewegliche, nicht fixierbare, nicht

---

<sup>125</sup> »Wir durchqueren Nichts um Nirgendwo anzukommen. « Vidler (1992), S. 185.

<sup>126</sup> »[...] von den Anfängen des Flugverkehrs an, haben modernistische Architekten eine metaphorische Verbindung zwischen dem Strömen des Windes, der Luftgeschwindigkeit, dem aerodynamischen Querschnitt des Flügels, und den Determinanten des funktionellen Designs gezogen. [...] Für die frühen Funktionalisten gab es eine ungebrochene Verbindung zwischen der präzisen Kontur einer Flugmaschine und der Ästhetik der Modernität. « Vidler (2001), S. 178.

<sup>127</sup> »Die Schönheit eines Flughafens ist die Überwältigung des Raumes. « Zit. nach: Ebenda, S. 179.

definierbare, scheinbar unbegrenzte – den *Raum* –, mit Augés Worten: den *Nicht-Ort*. Und der Mensch sollte auf diesem Weg die Kontrolle über diesen Raum gewinnen.

Als die Schattenseiten dieser Raumordnung haben sich jedoch schon bald die Leere, und eine Sterilität dieser Nicht-Orte bemerkbar gemacht, die zwar für den Menschen konzipiert worden sind, der Mensch hier jedoch keinen Platz mehr für sich finden konnte. Er sollte hier nicht verbleiben, sondern lediglich durch diese Räumlichkeiten *hindurch strömen* – als ein transitorisches Wesen. Räume, die eben genau das betonen, von dem wir insgeheim Bescheid wissen, nämlich gerade das Transitorische an unserer menschlichen Existenz.

Anstelle des modernistischen Ideals einer Fülle, ist nun eine Öde zum Vorschein gekommen. Und anstelle eines Raumes, der Menschen-verbindend wirken würde, nur eine Entfremdung und Vereinsamung, wo kurze Begegnungen an die Stelle einer wahrhaftigen Kommunikation treten und eine richtige »Kommunikation« nur mit den Tafeln statt findet, die die An- und Abfahrtsdaten der Flugzeuge anzeigen. Somit ist es ein ewiges Warten und ein anonymes *Passieren*.

Auch die Psychoanalytische Theorie hat sich schon früh mit den Ängsten auseinandergesetzt, die solche transitorische dislokalisierte Räumlichkeiten begleiten. Freud hat so schon Anfang des 20. Jahrhunderts Überlegungen über die Flugangst, das Schwindelgefühl, genannt *Vertigo*, oder die Desorientiertheit angefertigt.

Und nicht zuletzt ist auch die mehr oder weniger unterdrückte Angst vor dem Absturz/Unfall zu erwähnen, die den Prozess des Reisens begleitet. Auch wenn das Design von Flughäfen mit etlichen Geschäften, Restaurants, der spezifischen Gestaltung von Ausblicken usw. das Ziel verfolgt, die Aufmerksamkeit der auf ihre Flüge wartenden Menschenmassen von unangenehmen Gedanken dies bezüglich abzulenken, sind diese in einer Unterdrückten Form immer noch anwesend. Sie werden zum *Unheimlichen* solcher Räumlichkeiten.

## DAVID CRONENBERGS DARSTELLUNGEN VON NICHT-ORTEN IN *CRASH*

»Crashes sind die Zukunft, Ballard. Und sie sind bereits ein Teil davon. Sie fangen an zu erkennen, dass uns zum ersten Mal eine wohlwollende Psychopathologie möglich wird. Zum Beispiel ein Crash ist eher ein befruchtendes als ein destruktives Ereignis. Eine Freisetzung sexueller Energie, die die Sexualität jener, die gestorben sind, mit einer Intensität vermittelt, die auf andere Weise unmöglich zu erreichen ist. Das zu spüren, das zu durchleben-, darin- darin besteht mein Projekt. «

(Vaughan über seine Faszination mit Autounfällen, *Crash*)

Wie in vielen Filmen des kanadischen Regisseurs David Cronenberg, als Beispiel zu nennen sind *Shivers* (1975), *Rabid* (1977) oder *The Fly* (1986), geht es auch in *Crash* (1996) um die menschliche Körperlichkeit, wie auch um die Frage, wie diese in der technisierten (oder wie etwa in *Existenz* aus dem Jahre 1999, in der digitalisierten) Welt funktioniert. Dabei interessieren Cronenberg nicht etwa *gesunde* zwischenmenschliche Beziehungen oder Beziehungen der Charaktere zur eigenen Körperlichkeit, sondern vor allem und wie er auch selber immer wieder betont, das Krankhafte, wie auch das Moment der Infektion.

Der Titel des Films, mit dem ich mich an dieser Stelle auseinandersetzen werde, ist mehrdeutig, denn das Wort *Crash* bedeutet einerseits einen Unfall, also einen Zusammenstoß, wird aber auch verwendet, um zu sagen, dass man sich in jemanden oder etwas verliebt hat.

Genau darum geht es in dem Film, der nach der Romanvorlage von James Ballard aus dem Jahre 1973 gedreht wurde. Die Menschen in Cronenbergs Filmwelt sind irgendwann in ihrem Leben in einen Auto-Unfall verwickelt worden, so wie auch der Hauptprotagonist James Ballard, und konnten davon offenbar nicht genug kriegen. Sie haben durch diese Unfälle für sich eine neue ganz spezifische Erotik und eine neue Lebensweise gefunden.

## HANDLUNG

Der Filmproduzent James Ballard verursacht eines Tages aus Unvorsichtigkeit einen Autounfall, bei dem ein Mann stirbt. Kurz darauf fängt er eine Affäre mit dessen hinterbliebener Frau Helen an, die ebenfalls bei dem Unfall anwesend war. Jedoch hat James` Ehefrau Catherine nichts gegen diese Affäre – die Eheleute Ballard verwenden das Fremdgehen überhaupt als Stimulus für ihre eigene Beziehung.

Das Auto und die Möglichkeit von Crashes, also Unfällen, werden nach diesem Autounfall für sie zunehmend zur Faszination und zum Koitus-Äquivalent – diese Faszination bekommt allerdings erst einen festen Boden unter den Füßen, nachdem der Unfall-Fetischist Vaughan ins Spiel kommt, der eine Gruppe von Menschen um sich versammelt hat, die alle eigene Unfall-Erlebnisse haben, und diese wieder suchen. Vaughan, der früher als internationaler Experte für Verkehrssysteme tätig war, studiert nun die Folgen von Unfällen auf den Menschlichen Körper und inszeniert dazu legendäre Autounfälle. Am Ende des Films verwickelt sich Vaughan in einen *ultimativen*, also tödlichen Unfall. Nach seinem Tod übernimmt James Ballard die Führer-Rolle unter den Autounfall-Fetischisten. Er richtet Vaughans Auto notdürftig her und jagt damit seine Frau Catherine auf der Autobahn. Sie erleidet daraufhin einen Unfall, allerdings verletzt sie sich dabei nicht, es ist also nichts *passiert*. James tröstet sie daraufhin mit den Worten: »Vielleicht beim nächsten Mal, Schatz. Vielleicht beim nächsten Mal... «

## WAS VOM TRAUM DES MODERNISMUS ÜBRIG BLIEB

Schon die erste Film-Einstellung zeigt den Rumpf eines Sport-Flugzeugs. Danach schwenkt die Kamera zwischen mehreren solcher Flugzeuge vorbei. Es ist eine Halle voll mit Flugzeugen, in der die folgende erotische Szene ihren Lauf nehmen wird. Die Frau – Catherine – berührt mit ihren Brüsten sinnlich das kalte Flugzeuggerüst. Auch auf der Tonebene ist ein Abflug eines Flugzeuges zu hören...

In der darauf folgenden Szene sehen wir einen Mann – James Ballard – der zweite Hauptprotagonist des Films, der als Produzent tätig ist und sich während der

Dreharbeiten mit einem Mädchen in eine Werkstatt zurück zieht, wo deren Liebesszene an einem Autorumpf stattfindet.

Auch später im Film wird klar, dass die Gegend, in der die Handlung des Films spielt, in der Nähe eines Flughafens gelegen ist.

Eine räumliche Positionierung ist hier schon am Anfang gegeben und die Objekte der Faszination der hier dargestellten Menschen vorgestellt. Diese sind einerseits das Auto, und weniger vordergründig auch das Flugzeug. Damit ist die Parallele zu den Modernisten, etwa Le Corbusier mit seinem Flugzeug-Ideal unübersehbar.

Danach bekommen wir das Ehepaar Catherine und James Ballard zu sehen – auf dem Balkon ihrer Wohnung. Der Ausblick ist typisch für periphere Großstadtgebiete der Gegenwart: hohe Wohnblocks und ein riesiges Straßennetz mit mehrspurigen Straßen und Brücken. Auch in dieser Szene werden wir Zeugen einer Liebesszene, jedoch gleitet die Kamera, so als wäre sie eine eigenständige Beobachterin, über den Rand des Balkons hinüber, und verweilt einen Augenblick lang auf der faszinierenden, unheimlich anmutenden, und zugleich so gewohnten urbanen Landschaft der Gegenwart.

Kurz darauf findet ein Autounfall statt, der für den Lauf der Handlung von großer Bedeutung sein wird, doch darauf komme ich später zu sprechen.

Nach diesem Unfall wird Ballard in ein Krankenhaus des Flughafens gebracht, in dessen Nähe der Unfall wohl stattgefunden hat. Es ist ein Krankenhaus, das für Opfer von Flugzeugabstürzen reserviert ist. Der Verletzte liegt hier in einem großen Raum mit vielen leeren Betten. Hier wird leise die Angst vor solchen Abstürzen angesprochen.

Es ist die Schattenseite hinter dem Glanz und Glamour von Flughäfen, wo so ein Krankenhaus nie propagiert wird im Sinne von: »Schaut mal alle her. Hier werdet ihr hergebracht, falls euer Flugzeug abstürzt.« Hier wird ganz unauffällig dieses mehr oder weniger unterdrückte Wissen von der Gefahr, die bei jedem solcher Flüge mitschwingt, in Szene gesetzt. Das *Heimliche* hinter dem *Unheimlichen*.

## NICHTS ALS STRASSEN WEIT UND BREIT

Durch den gesamten Film hindurch Einstellungen von Straßen und Autos, und Menschen in Autos, wobei es interessant ist, das es viele Einstellungen gibt, in denen die Kamera auf den Menschen, der etwa im Auto fährt, von oben herab blickt.

Es gibt ein sehr einprägendes Bild. Es ist eine schräge Kameraeinstellung, und zwar von oben herab – auf die Ärztin Helen, die bei dem Unfall am Anfang des Films ihren Mann verloren hat und die jetzt in einem Auto sitzt und durch das Fenster hindurch blickt. Das Fenster ist geschlossen, sodass sich die Umgebung in ihm widerspiegelt – eine Umgebung, die neben der Straße von Industriekomplexen und Lagerhallen dominiert wird. Helen und diese Umgebung scheinen hier wie zwei Schichten ein und derselben Landschaft zu sein – als wären sie eines über das andere gelegt, keines richtig scharf – und eines vom anderen kaum unterscheidbar. Der Mensch, von oben herab gefilmt, erscheint klein, untergeordnet. Dessen Körper stellt hier schon lange nicht mehr die Norm dar.

Es ist ein Hinweis darauf, dass verschiedene Grenzziehungen und die damit verbundenen Normen- und Wertesysteme hier nicht mehr funktionieren.

Auch die vielen Szenen, die auf dem Balkon des Paares Ballard zu sehen sind, haben im Hintergrund immer die Straße und den Fluss von Autos – sozusagen als einer ständigen Bewegung im Hintergrund der Handlung.

Auffallend ist in weiterer Folge der in einer Szene inszenierte Kontrast zwischen diesem Straßenfluss – also von Autos und den Menschen in ihnen, die dynamisch und eben dadurch lebendig wirken – und den Autowracks, die in einer Parkgarage neben einer sehr befahrenen Autobahn gelegen ist, die als Gegenpol dazu das Tote, schon abgenutzte, nicht mehr fahrbare darstellen. Hier wird wieder die Schattenseite des scheinbar Dynamischen unserer Zivilisation und vor allem der Gegenwart sichtbar gemacht – ein Meer an Autoruinen, das nach dem Abbruch der Autos übrig bleibt.

Das Parkhaus des Flughafens – mit dem Flughafen als *den* Durchgangsort schlechthin, somit des Menschentransfers, als modernistisches Ideal der Unbegrenztheit und Freiheit – dient dann als Schauplatz von ein paar Sex-Szenen,



die zwischen James und Helen statt finden. Die Kamera gleitet hier erneut von dem Parr weg und über den Rand des Parkhauses, wo sie einen Moment lang auf dem Flugfeld und den dort geparkten Flugzeugen verweilt.

Auch in den übrigen Szenen, etwa einer Nachahmung des Autounfalles von James Dean als *der* Schauspielikone der 1950er Jahre, bei dem diesem tödlich verunglückte, dienen Lagerhallen, Fabriken, Garagen, anonyme Wohnblocks und Straßennetze mit ihren Brücken und Schildersystemen, sowie eine Auto-Waschanlage und ein Geschäft, wo Autos verkauft werden, als Schauplätze der filmischen Handlung.

Die abendliche Stadt-Vedute, die aus der Wohnung des Paares Ballard zu sehen ist, stellt sich aus einer Lichterkette zusammen – Lichtern von Wohnhäusern, den Straßen usw. Es ist, wie jede moderne Megastadt eine Stadt, die nie schläft.

Das der Film in Ontario in Kanada spielt, wird nur dank der Auto-Tafel ersichtlich. Ohne diese oder eine andere Tafel, von der man ablesen könnte, dass es sich hier um diese Stadt handelt, wäre dies unmöglich festzustellen. Es könnte nämlich genauso gut die Peripherie einer US-amerikanischen, europäischen oder sonst einer Megastadt auf dieser Welt sein, die hier dargestellt wird.

Ein Gefühl der Desorientiertheit stellt sich ein – das, was Kevin Lynch schon in den 1950er Jahren in den modernen peripheren Straßenlandschaften identifiziert hatte. Oder mit Vidlers Worten, eine *Kartographie der Erinnerung*, die es hier nicht gibt. Kein Halt in der Geschichte, der mittels Monumente symbolisiert werden würde, und somit auch der eigene Platz in dem Raum der Gesellschaft, die eigene Verankerung in diesem unklar. Die Sicherheit, die das Stadtzentrum mit den Monumenten als Gedächtnis-Trägern und den Stadtstrukturen (Promenaden und Cafés als Treffpunkte, Museen und vieles mehr) suggeriert, und all die die Konnotationen und Bedeutungen, die hier vermittelt werden, sind in dieser Peripherie nicht auffindbar. Es ist eine Struktur am äußeren Rand des städtischen Lebens und bietet auch deshalb keinen richtigen Halt, weil sie instabil ist – immer im Entstehen befunden, und ein baldiges Verschwinden oder eine komplette Veränderung nicht auszuschließen. Diese Strukturen wirken dadurch zerbrechlich, obwohl sie aus Materialien gebaut sind, die eine gewisse Festigkeit suggerieren sollten – etwa Beton oder Stahl.

Die hier dargestellte Landschaft ist kein *Ort* in dem Sinne, wie der Ethnologe Marc Augé ihn definiert, sondern ein einziger großer *Nicht-Ort* der Übermoderne. Dieser Lebensraum ist weder relational noch geschichtlich und auch nicht identitätsstiftend.

Diese Straßenlandschaft kann als Inbegriff des Transitorischen in unserer Gesellschaft verstanden werden - des unerbittlichen dynamischen Prinzips, das uns Menschen dauernd in Bewegung hält. Wo diese Bewegung, die oft nur eine Zirkulation darstellt, eines der wichtigsten Streben unserer Gesellschaft ist. Diese Art von Raum erlaubt zudem kein wahrhaftiges zwischenmenschliches Treffen, sondern lediglich flüchtige Begegnungen, wie sie schon Georg Simmel beklagt hatte.

Die Protagonisten dieses Films und, man könnte dies behaupten, die Bewohner solcher Wohnumgebungen, sind eher als *Passagiere* denn als *Bewohner* zu bezeichnen. Denn eine ihrer wichtigsten und alltäglichsten Tätigkeiten ist die des Zirkulierens im Straßennetzwerk und anderen Übergangsräumen, beispielsweise eben dem Flughafen oder anonymen Großgeschäften. Diese Räumlichkeiten dominieren sogleich den Ausblick aus ihren Wohnungen, wobei dieser hier als ein Horizont der Möglichkeiten verstanden werden kann.

## **DAS UNHEIMLICHE DER EWIGEN WIEDERKEHR DES GLEICHEN**

Wenn manche Kritiker, wie beispielsweise Daniel Kothenschulte die Langeweile, die den Film *Crash* dominiert, beklagt haben, und nur »die bitterste Travestie eines erotischen Actionfilms«<sup>128</sup> in dem Film sahen, so argumentiere ich dafür, dass gerade dieser Effekt von Cronenberg mit großer Durchdachtheit erzielt wurde.

Es ist nämlich gerade diese Wiederkehr des stets gleichen – trotz erstrebter Bewegung, wofür metaphorisch das Auto oder das Flugzeug herhalten – paradoxerweise gerade ein Eindruck einer ständigen Zirkulation und damit fast eines Stillstandes, der sich hier ergibt, und zwar trotz oder/und gerade wegen der Straße, die immer im Blickfeld bleibt. Anstatt eines Freiheitsgefühls bekommt man

---

<sup>128</sup> Zit. nach, Vgl.: Riepe, Manfred. *Bildgeschwüre: Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs*. Bielefeld: Transcript, 2002.

als Zuschauer eher ein beklemmendes unheimliches Gefühl eines Gefangenseins und einer Hoffnungslosigkeit.

So wartet man als Zuschauer gemeinsam mit den Protagonisten darauf, dass etwas *passieren* wird. Es ist also eher ein Warten, darauf, dass sich etwas bewegen wird, als dass die Bewegung der vielen Autos als wahrhaftige befreiende Bewegung gefühlt werden würde.

Da es in diesem peripheren Raum keine Geschichtlichkeit zu erkennen- und keine zeitliche und räumliche Verankerung gibt, die mittels von Monumenten ausgesagt bzw. ablesbar wäre, wird auch im Film diese *Aufhebung* von Zeitlichkeit deutlich gemacht.

Die Charaktere im Film versuchen vergeblich, eine Verbindung mit ihrer Vergangenheit aufzustellen. Vaughan ist davon besessen, legendäre Unfälle nachzustellen. Und sein sehnlichster Traum ist es, wie er sagt, Fahrzeuge mit einer (*Unfall-*)*Geschichte* zu fahren, diese nur notdürftig herzurichten, sie nicht zu reinigen, sondern lediglich zum Rollen zu bringen. Als würde er mithilfe der Verbindung mit diesen Geschichte(n) eine Verbindung zu der eigenen Vergangenheit anstreben. Es scheint, als würde er das Unfallereignis aus der Vergangenheit zurückzuholen – als eine *Wieder-Holung* dieses in das Hier und Jetzt.

## **DER ZUSAMMENSTOSS ALS EROTISCHE UTOPIE**

Die anfangs zitierte Film-Passage, in der Vaughan erklärt, was ihn an Autounfällen dermaßen fasziniert, macht es deutlich, dass die Sexualität und das Begehren in dieser Filmwelt nicht mehr in erster Linie an die Protagonisten gerichtet sind. Die Menschen darin sind nicht auf bloße flüchtige *Begegnungen* mit anderen Menschen aus, sondern auf einen (Automobil-) Crash, also einen *Zusammenstoß*, einen Zusammenprall – sowohl mit anderen Menschen als auch mit Maschinen, beispielsweise mit Autos.

Ein Widerstand gegen die Flüchtigkeit von Begegnungen, die Simmel beschreibt, ist hier offensichtlich. Von den Unfall-Begeisterten werden Momente angestrebt, wo es zu *wahrhaftigen* Treffen kommt – Momente, die alles verändern, an denen

wirklich etwas *passiert*. Da auch die meisten Begegnungen in dieser Welt, die von Straßen dominiert wird und wo auch die meisten flüchtigen Begegnungen gerade zwischen den Fahrern auf der Straße statt finden, ist es nur logisch, dass auch diese »wahren Treffen« auf der Straße herbei ersehnt werden – als eine Unterbrechung des ewigen Verkehrsflusses.

## LA MALATTIA DEI SENTIMENTI

Der Begriff, der von Michelangelo Antonioni geprägt wurde, kann auch auf die Welt, die in *Crash* dargestellt wird, angewendet werden.

Auch hier gibt es keine richtige zwischenmenschliche Kommunikation, die auch außerhalb der Erotik funktionieren würde. Eine Entfremdung, die auf verschiedenen Ebenen passiert, ist hier allgegenwärtig.

Mit den körperlichen Analogien im Sinn könnte man eine Verbindung zwischen der hier dargestellten Lebensumgebung und der Wahrnehmung, die die Protagonisten hier von ihren eigenen Körpern und im allgemeineren Sinn von sich selbst haben. Wir bekommen ein fragmentiertes Stadtbild zu sehen, das kein zentralisierendes Element aufzuweisen hat. Der menschliche Körper diente hier nicht mehr als Vorbild, wie er es einst in dem Stadtgrundriss von Francesco di Giorgio getan hatte. Dies wird in den Beziehungen der Menschen hier wiedergespiegelt, für die der menschliche Körper als solcher als Objekt der Begierde nicht mehr genügt. Jetzt werden Beinschienen bewundert, also Verschmelzungen mit dem Mechanischen, aber auch Amputationen, Narben, neue »Körperöffnungen« und körperliche Verformungen aller erdenklichen Art. Diese werden von Cronenberg in Detail-Aufnahmen präsentiert. Durch den Blick der Kamera, die hier den der Protagonisten und deren Bewunderung darstellt, erscheint das Abgenutzte und Verunstaltete tatsächlich fast als etwas Schönes – und als das, was dem uniformierten gleichförmigen Autostrom trotz.

Eine Parallele zu den Folgerungen des Kunsthistorikers Wölfflin oder auch von Walter Benjamin zu der barocken Architektur ist hier unübersehbar. Wölfflin hatte in der barocken Kunst, allen voran in der Architektur, wo er auf die Risse, Brüche, und Öffnungen aufmerksam gemacht hatte, einen Bruch mit der Form verzeichnet, als

Spiegelung eines Verlusts der Sicherheit der Wahrnehmung des Menschen, die dieser von sich selbst hat.

Bemerkenswert ist, dass im Vergleich mit Michelangelo Antonionis *Il deserto rosso* oder David Lynchs *Eraserhead*, wo eine gewisse Angst und Beklommenheit der Charaktere spürbar ist und diese nicht so recht wissen, wie sie sich in dem Raum, der sie umgibt, zurecht finden könnten, die Menschen in *Crash* für dieses Problem scheinbar eine Lösung gefunden haben, als wären sie einen Schritt weiter gegangen – dessen, was Antonioni eine Anpassung an die Umwelt genannt hatte. Diese Charaktere versuchen jetzt, eine erotische Verbindung mit den Nicht-Orten, die sie umgeben, einzugehen – das Unbehagen ist aber nur scheinbar verschwunden.

Je entstellter und verkrüppelter, umso erotischer, erregender wirken die Protagonisten der »Crash- Sekte« aufeinander. Spätestens bei der Szene, in der James und Gabrielle Sex im Auto haben, wird klar, dass die Faszination und der sexuelle Reiz für die beiden vor allem von den Narben, beziehungsweise aus dem symbolischen Wert derer, einem vom Unfall gezeichneten Körper, ausgeht. Das Genital- Phallische genügt hier offenbar nicht mehr. Und somit müssen neue (Körper!) Öffnungen geschaffen werden.

»[...] the wounds on the bodies of the survivors of the crash behind us, contact points for all the sexual possibilities of their futures. «<sup>129</sup>

So schwärmt James im Roman von Ballard über die ungeahnten Möglichkeiten, die ein vom Unfall gezeichneter Körper bieten kann.

Wird also in dieser Art von Sexualität eine neue Wahrheit gesucht, ganz im Sinne Michel Foucaults? Was wird hinter den Wunden und neuen Einblicken in den Körper erwartet und ersehnt?

---

<sup>129</sup> »[...] die Wunden auf den Körpern der Überlebenden des Unfalls hinter uns, Kontaktpunkte für all die sexuellen Möglichkeiten, die in der Zukunft für sie bereit stehen. « Ballard, J.G. *Crash*. New York: Picador, 1973. S. 156.

Das interessante an Crash ist nämlich gerade, dass die im Film dargestellte Sexualität, trotzdem, dass sie auf den ersten Blick sehr explizit zu sein scheint, sie doch fast den Eindruck der Sterilität erweckt. Sie operiert nur an der Oberfläche des Körpers und der Affekte.

Es wird bald klar, dass der Körper, also die Haut und das Fleisch, das einzige sind, das den Menschen im Film noch geblieben ist. Und eben die Fahrzeuge, mit denen diese Charaktere eine Verschmelzung anstreben. So werden Auto-Beulen genauso liebevoll abgetastet wie körperliche Beulen und Narben.

Das Transzendente ist schon längst verschwunden, und so will wenigstens eine Art Wahrheit des Körpers gefunden werden. Dieser hat jedoch trotz allem nur sehr begrenzte Möglichkeiten der Modifizierung, aber auch der Sensationen.

Genau hier besteht die Utopie der in Crash dargestellten Sexualität. Denn auch wenn neue Öffnungen, die das Repertoire der Sexualität vielleicht etwas erweitern können, geschaffen werden, und auch wenn nach neuen Kombinationen und Austausch- Möglichkeiten gesucht wird, also nicht nur zwischen den Menschen, sondern auch zwischen Menschen und Maschinen, in diesem Fall mit dem Auto und seinen Teilen, erzeugt der Körper als Material mit seinen Texturen, Farben und Gerüchen doch nur in sehr begrenzter Weise Lust.

Dass auch die Gerüche der Automobil-Welt als reizvoll wahrgenommen werden, sehen wir zum Beispiel gegen Ende des Films, nach dem Unfall von Catherine, als James zu ihr kommt um zu sehen, was passiert ist. Als er neben dem umgekippten Auto steht, riecht er lustvoll an dem Rauch, der vom Auto kommt.

Aber trotz all dieser neuen Möglichkeiten, die sich den Protagonisten bieten, wirken sie nicht allzu glücklich. Denn das Begehren kann wohl durch diese mechanische Sexualität, die zudem immer extremer werden muss um noch irgendeine Art von Lust zu erzeugen, nicht gestillt werden. Aus der psychoanalytischen Sicht kann nämlich kein Bild, keine neue fleischliche Öffnung das Begehren sättigen, das immer jenseits des Bildes sucht und eigentlich nie finden möchte, sondern auf der Suche bleiben will. Und so ist Catherine die einzige im Film, die die Endlichkeit in

den Möglichkeiten dieser Art von Sexualität, begreift. Als wir Zuschauer sie zum letzten Mal sehen, also nach ihrem Unfall, weint sie. Sie ahnt, dass der Weg, den sie und James bestiegen haben, nur im Tod sein logisches Ende finden kann.

Doch was ist das eigentliche Ziel der im Film dargestellten und der Sexualität überhaupt? Es ist offensichtlich der Genuss, der wie auch der Schmerz, ein überwältigendes körperliches Gefühl darstellt. Somit stehen beide Gefühle auf der gleichen Gefühlsebene. Aber »[j]e mehr das Genießen gesucht wird, desto unausweichlicher drängt sich jedoch die Präsenz der Kastration auf, die dem Genießen jene Grenze setzt, die gerade durch sein zyklisches Schwinden im Moment des Orgasmus seine eigene Voraussetzung bildet.«<sup>130</sup>

Jacques Lacan zufolge wehrt sich das Subjekt gegen den ultimativen Genuss-Zustand, denn »[d]ie Bedingung für das Genießen ist das Lockerlassen der Zügel, das Sich-selbst-Zurücklassen [...], dass sich zuallererst in nichts anderem als Angst äußert, als Anzeichen des wirklichen Verschwindens des Ich.«<sup>131</sup>

Der Genuss muss zeitlich strukturiert, abgegrenzt sein, und wenn dies nicht der Fall ist, so tritt eine Angst in den Vordergrund. Die Angst vor der Selbstausslöschung. Und somit sind Genuss und Angst, wie es Paul Verhaeghe, der niederländische Philosoph formuliert »die beiden Seiten ein und derselben Medaille.«<sup>132</sup>

Doch die Angst kann sich auch in Ekstase verwandeln, sowie auch der Schmerz in Genuss. Genau das haben die Protagonisten wohl im Moment eines Unfalls begriffen. Und sie möchten mehr davon. Sie werden vom Trieb beherrscht, der »den Ursprung eines Genießens [bildet], den das Subjekt nicht begehrt. [...] Das Begehren ist das Vertraute, das Genießen das Fremde.«<sup>133</sup>

Die amerikanische Kulturkritikerin Susan Sontag bemerkt in ihrem Essay über die Pornographie: »Das Verlangen des Menschen nach Überschreitung des

---

<sup>130</sup> Riepe (2002), S. 166.

<sup>131</sup> Verhaeghe, Paul. *Liebe in Zeiten der Einsamkeit: Drei Essays über Begehren und Trieb*. Wien: Turia + Kant, 1998. S. 183.

<sup>132</sup> Ebenda, S. 153.

<sup>133</sup> Ebenda, S. 170.

Persönlichen ist nicht weniger stark als sein Verlangen, Person, Individuum zu sein. «<sup>134</sup>

Oder wie es Slavoj Žižek, der slowenische Philosoph und Psychoanalytiker noch etwas anders formuliert: »the obstacle to full self-identity is the very condition of selfhood. «<sup>135</sup> Es ist das, worüber Lacan in seinem Essay über das Spiegelstadium schrieb. Ein großer Teil der Libido muss aus der Identität ausgeklammert werden, die man in einer menschlichen Gesellschaft annimmt. Der Schnitt – als Barriere – zwischen dieser angenommenen Ich-Identität und den Objekten klein a muss aufrecht erhalten werden.

Die Menschen in der »Crash-Sekte« im Film haben sich für die Überschreitung entschlossen, für den Verlust des Ich, dafür aber für das Universum des Triebes, des Genusses, des Überindividuellen.

Nicht die Begegnung mit dem Anderen ist hier das Ziel, sondern wie es Lacan formuliert: »Es ist die Libido als reiner Lebensinstinkt, das heißt als Instinkt des unsterblichen, nicht unterdrückbaren Lebens, des Lebens, das seinerseits keines Organs bedarf, des vereinfachten, unzerstörbaren Lebens. «<sup>136</sup> Das Blinde, Unzerstörbare, das über dem Körperlichen steht, also nicht den Körper und die Ganzheit dieses braucht, sondern nur die Intensität des Gefühls erstrebt, auch wenn dies das Ende des Körpers als solchen bedeutet.

Es ist also das, was Freud Todestrieb nannte, der »zu einem ursprünglichen Zustand, zu einer Nullspannung zurückkehren [will]. «<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Sontag, Susan. *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. Frankfurt/Main: Fischer, 2003. S. 84.

<sup>135</sup> »Das Hindernis zu einer vollen Selbst-Verwirklichung ist gerade die Bedingung einer Ich-Persönlichkeit. « Žižek, Slavoj. *Enjoy your Symptom!* New York/London: Routledge, 2001. S. 241.

<sup>136</sup> Lacan, Jacques. *Das Seminar, Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Miller, Jacques-Allain (Hg.) Aus dem Französischen von Norbert Haas. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1987 (2. Auflage). S. 207.

<sup>137</sup> Verhaeghe (1998), S. 218.



Susan Sontag schreibt hierzu, dass »[j]edes wahrhaft obszöne Streben auf die Befriedigung im Tod gerichtet [ist], die der Befriedigung des Eros folgt und sie übertrifft.«<sup>138</sup>

In dem Moment des Auftretens von extremem Genuss/Schmerz, kommt es also zum Durchbruch der Grenze, hinter der man aufhört zu existieren.<sup>139</sup> Dies bedeutet gleichzeitig einen fundamentalen Verlust, also den Verlust des Ich.

Man könnte das vielleicht als Gegenentwurf zur individualistischen Strömung sehen, den die Menschen in Film sind in dem Moment des Aufpralls das Fleisch, das Blut, das ihren Körper ausmacht, und lösen sich im Schmerz, im Genuss, in der Intensität des Augenblicks vollkommen auf.

Das Ego hat hier keinen Platz mehr. Das Ich wird von der Unendlichkeit verschlungen, vom Sein selbst, wird von ihm aufgesaugt und transformiert. Für einen Moment ist keine Begrenzung mehr vorhanden.

Die Erschütterung und der Schock, die nur bei Grenz-Erfahrungen möglich sind, werden hier durch Autounfälle realisiert. Und so ist das Auto im Film nur eine Art Metapher bzw. ein Medium, durch das diese Überschreitung der Grenze herbeigeführt werden kann. Der Aufprall, aus dessen Bahn man nicht fliehen kann. Es gibt dann kein Außerhalb, nur das Jetzt, also die Gegenwart des Schmerzes, die Unmittelbarkeit, oder besser gesagt: Das Zeitgefühl ist weg, es kommt zu einem Stillstand »ehe die Schreie der Verletzten losbrechen – ebendies ist auch der Moment, in dem die ununterbrochene Bewegung des Begehrens und damit die Abdrift vom Genießen suspendiert ist.«<sup>140</sup> Das Unausweichliche, das Reale des Aufpralls, das Sich-selber-Spüren, also der ultimative sexuelle Genuss, werden hier angestrebt.

---

<sup>138</sup> Sontag (2003), S. 74.

<sup>139</sup> Vgl.: Verhaeghe (1998), S. 157.

<sup>140</sup> Riepe (2002), S. 171.

Und die Narben, die »den eigentlich unfassbaren Moment des Unfalls/Genießens körperlich konserviert [haben]. «<sup>141</sup> So ist letztlich »nicht die Erotizität des (weiblichen) Körpers an sich interessant, sondern jene Zeichen, die sich als Zeugnisse eines Genießens jenseits des Lustprinzips in diesen Körper eingeschrieben haben. «<sup>142</sup>

Das Problem bei der ganzen Angelegenheit ist nur, dass dieser Moment doch nur ein Moment bleibt und das Begehren kommt zurück. Der ultimative, ewige Genuss bleibt aus. Dieser kann nur im Tod, beziehungsweise im Sterben erreicht werden. Und so ist letztendlich die Grenze zum Tod die einzige wirkliche »Grenzüberschreitung«.

Vaughan ist in diesem Film von James Deans Legende-schreibendem Tod fasziniert und sagt an einer Stelle: »James Dean brach sich das Genick und wurde unsterblich. «<sup>143</sup>

Doch was Vaughan in seiner Identifizierung mit dem Toten James Dean sucht, ist nicht der Ruhm, sondern eben einerseits jenes Genießen, das sich im Bild von Deans Crash in einer phantasmatischen Vollendung präsentiert - ein Aufgehen, Eintauchen, Untergehen und Verschmelzen im und mit dem Genuss. Und in einem zweiten Sinne kann man diese Identifizierung auch, wie schon an einer anderen Stelle erwähnt, als verzweifelten Versuch verstehen, eine Verbindung mit der Geschichte herzustellen – sich selber räumlich zu verankern. Und da die Menschen in Crash andauernd und vor allem in ihren Autos unterwegs sind, und da die Umgebung, in der sie leben, keinen solchen Halt bieten kann, ist es nur logisch, dass sie Identifizierungen mit der Geschichte suchen, die in Autos statt fand – mit Unfällen, mit »monumentalen« Geschehnissen, die auf der Straße ihren Lauf nahmen.

---

<sup>141</sup> Riepe (2002), S. 168.

<sup>142</sup> Ebenda, S. 169.

<sup>143</sup> *Crash*, 30`45`` - 30`50``

Ich möchte noch einmal zu dem Genuss zu sprechen zu kommen und der Lehre Lacans, die besagt, dass man nur alles haben kann, indem man alles verloren hat – also sich selber als Subjekt, als eine Ich-Identität, die im Spiegelbild als Ganzheit erscheint und sich den Gesetzen des Anderen unterwirft.

Man könnte so wohl auch den Moment des Sterbens durch einen (gewollten) Unfall definieren. Als einen Augenblick der Freiheit, des Austrittes aus der symbolischen Ordnung, aber noch nicht des Austrittes aus dem Leben. Als einen Moment, in dem der nicht- kastrierte Teil des Selbst, die Libido, freien Lauf bekommt. Das Utopische liegt hier also in der Tatsache, dass der Punkt des Sterbens, doch nur einen Augenblick dauert und nicht die Ewigkeit.

Slavoj Žižek schreibt hierzu: »Der erste Schritt des Menschen ist nicht das Denken, die reflexive Distanz, sondern die Fetischisierung eines partiellen Moments zu einem autonomen Ziel: die Erhebung von Lust zur jouissance, zu einem tödlichen Exzess des Genießens als Selbstzweck.«<sup>144</sup> Dies verursacht dann mehr Schmerz als Lust.

Der Genuss ist zudem jenseits der Sprache angesiedelt, also jener der Distanz-Halterin, die alles symbolisieren will. Er ist somit nicht symbolisierbar, oder wie es Žižek formulieren würde: » Man kann nicht zugleich an Bedeutung und Genuss teilhaben.«<sup>145</sup>

So ist die Sprache in dem Film ein weitgehend abwesendes Element. Obwohl die Ballards sich dadurch sexuell stimulieren, dass sie über ihre erotischen Begegnungen mit anderen sprechen, haben diese Gespräche keine tragende Funktion. Sie stimulieren, in ihnen verbirgt sich jedoch keine besondere Bedeutung. Mit dem Verlust der Sprache geht allerdings auch ein Verlust der Distanz zum Ich, aber auch zum Du einher, damit das Verschwinden des Menschlichen (Begehrens). Die Entindividualisierung der Charaktere im Film, die in der Umgebung eine Analogie findet, wird auch dadurch deutlich, dass der Blick fast immer abwesend

---

<sup>144</sup> Žižek, Slavoj. *Körperlose Organe: Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005. S. 197

<sup>145</sup> Žižek (2008), S. 154.

ist. Niemand schaut dem anderen in die Augen, alle starren sie in die Leere. So entsteht der Eindruck, dass sie eigentlich immer alleine, also mit sich selber beschäftigt sind, auch wenn sie mit anderen zusammen sind. Dies verdeutlicht den autoerotischen Aspekt des Triebes.

So erzählt James seiner Frau Catherine über seine Begegnung mit Vaughan: »Er wollte jede vorstellbare Einzelheit über unseren Unfall wissen. «<sup>146</sup> Vaughan interessiert sich nicht für ihn oder eine andere Person als solche, sondern nur für die Art des Unfalls, die Art der Verletzungen und der Umgestaltung des Körpers durch den Aufprall, für die jeweiligen Kombinationen und Modulationen, aber auch für das Element des Unvorhersehbaren, das diese Unfälle noch interessanter macht. Denn man weiß nie wann genau, wie und mit wem.

Doch die Tiefe des wahren Begehrens ist in dem Crash-Universum abhanden gekommen, keiner glaubt scheinbar mehr an eine Tiefe, an ein Unbewusstes und mit ihm an ein unerschöpfliches Universum im Anderen. Und so bekommt man als Zuschauer den Eindruck, als gäbe es keine zwischenmenschlichen-, sondern nur zwischenkörperliche Kontakte. Somit ist das Individuum als solches nicht mehr wichtig, denn es ist der Erotik und dem Genuss vollkommen untergeordnet.

Dem Zuschauer wird bald klar, dass es nur zwei Möglichkeiten für die Menschen in Cronenbergs Crash-Universum gibt. Entweder sie verwickeln sich in immer neue Unfälle, bei denen sie überleben. Sobald der Augenblick des Schocks und mit ihm des erwünschten Genusses vorbei ist, bleiben nur Schmerzen und der Genuss ist fort. Sie sind immer verkrüppelter und wirken eher müde als zufrieden oder gar glücklich. Oder sie erleben einen Unfall, der ihnen den Moment des »ultimativen Genusses«, der die Überschreitung der Grenze zum Tod ermöglicht. Doch auch dieser Augenblick ist eben nur ein Augenblick. Und so folgt auch dem Film- Genuss ein bitteres Gefühl der Entzauberung, denn das Leben des menschlichen Wesens, das von einem unmöglichen Begehren und von Trieben gesteuert wird, die für dieses Wesen unmöglich zu bewältigen sind, wird wieder einmal aufs neue verdeutlicht.

---

<sup>146</sup> *Crash*, 26`22`` - 26`27``

Man kann das Ersehnen von Unfällen möglicherweise auch auf eine andere Art verstehen. Es ist, als würden diese Menschen in dem uniformierten Fluss von Autos, in der Wahrnehmung des Transitorischen ihrer Leben, und dem ewig gleichen, von dem auch sie sich scheinbar nicht abheben können, doch eine Möglichkeit erblicken, aus diesem Fluss auszubrechen. Indem sie einen Unfall, der so ausgefallen wie möglich sein sollte, erleben, und indem dieser inmitten dieses Flusses passiert, unterbrechen sie diesen für ein paar Augenblicke. Sie werden zu einem menschlichen Fleck, der das Bild der Ungestörtheit und Gleichheit, aber vor allem der Sterilität, auch wenn nur für einen kurzen Moment, aber dennoch verstört. Somit versuchen die Menschen im Film, bewusst oder unbewusst, aus dieser Gefangenheit auszubrechen.

## CONCLUSIO

»Das paradox klingende Ergebnis ist, dass in der Dichtung vieles nicht unheimlich ist, was unheimlich wäre, wenn es sich im Leben ereignete, und dass in der Dichtung viele Möglichkeiten bestehen, unheimliche Wirkungen zu erzielen, die fürs Leben wegfallen. «

(Sigmund Freud)

In Michelangelo Antonionis *Il deserto rosso* werden wir Zuschauer gemeinsam mit den Protagonisten im Film mit einer industrialisierten, verseuchten Landschaft konfrontiert, die sich in unmittelbarer Nähe der Altstadt von Ravenna befindet.

Der Mensch scheint hier von einer maschinellen und chemisch verunreinigten Umwelt bedroht zu sein. Allerdings hatte genau der Mensch diese Umgebung für sein Wohlbefinden erschaffen – dafür, dass alle Bedürfnisse des Konsums des modernen Zeitalters befriedigt werden könnten. Und doch entsteht ein Gefühl des Unbehagens im Anblick an diesen Raum. Der Mensch ist es, der paradoxerweise nicht fähig ist, sich an diese Umgebung anzupassen.

Das Maschinelle wird in diesem Film als das Bunte und Interessante dargestellt, der Mensch ganz im Gegenteil davon als das *überlebte* und uninteressante Wesen. Die Maschinen und industriellen Gestalten werden von Antonioni als lebendiger als der Mensch gezeichnet.

Die Fragmentiertheit als ein nicht zentralisierendes Prinzip (insofern sie für den Film überhaupt typisch ist), wird vom Regisseur auf eine besonders tragende Art und Weise als Mittel verwendet, um den Menschen wieder aus dem Rampenlicht zu verjagen. Die Ausschnitte sind nämlich (natürlich nur scheinbar) wahllos – nicht das Gesicht, das Auge oder Hände sind es hier (diese werden in der klassischen Filmsprache angewendet, um die Bedeutung – beispielsweise eines Blickes zu verstärken), sondern ein Knie oder das Haar kommt hier im *Close-up* in das Blickfeld der Kamera. Und wenn die Umgebung interessanter erscheint als diese Ausschnitte von Menschen, schwenkt die Kamera sofort zu diesen *interessanteren* Gegenständen.

Dazu kommt, dass der filmische Raum um die Protagonisten herum immer flächiger und somit beengender wird. Man bekommt so als Zuschauer öfter im Film ein im

wahrsten Sinne des Wortes erdrückendes Gefühl – was von Monica Vitti als Giuliana auf eine eindringliche Art vermittelt wird.

In David Lynchs *Eraserhead* werden wir dann Zeugen einer um sich greifenden Entfremdung in einem offenbar suburbanen, allerdings nicht weiter identifizierbaren Raum.

Interessant ist dabei die Abwesenheit der Farbe als gestalterisches Mittel, dessen sich Lynch hier bedient. Es gibt in dieser Welt keine Wärme, die Farben vermitteln. Die Kälte dominiert das Leben der hier dargestellten Charaktere. So verwundert es nicht weiter, dass Henry gerade hinter dem Heizkörper, der sich in seinem kleinen Zimmer befindet, eine Frau findet, die auf einer Bühne davon singt, dass im Himmel alles gut sei. Sie stellt seine Utopie dar, eine Welt, die mehr verspricht, als seine Lebenswelt. Allerdings wendet sich auch diese Utopie bald in ihr Gegenteil um.

Ein schutz-, hautloser Zustand und die Brüchigkeit von Oberflächen ist in *Eraserhead* allgegenwärtig – sowohl auf dem körperlichen Niveau, wovon das Baby zeugt, dass über keine eigenen Haut verfügt, oder die vielen Körperflüssigkeiten, die in ungewollten Momenten aus dem Körper herausbrechen, als auch als Analogie dazu auf der Ebene des filmischen Raums, der uferlos, zerbrechlich, zeitlich und räumlich nicht verankert und somit nicht fassbar oder kontrollierbar zu sein scheint.

All dies und die Fragmentiertheit von Körpern und der Umgebung münden hier in einem Gefühl des Unbehagens und der *Unheimlichkeit*, denn eine Parallele zwischen dem in *Eraserhead* präsentierten Raum und den Mega-Städten der Gegenwart, wo auch all die aufgezählten Merkmale nicht schwer zu verorten sind, ist unausweichlich sichtbar.

Wiederum werden hier also unterdrückte Inhalte unserer Gesellschaft zur Schau gestellt, was wohl auch der Grund dafür ist, weshalb sich beim Zuschauer dieses Filmes ein Gefühl des Unbehagens breitmacht.

David Cronenbergs Film *Crash* spielt dann in der Peripherie von Ontario. Dass es sich um diese Stadt handelt, kann jedoch nur anhand von Identifikationsschildern an Autos abgelesen werden.

Diese Landschaft wird nämlich von Straßen dominiert – von dem Prinzip des Transitorischen, wovon diese zeugen. Auch Flugzeuge kommen hier vor, auch wenn ihnen im Film nicht so viel Aufmerksamkeit wie dem Auto verliehen wird. Es sind von Marc Augé so genannte *Nicht-Orte*, die in diesem Film dargestellt werden.

Auch hier erscheint der Mensch klein, der Umgebung, die er für sich erschaffen hatte, untergeordnet. Die Straße wird hier nicht in einer Art und Weise präsentiert, die eine Freiheit suggerieren würde, wie es in *Roadmovies* üblicherweise der Fall ist. Hier werden die Schattenseiten des Übergangsraumes »Straße« aufgezeigt: eine Haltlosigkeit und Veroberflächlichung (auch der zwischenmenschlichen Beziehungen), und vor allem das Paradox des Transitorischen dieser Räumlichkeiten – die ewige Wiederkehr des stets Gleichen. So ist den gesamten Film hindurch eine Atmosphäre der Gefangenheit zu verspüren, was wiederum eine *unheimliche* Wirkung ausübt.

Die Protagonisten in *Crash* haben dieses *stets Gleiche* scheinbar erkannt und so suchen sie für sich neue Auswege daraus. Sie möchten, dass etwas *passiert*. Sie warten auf *Unfälle*, die den ewigen Strom von Autos wenigstens für einen Moment lang aufhalten würden.

Und da es in der Lebensumgebung dieser Menschen keine anderen Monumente gibt, nichts, das sie mit dieser in einem geschichtlich relationalen Sinn mit ihr verbinden könnte, suchen sie andere Arten von Verbindungen mit dieser. Vaughan, der Anführer dieser »Crash-Sekte« inszeniert legendäre Unfälle neu – als würde er sich mit *monumentalen* Unfällen, die in der Vergangenheit stattgefunden haben, verbinden, um sich auf diesem Wege selber in der (in einer) Geschichte verankern zu können.

In einem Vergleich der drei Filme untereinander, im Hinblick auf die Suche nach einer geschichtlichen Verankerung im Raum, ist auffallend, dass Giuliana aus *Il deserto rosso* ganz offensichtlich auf der Suche nach einer *Verankerung* ist.



Sie berührt Wände und Mauern, sie versucht also ganz im wörtlichen Sinn einen festen Halt zu finden. Henry in *Eraserhead* scheint einfach in dem nicht definierten Raum zu wie ein Schlafwandler zu wandeln. In *Crash* werden wir dann Zeugen von Menschen, die ihre Geschichte in legendären Auto-Unfällen suchen, da es keinen anderen Halt in der Umgebung, wo sie leben, zu geben scheint. Da hier ein transitorisches Prinzip herrscht, suchen sie auch ihre eigene Geschichte im Auto, also dem Transitorischen *par excellence*.

Dazu kommt noch die tragische Tatsache, dass die Utopie einer befruchtenden Verbindung von Mensch und Maschine, die hier von den Protagonisten ersehnt wird – ein ineinander aufgehen – nur in einem Moment statt finden kann, der dann auch gleichzeitig der Moment des Todes des Menschen ist.

Die Angst ist als stumme Begleiterin der Protagonisten in allen drei Filmen anwesend. Bei Giuliana und Henry ist dieser Gefühlszustand explizit ausgedrückt. In *Crash* scheint es zunächst anders zu sein, da diese Angst von einer spezifischen Erotik ersetzt worden ist, doch am Ende des Films überwiegt in Catherines Augen die Angst – das heimliche Wissen, dass diese Art von Erotik nur mit dem eigenen Tod, also einer Auslöschung enden kann und somit hoffnungslos ist.

Auf eine filmische Art wird in all diesen drei filmischen Beispielen, die nur eine Auswahl unter vielen sind, die sich solcher Thematiken bedienen, das *Unheimliche von urbanen- und suburbanen Lebensräumen* präsentiert, die den Menschen der Gegenwart umgeben.

Vor allem bei Autoren, die sich des dokumentarischen Films oder des Avantgardefilms bedienen, ist diese Landschaft ein beliebtes Motiv, beispielsweise bei James Benning, Pat O`Neill oder Bruce Baillie, um nur einige Namen zu nennen.

Obwohl wir uns als Zuschauer dieser Filme also in Welten wiederfinden, die zweifellos künstlich und zu einem bestimmten Grad verzerrt sind, also nicht *direkt* die Realität unserer Lebensräume abbilden, sind es paradoxerweise gerade diese Welten, die auf die *unheimlichen* Qualitäten unserer gegenwärtigen Lebensräume aufmerksam machen.

Mit Walter Benjamins Worten könnte man behaupten, dass diese Filme gegen die »Zerstreuung« wirken, die das alltägliche Leben dominiert. Im Kino wird diese außer Kraft gesetzt, indem die Aufmerksamkeit gebündelt- und die Wahrnehmung gesteuert wird. *Un-heimliche*, also unterdrückte Inhalte können hier ans Tageslicht gelangen und somit in das Bewusstsein. Indem sie Schattenseiten oder einfach Tatsachen der gegenwärtigen Lebensumfelde, wie etwa der wachsenden Umweltverschmutzung, den entfremdeten suburbanen Landschaften, oder dem Anwachsen von sogenannten *Nicht-Orten* hinweisen, lenken solche Filme in die Richtung einer Bewusstwerdung des Menschen.

Die drei von mir ausgewählten filmischen Porträts von suburbanen Landschaften zeigen diese gleichzeitig auf eine skrupellose, provokante und groteske Art und Weise, die eine Ausweglosigkeit suggeriert, sind aber stellenweise auch sehr poetisch anmutend – eine Ambivalenz des *Unheimlichen* ist zu erkennen, das oft vom *Sublimen* nicht zu unterscheiden ist. Das Kameraauge fordert den Zuschauer somit dazu heraus, auch die spezifischen Schönheiten und die Poetik dieser Landschaften anzuerkennen.

Wie die Kunst seit allen Anfängen an, vermögen es diese Filme mittels ihrer Darstellungen, den Zuschauer zu berühren. Mit ihren Visuren des Lebens schneiden sie tief in die Empfindlichkeiten des Menschen der Gegenwart. Sie erschaffen darüber hinaus auf einer symbolischen Ebene – unmittelbar oder auf eine verhüllte reflexive Art und Weise – wichtige neue Ansätze für das menschliche Bewusstsein allgemein.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Adorno, Gretel/Tiedemann (Hg.) Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973.
- Agotai, Doris. *Architekturen in Zelluloid: Der filmische Blick auf den Raum*. Bielefeld: Transcript, 2007.
- Antonioni, Michelangelo. *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Aus dem Italienischen von Marga Cottino-Jones. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Augé, Marc, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Aus dem Französischen von John Howe. London/New York: Verso, 1995.
- Ballard, J.G. *Crash*. New York: Picador, 1973.
- Barber, Stephen. *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books, 2002.
- Bauer, Franz J. *Das »lange« 19. Jahrhundert (1789-1917): Profil einer Epoche*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2004.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963.
- Bordwell, David/Christie, Ian/Reisz, Karel/Richie, Donald/Robbe-Grillet, Alain/Thompson, Kristin. *Zeit, Schnitt, Raum*. Rost, Andreas (Hg. der deutschen Ausgabe) Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1997.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2004 (7. Auflage).
- Brejzek, Thea/Greisenegger, Wolfgang/Wallen, Lawrence (Hg.) *Space and Truth/Raum und Wahrheit*. Zürich: Zürcher Hochschule der Künste, 2009.
- Brunette, Peter. *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso, 2002.
- Burke, Edmund. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Aus dem Französischen von Friedrich Bassenge. Hamburg: Felix Meiner, 1989 (2. Auflage).
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.
- Chatman, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1985.

Cohen, Jean-Louis. *Le Corbusier: The Lyricism of Architecture in the Machine Age*. Köln: Taschen, 2009.

Cook, Pam (Hg.) *The Cinema Book*. London: British Film Institute, 2007 (3. Auflage).

Crisp, Colin. *Genre, Myth and Convention in the French Cinema 1929-1939*. Indiana: University Press, 2002.

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Aus dem Französischen von Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.) *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006.

Eco, Umberto (Hg.) *Die Geschichte der Schönheit*. Aus dem Italienischen von Frederike Hausmann und Martin Pfeiffer. München/Wien: Carl Hanser, 2004.

Eue, Ralph/Jatho, Gabriele (Hg.) *Production Design + Film: Schauplätze, Drehorte, Spielräume*. Berlin: Bertz + Fischer, 2005.

Foucault, Michel »The Eye of Power« In: Gordon, Colin (Hg.) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon Books, 1980.

Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen*. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983.

Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit 2: Der Gebrauch der Lüste*. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989.

Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit 3: Die Sorge um sich*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Ulrike Bokelmann, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989.

Freud, Sigmund. *Das Ich und das Es: Metapsychologische Schriften*. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1992 (12. Auflage).

Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt/Main: S. Fischer, 2007 (10. Auflage).

Freud, Sigmund. *Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1963 (Originalausgabe: London: Imago Publishing, 1941).

Freud, Sigmund. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt/Main: S. Fischer, 2007 (9. Auflage).

Freud, Sigmund. *Hemmung, Symptom und Angst*. Frankfurt/Main: S. Fischer, 2006 (6. Auflage).

Germ, Tine. *Nikolaj Kuzanski in renesančna umetnost: Ikonološke študije*. Ljubljana: SKAM, 1999.

- Grosz, Elizabeth. *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York/London: Routledge, 1995.
- Gympel, Jan. *Geschichte der Architektur: Von der Antike bis heute*. Köln: Könemann, 1996.
- Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter. *Soziologie des Wohnens: Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens*. Weinheim/München: Juventa, 2000 (2. korrigierte Auflage).
- Hölter, Achim/Pantenburg, Völker/Stemmler, Susanne (Hg.) *Metropolen im Maßstab: Der Stadtplan als Matrix des Erzählens in Literatur, Film und Kunst*. Bielefeld: Transcript, 2009.
- Jerslev, Anne. *David Lynch: Mentale Landschaften*. Aus dem Dänischen von Lise V. Smidth. Wien: Passagen, 2006 (2. Auflage).
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Aus dem Französischen von Bruce Fink. New York/London: W. W. Norton & Company, 2006.
- Lacan, Jacques. *Das Seminar, Buch X: Angst*. Miller, Jacques-Allain (Hg.) Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Wien/Berlin: Turia + Kant, 2010.
- Lacan, Jacques. *Das Seminar, Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Miller, Jacques-Allain (Hg.) Aus dem Französischen von Norbert Haas. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1987 (2. Auflage).
- Lanzoni, Rémi Fournier. *French Cinema: From its Beginnings to the Present*. NY/London: Continuum, 2002.
- Le Corbusier. *Ausblick auf eine Architektur (1922)*. Basel: Birkhäuser, 2000.
- Liessmann, Konrad Paul. *Die großen Philosophen und ihre Probleme*. Wien: Facultas, 2003 (4. Auflage).
- Liessmann, Konrad Paul. *Schönheit*. Wien: Facultas, 2009.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960.
- Mitscherlich Alexander. *Die Unwirklichkeit unserer Städte: Anstiftung zum Unfrieden*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1965.
- Riepe, Manfred. *Bildgeschwüre: Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs*. Bielefeld: Transcript, 2002.
- Rodley, Chris (Hg.) *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber & Faber, 1996.
- Rodley, Chris (Hg.) *Lynch über Lynch*. Aus dem Amerikanischen von Marion Kagerer und Daniel Bickermann. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 2006.
- Schmidt, Oliver. *Leben in gestörten Welten: Der filmische Raum in David Lynchs Eraserhead, Blue Velvet, Lost Highway und Inland Empire*. Stuttgart: Ibidem, 2008.

Sennett, Richard. *Fleisch und Stein: Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Aus dem Amerikanischen von Linda Meissner. Berlin: Suhrkamp, 1997.

Simmel, Georg. *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006.

Sontag, Susan. *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. Frankfurt/Main: Fischer, 2003.

Verhaeghe, Paul. *Liebe in Zeiten der Einsamkeit: Drei Essays über Begehren und Trieb*. Aus dem Französischen von Karin Schreiner. Wien: Turia + Kant, 1998.

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts/London, England: 1992.

Vidler, Anthony. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT, 2001.

Žižek, Slavoj. *Enjoy your Symptom!* New York/London: Routledge, 2001.

Žižek, Slavoj. *Körperlose Organe: Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005.

Žižek, Slavoj. *Lacan: Eine Einführung*. Aus dem Englischen von Karen Genschow und Alexander Roesler. Frankfurt/Main: S. Fischer, 2008.

Žižek, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch`s Lost Highway*. Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2002 (2. Auflage).

## FILMOGRAPHIE

*Abschied von gestern.* Regie: Kluge, Alexander. DarstellerInnen: Kluge, Alexandra; Korte, Hans. BRD: Independent Film/Kairos-Film, 1966, 88'.

*A Clockwork Orange.* Regie: Kubrick, Stanley. DarstellerInnen: Clarke, Warren; Magee, Patrick; McDowell, Malcolm. GB/USA: Warner Bros. Pictures/Hawk Films, 1971, 136'.

*Citizen Kane.* Regie: Welles, Orson. DarstellerInnen: Comingore, Dorothy; Cotten, Joseph; Moorehead, Agnes. USA: Mercury Productions, 1941, 119'.

*Crash.* Regie: Cronenberg, David. DarstellerInnen: Arquette, Rosana; Hunter, Holly; Koteas, Elias; Spader, James; Unger, Deborah Kara. Kanada/GB: Alliance Communications/TMN/RPC/Téléfilm Canada, 1996, 100'.

*Der Mann mit der Kamera.* Regie: Dziga Vertov. UdssR: VUFKU, 1929, 68'.

*Deutschland im Jahre Null.* Regie: Rossellini, Roberto. DarstellerInnen: Gühne, Erich; Hinze, Ingetraud; Krüger, Franz-Otto; Moeschke, Edmund; Pittschau, Ernst. I: Produzione Salvo D' Angelo/Tavere Film, 1948, 78'.

*Easy Rider.* Regie: Hopper, Dennis. DarstellerInnen: Fonda, Peter; Hopper, Dennis; Mendoza, Antonio; Nicholson, Jack. USA: Columbia Pictures/Pando/Raybert Productions, 1969, 95'.

*Eraserhead.* Regie: Lynch, David. DarstellerInnen: Nance, Jack; Stewart Charlotte. USA: AFI, 1976, 89'.

*eXistenZ.* Regie: Cronenberg, David. DarstellerInnen: Jason Leigh, Jennifer; Law, Jude. Kanada/GB: Alliance Atlantis Communications, 1999, 97'.

*Hiroshima, mon amour.* Regie: Resnais, Alain. DarstellerInnen: Riva, Emmanuelle; Okada, Eiji. Fr/Japan: Argos Films/Como Films/Daiei Studios/Pathé, 1959, 90'.

*Il deserto rosso.* Regie: Antonioni, Michelangelo. DarstellerInnen: Chionetti, Carlo; Harris, Richard; Vitti, Monica. I/Fr: Film Duemila/Federiz/Francoriz Production, 1964, 120'.

*Inland Empire.* Regie: Lynch, David. DarstellerInnen: Dern, Laura; Irons, Jeremy; Theroux, Justin. Fr/Polen/USA: Studio Canal/Asymmetrical Productions/Absurda/Fundacia Kultury, 2006, 180'.

*La notte.* Regie: Antonioni, Michelangelo. DarstellerInnen: Mastroianni, Marcello; Moreau, Jeanne. I/Fr: Nepi Film/Silver Films/Sofitedip, 1961, 115'.

*La strada*. Regie: Fellini, Federico. DarstellerInnen: Masina, Giulietta; Quinn, Anthony. I: Ponti-De Laurentiis Cinematografica, 1954, 108'.

*L'année dernière à Marienbad*. Regie: Resnais, Alain. DarstellerInnen: Albertazzi, Giorgio; Seyrig, Delphine. Fr/I: Cocinor, 1961, 94'.

*L' eclisse*. Regie: Antonioni, Michelangelo. DarstellerInnen: Delon, Alain; Vitti, Monica. I/Fr: Cineriz/Interopa Film/Paris Film, 1962, 126'.

*Le Mépris*. Regie: Godard, Jean-Luc. DarstellerInnen: Bardot, Brigitte; Palance, Jack; Piccoli, Michel. Fr/I: Les Films Concordia/Rome Paris Films/Compagnia Cinematografica Champion, 1963, 103'.

*Licht im Winter*. Regie: Bergman, Ingmar. DarstellerInnen: Björnstrand, Gunnar; Lindblom, Gunnel; Sydow von, Max; Thulin, Ingrid; Schweden: Svensk Filmindustri, 1963, 81'.

*Lost Highway*. Regie: Lynch, David. DarstellerInnen: Arquette, Patricia; Pullman, Bill; Roselius, John. USA: October Films/CiBy 2000/ Asymmetrical Productions/Lost Highway Productions, 1997, 135'.

*Mamma Roma*. Regie: Pasolini, Pier Paolo. DarstellerInnen: Garofolo, Ettore; Magnani, Anna. I: Arco Film, 1962, 106'.

*M.A.S.H.* Regie: Altman, Robert. DarstellerInnen: Duvall, Robert; Kellerman, Sally; Sutherland, Donald. USA: Aspen Productions/Ingo Preminger Productions/Twentieth Century Fox, 1970, 116'.

*Metropolis*. Regie: Lang, Fritz. DarstellerInnen: Abel, Alfred; Fröhlich, Gustav; Helm, Brigitte; Klein-Rogge, Rudolf. D: UFA, 1927, 153'.

*Midnight Cowboy*. Regie: Schlesinger, John. DarstellerInnen: Hoffman, Dustin; Voight, Jon. USA: Florin Productions/Jerome Hellman Productions, 1969, 113'.

*Mulholland Drive*. Regie: Lynch, David. DarstellerInnen: Haring, Laura; Watts, Naomi. Fr/USA: Les Films Alain Sarde/Asymmetrical Productions/Babbo/Canal +/The Picture Factory, 2001, 147'.

*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Regie: Murnau, Friedrich Wilhelm. DarstellerInnen: Schreck, Max; Schröder, Greta; Wangenheim von, Gustav. D: Jofa-Atelier/Prana-Film, 1922, 94'.

*One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Regie: Forman, Miloš. DarstellerInnen: DeVito, Danny; Nicholson, Jack; Sampson, Will. USA: Fantasy Films, 1975, 133'.

*Paris qui dort*. Regie: Clair, René. DarstellerInnen: Prejean, Albert; Rodrigue, Madeleine; Rollan, Henri; Seller, Myla. Fr: Films Diamant, 1925, 35'.



*Persona*. Regie: Bergman, Ingmar. DarstellerInnen: Andersson, Bibi; Ullmann, Liv. Schweden: Svensk Filmindustri, 1966, 85'.

*Rabid*. Regie: Cronenberg, David. DarstellerInnen: Chambers, Marilyn; Moore Frank; Silver, Joe. Kanada: CFDC, 1977, 91'.

*Shivers*. Regie: Cronenberg, David. DarstellerInnen: Hampton, Paul; Lowry, Lynn; Silver, Joe. Kanada: CFDC, 1975, 87'.

*Stalker*. Regie: Tarkowskij, Andrej. DarstellerInnen: Grinko, Nikolai; Kaidanovsky, Aleksandr; Frejndlikh, Alisa. BDR/Sowjetunion: Gambaroff-Chemier Interallianz, 1979, 163'.

*Taxi Driver*. Regie: Scorsese, Martin. DarstellerInnen: De Niro, Robert; Foster, Jodie; Shepherd, Cybill. USA: Columbia Pictures/Bill- Phillips/Italo- Judeo Productions, 1976, 113'.

*The Fly*. Regie: Cronenberg, David. DarstellerInnen: Davis, Geena; Goldblum, Jeff. USA: Brookfilms, 1986, 96'.

*Warum läuft Herr R. Amok?* Regie: Fassbinder, Rainer Werner. DarstellerInnen: Raab, Kurt; Ungerer, Lilith. BRD: Antiteater-Produktion/Maran Film/SDR, 1970, 88'.

*Week End*. Regie: Godard, Jean-Luc. DarstellerInnen: Darc, Mireille; Kalfon Jean-Pierre; Yanne, Jean. Fr/I: Comacico/Films Copernic/Lira Films/Cinecidi, 1967, 105'.

## ABSTRACT

Ausgehend von Sigmund Freuds Konzeption des »Unheimlichen«, beschäftige ich mich in dieser Arbeit mit dem Unheimlichen in urbanen und vor allem suburbanen Räumen der Gegenwart, doch vor allem mit der Art und Weise, wie diese Räume in filmischen Darstellungen seit den 1960er Jahren verarbeitet werden.

Anhand von Michelangelo Antonionis *Il deserto rosso*, David Lynchs *Eraserhead* und David Cronenbergs *Crash* möchte ich zeigen, dass obwohl die filmischen Räume hier fiktional sind, ja sogar weit weg davon, dass man sie als realistisch bezeichnen könnte, sie uns doch vieles über die diversen unheimlichen Qualitäten jener Räume, die wir im Alltag antreffen, verraten. Durch den filmischen Raum werden aufgezeigt: die menschliche Verfremdung, ein Verlust der kulturellen Erinnerung und die damit verbundene Desorientiertheit, ein Ausgeliefertsein, die allgegenwärtige Anonymität, eine Zerbrechlichkeit, das Unkontrollierbare und Haltlose wie auch eine Wiederkehr des stets Gleichen.

Die drei Filme, die ich hier behandle, sind nur ein paar unter zahlreichen anderen, die ich allerdings ausgewählt habe, weil sie, trotz der ähnlichen Fragestellungen, die in ihnen bemerkbar sind, doch drei sehr verschiedene Antworten auf diese Fragen bieten. Dazu kommt, dass sie einen Bogen über vier Jahrzehnte spannen, und schon aus diesem Grund verschiedene Akzente haben. Die drei Hauptakzente, die ich in dieser Arbeit verfolge, sind: Darstellungen der Umweltverseuchung, von verfremdeten suburbanen Gegenden und von sogenannten »Nicht-Orten«, ein Begriff von Marc Augé.

Um einen Begriff von Walter Benjamin zu verwenden, könnte man sagen, dass diese Filme entgegen die »Zerstreuung« arbeiten, die das Wahrnehmen in unserer Alltagswelt dominiert. Innerhalb der filmischen Darstellungen wird die Wahrnehmung der Zuschauer nämlich viel stärker als im Leben des Alltags gesteuert und auf bestimmte Inhalte fokussiert. Unterdrückte Inhalte werden in diesen Filmen zur Schau gestellt und auf diesem Weg einem Bewusstwerdungsprozess eröffnet.

## ABSTRACT – english version

### THE UNCANNY IN CINEMATOGRAPHIC PORTRAYALS OF MODERN SUBURBAN SPACES

Illustrated by Michelangelo Antonioni's *Il deserto rosso*, David Lynch's *Eraserhead* and David Cronenberg's *Crash*, this paper deals with the notion of the uncanny in urban and suburban spaces of the contemporary world and the way they are presented in movies.

I want to show that although the spaces that we encounter in these movies are fictional, showing an existence obviously deformed to such a degree that they cannot be termed realistic in a sense of portraying our factual reality, they nevertheless direct us towards various uncanny qualities of the contemporary world we inhabit. Among these qualities human alienation, loss of cultural memory, loss of orientation, anonymity, exposedness, repetition of the same, which are most expressedly represented in the spatial dimension, are accentuated.

Freud's notion of the »Unheimlich« and Lacan's psychoanalytical approach to anxiety are incorporated in connection with philosophical theories of human estrangement (in its spatial aspect) by Walter Benjamin, T.W. Adorno, Georg Simmel and others.

With Walter Benjamin's term we could claim that films work against the »dispersion« (*Zerstreuung*) that dominates our everyday lives. Within the realm of the cinematographic world our attention gets focused and our perception guided. Repressed contents can thus come to light and enter our consciousness.

By pointing to obscure sides of the modern human environments, such as the increasing pollution, alienated suburban landscapes and the growth of the so-called »non-places« – a term taken from Marc Augé – the movies that are examined in this study call these phenomena to our attention.

# CURRICULUM VITAE

Geboren 1986 in Ljubljana, Slowenien.

2004: Matura an der Gimnazija Bežigrad Ljubljana.

2004-2010: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Arbeiten auf dem Gebiet Theater, Film und Medien:

- Lichtdesign für Modeshow von Aebi Huimi, The Show Room, London, 2007.
- Lichtdesign für Tanzperformance von Amandine Vinghi, Chisenhale Dance Space, London, 2007.
- Regiepraxis bei dem Spielfilm *Igra s pari (Spiel mit den Paaren)*. Regie: Miran Zupanič. Produktion: RTV Slowenien, 2008.
- Regieassistenz bei dem Dokumentarfilm *Mizar za vse čase (Tischler für immer)*. Regie: Tone Frelj. Produktion: RTV Slowenien und Projektil, 2009/10.
- Produktion bei *Startfilm Studio*, ab März 2010.

Übersetzungen aus dem Slowenischen ins Deutsche:

- Peklar, Andreja. 2007. *Ein Junge mit einer kleinen roten Kapuze*. Ljubljana: Inštitut za likovno umetnost, 2007.
- Koren-Božiček, Milena. *Ivan Napotnik 1888-1960: slowenischer Bildhauer*. Katalog zur Ausstellung an der Akademie der bildenden Künste Wien, 8.-26. Mai 2008. Šoštanj: Kulturamt, 2008.
- Mislej, Irene. *30 Jahre Arbeitsgemeinschaft Alpen- Adria*. Ajdovščina: Pilonova galerija, 2008.
- Muck, Kristijan. *Eine wunderbare Zeit* und *Der unsichtbare Schauspieler*, zwei Essays (noch nicht erschienen)

Übersetzungen aus dem Deutschen ins Slowenische:

- Heine, Heinrich. »Potovanje po Harzu« (Auszug aus »Die Harzreise«). In: *Od branja do znanja: učbenik za slovenščino v 3. letniku srednjega strokovnega izobraževanja*. Ljubljana: DZS, 2010.
- Jung, Carl Gustav. *Aion*. Celje: Mohorjeva družba (noch nicht erschienen).