

## **Der Blick des Dings** **Slavoj Zizek**

### **Von der Hysterie zur Perversion**

Die wichtigste Aufnahme in Psycho, vielleicht sogar die Quintessenz von Hitchcock, ist die Einstellung von oberhalb des Ganges im ersten Stock und der Stiege im "Haus der Mutter". Diese geheimnisvolle Einstellung kommt zweimal vor. In der Szene des Mordes an Arbogast, hebt die Aufnahme von Arbogast vom oberen Stiegenende (d.h. von einer immer noch "normalen", für das menschliche Auge zugänglichen Perspektive) "plötzlich ab", springt zurück ins Leere und geht über zum höchsten Punkt, von wo die gesamte Szene in ihrem Grundriß zu sehen ist. Die Szene, in der Norman die Mutter in den Keller trägt, beginnt ebenfalls mit einer "neugierigen" Aufnahme vom Fuß desselben Treppenaufganges — das heißt, mit einer Aufnahme, die, obwohl nicht subjektiv, den Zuschauer automatisch in die Position einer Person versetzt, die versucht, das Gespräch zwischen Norman und seiner Mutter im Zimmer oben zu belauschen; in einer extrem steilen und langen Bewegung, deren Bahn ein Möbiusband nachahmt, hebt sich die Kamera dann und dreht sich gleichzeitig um ihre eigene Achse, um den gleichen Punkt einer "Sicht Gottes" auf die gesamte Szene zu erreichen. Die forschende Perspektive, die von dem Verlangen nach Enthüllung des Geheimnisses unterstützt wird, findet ihre Vollendung in ihrem Gegenstück, dem objektiven Überblick über die Szene, als wolle dies dem Zuschauer die Rückmeldung vermitteln "du wolltest alles sehen, nun, hier ist es, der klare Grundriß der gesamten Szene, ohne Ausschluß einer vierten Seite (eines Abseits)..." Die entscheidendste Eigenschaft dieser Kamerabewegung ist, daß sie nicht der üblichen Bahn der für Hitchcock bekannten Bewegung folgt (vom festlegenden Plan, der einen Überblick über die Szene gibt zu dem "Fleck" der herausragt<sup>1</sup>), sondern einer anderen, fast gegensätzlichen Logik gehorcht: vom Blick aus dem Erdgeschoß, der den Zuschauer zur Identifikation mit der Position reiner Metasprache einlädt. Genau in diesem Moment tritt das tödliche Ding ("Mutter") durch die Türe rechts auf; sein eigenartiger, "unnatürlicher" Charakter wird durch seine Art, sich zu bewegen angedeutet: nämlich mit langsamen, unzusammenhängenden, unterbrochenen, zerschnittenen Bewegungen, als wäre was wir da sehen eine wiederbelebte Puppe, ein lebender Toter, eine Person, die nicht wirklich lebt. — Die Erklärung die Hitchcock selbst in seinen Gesprächen mit Truffaut angeboten hat, ist, wie sonst auch, irreführend in ihrer entwaffnenden Überzeugungskraft; Hitchcock zählt zwei Gründe für das Einbeziehen dieser "Sicht Gottes" auf: 1) sie macht die Szene transparent und befähigt daher den Regisseur, die Identität von "Mutter" geheim zu halten, ohne den Verdacht zu erwecken zu schwindeln oder etwas zu verstecken; 2) sie erstellt einen Kontrast zwischen der ruhigen, unbeweglichen "Sicht Gottes" und der nächsten Aufnahme, der dynamischen Ansicht von Arbogast wenn er die Treppe hinunterfällt.<sup>2</sup>

Was Hitchcocks Erklärung jedoch anzubieten versäumt, ist der Grund (raison) für den Schnitt von der "normalen" Erdgeschoßansicht auf Arbogast zu der Grundrißansicht von oben, d.h. die Miteinbeziehung der "Sicht Gottes" (oder, im zweiten Fall, den Grund für die lange durchgehende Kamerabewegung von der neugierigen Sicht aus dem Erdgeschoß zur "Sicht Gottes"). Der Schnitt der danach in der Mordszene an Arbogast folgt, ist sogar noch abstoßender: er versetzt uns von der Realitätsebene (d.h. vom Standpunkt reiner Metasprache, der den Grundriß der Realität transparent macht) in das Reale, in den "Fleck", welcher aus dem Rahmen der Realität herausragt: während wir die Szene aus der "Sicht Gottes" betrachten, betritt der "Fleck" (das mörderische Ding) den Rahmen, und die nächste Aufnahme gibt genau die Sichtweise dieses Fleckes wieder. Dieser Schnitt zur subjektiven Sicht des Mörders (der Mörderin?) selbst — d.h. zu dem unmöglichen Blick des Dings,

welches gerade das visuelle Feld der Realität betreten hat — erreicht, um mit Hegel zu sprechen, die Reflektion in das Selbst des objektiven Blickes in den Blick des Objekts selbst; als solches bestimmt er den genauen Moment des Übergangs in die Perversion. Die inhärente Dynamik der ganzen Szene von Arbogasts Mord drückt die Trajektorie von der Hysterie zur Perversion in Psycho aus<sup>3</sup>: Hysterie ist definiert durch die Identifikation des Verlangens des Subjekts mit dem Verlangen des anderen (in diesem Fall, des Verlangens des Zuschauers mit dem neugierigen Verlangen von Arbogast quo der diegetischen Persönlichkeit), während die Perversion eine Identifikation mit dem "unmöglichen" Blick des Objekt-Dings selbst einschließt — als das Messer Arbogasts Gesicht zerschneidet, sehen wir das durch genau die Augen des "unmöglichen" mörderischen Dings.<sup>4</sup> In Lacanschen Mathemen sind wir daher von  $\$0a$  zu  $a0\$$  übergegangen: vom Subjekt, das ängstlich in den Raum vor ihm blickt, nach Spuren eines "mehr als man zu sehen glaubt" suchend, d.h. nach dem mysteriösen mütterlichen Ding, zu dem Blick des Dings selbst auf das Subjekt.<sup>5</sup>

Hitchcocks Erklärung nach der die Funktion der "Sicht Gottes" die war, uns Zuschauer in Unwissenheit zu lassen (was die Identität der Mutter angeht), ohne den Verdacht zu erwecken, daß der Regisseur versucht, etwas vor uns zu verstecken, legt daher eine unerwartete, jedoch unvermeidliche Schlußfolgerung nahe: wenn wir durch Einnehmen der Sicht Gottes unwissend gelassen werden, dann muß eine gewisse radikale Unwissenheit zum Status von Gott selbst gehören, der dann klar einen blinden Lauf der symbolischen Maschine darstellt. Hitchcocks Gott geht Seinen Weg, gleichgültig gegen unsere unbedeutenden menschlichen Angelegenheiten — genauer, er ist völlig unfähig, uns lebende Menschen zu verstehen, da sein Reich jenes der Toten ist (d.h. da Symbol der Mord am Ding ist). In dieser Hinsicht ist er wie Gott aus den Memoiren von Daniel Paul Schreber, der, "nur an Kommunikation mit den Toten gewöhnt, lebende Menschen nicht versteht"<sup>6</sup> — oder, um Schreber selbst zu zitieren:

"... in Übereinstimmung mit der Ordnung der Dinge, wußte Gott in Wirklichkeit nichts über lebende Menschen und mußte es auch nicht wissen; übereinstimmend mit der Ordnung der Dinge, mußte er nur mit Leichen kommunizieren."<sup>7</sup>

Diese Ordnung der Dinge ist natürlich nichts anderes, als die symbolische Ordnung, die den lebenden Körper absterben läßt und aus ihm die Substanz des Genusses entzieht. Soll heißen, Gott quo Name des Vaters, reduziert zu einer Figur symbolischer Autorität, ist "tot" (auch) in dem Sinn, daß er nichts über Genuß, über Lebenssubstanz weiß: die symbolische Ordnung (das große Andere) und Genuß sind grundlegend unvereinbar.<sup>8</sup> Deshalb könnte der Freudsche Traum eines Sohnes der seinem Vater erscheint und ihn anklagt "Vater, siehst du nicht, daß ich brenne?", einfach übersetzt werden in "Vater, siehst du nicht, daß ich genieße?" — siehst du nicht, daß ich lebe, brennend vor Genuß? Vater kann das nicht sehen, da er tot ist, wobei mir die Möglichkeit offensteht, zu genießen nicht nur außerhalb seines Wissens, d.h. ohne sein Wissen, sondern auch gerade in seiner Unwissenheit. Der andere, nicht weniger Freud'sche Traum, jener über den Vater, der nicht weiß, daß er tot ist, könnte daher ergänzt werden mit "(ich, der Träumer, genieße die Tatsache, daß) Vater nicht weiß, daß er tot ist"<sup>9</sup>

Um auf Psycho zurückzukommen: der "Fleck" (Mutter) schlägt daher zu als die verlängerte Hand der erblindeten Gottheit, als seine sinnlose Intervention in die Welt. — Der subversive Charakter dieser Umkehrung kommt ans Licht, wenn wir sie mit einer anderen, fast identischen Umkehrung, unter anderem, in Fred Waltons "When a Stranger Calls" vielleicht die beste Variante des Themas der Bedrohung durch anonyme Anrufer, konfrontieren. Der erste Teil des Films wird vom Standpunkt eines jungen Mädchens erzählt, das in einer Vorstadtvilla babysittet: die Kinder schlafen im ersten Stock, während sie im Wohnzimmer fernsieht. Nach den ersten bedrohlichen Anrufen, mit der wiederholten Frage "Hast du nach

den Kindern gesehen?", ruft sie die Polizei an, die ihr rät, alle Türen fest zu verschließen, damit niemand das Haus betreten könne, und den lästigen Anrufer in lange Gespräche zu verwickeln, um es der Polizei zu ermöglichen den Anruf zurückzuverfolgen. Kurz danach lokalisiert die Polizei den Ursprung der Anrufe: ein anderes Telefon im selben Haus ... Der Belästiger war schon die ganze Zeit da und hat auch bereits die Kinder ermordet. Der Mörder erscheint daher als ein unergründliches Objekt, mit dem keine Identifikation möglich ist, ein reine Wirklichkeit, die unaussprechlichen Terror hervorruft. — An diesem Punkt der Geschichte jedoch nimmt der Film eine unerwartete Wende: wir werden plötzlich in die Perspektive des Mörders selbst versetzt und werden Zeugen der elenden Alltagsexistenz dieses einsamen und verzweifelten Individuums — er schläft in einem Asyl, zieht in schäbigen Cafes herum und versucht vergeblich, mit seinen Nachbarn in Kontakt zu kommen; so, daß wenn ein Detektiv, der vom Vater der ermordeten Kinder angeheuert wurde, sich anschickt, den Mörder zu erstechen, unser Mitleid ganz auf der Seite des armen Mörders ist.

Wie auch in Psycho selbst, ist da nichts subversives in den beiden Standpunkten selbst: wäre die Geschichte von der alleinigen Perspektive der jungen Babysitterin erzählt, hätten wir den Standardfall eines Opfers, das von einer phantomähnlichen, körperlosen und aus diesem Grund umso mehr schreckenerregenden Gefahr bedroht wird; wären wir auf die Selbsterfahrung des Mörders beschränkt, hätten wir die Standardverurteilung der pathologischen Welt des Mörders. Der gesamte subversive Effekt hängt von dem Bruch, dem Übergang von der einen Perspektive in die andere, der Veränderung, die dem bis dahin unmöglichen/unerreichbaren Objekt einen Körper verleiht, der dem unberührbaren Ding eine Stimme gibt und es sprechen macht — kurz, welche es subjektiviert, ab. Der Mörder wird zuerst als ein unberührbares, schreckliches Wesen dargestellt, als ein Objekt im Lacanschen Sinn, mit aller Übertragungsenergie ausgestattet; dann werden wir alle plötzlich in seine eigene Perspektive versetzt.<sup>10</sup> Die wichtigste Eigenschaft an Psycho ist jedoch, daß Hitchcock genau diesen Schritt zur Subjektivierung nicht erreicht: wenn wir in den "subjektiven" Blick des Dings geworfen werden, subjektiviert das Ding, obwohl es "Subjekt wird", sich nicht, "öffnet sich nicht", "enthüllt nicht seine Tiefe", bietet sich nicht unserem emphatischen Mitgefühl an, öffnet keine Ritze, die es uns ermöglichen würde, einen Blick in den Reichtum seiner Selbsterfahrung zu werfen. Die Standpunktaufnahme macht es sogar noch unzugänglicher — wir schauen durch seine Augen und gerade diese Übereinstimmung von unserem Blick mit dem Blick des Dings intensiviert sein radikales Anderssein zu einem fast unerträglichen Ausmaß.

### **Subjektives Elend ("destitution subjective")**

Ein anderer Weg, diesen Blick des Dings auf das Subjekt, welches die übliche Opposition von "subjektiv" und "objektiv" umstößt, zu definieren, ist zu sagen, daß er den Moment markiert, zu dem das Subjekt sofort eingeschlossen, gefangen ist im Traum des Anderen Dings — wie Gilles Deleuze es nennt, "si vous êtes pris dans le rêve de l'autre, vous êtes foutu" ("Wenn Sie im Traum des Anderen gefangen sind, sind Sie verloren"). In Hitchcocks Filmen vor Psycho, kommt eine ähnliche Aufnahme zweimal vor: in Vertigo, als Scottie (James Stewart) in seinem Traum auf seinen eigenen Kopf starrt, dargestellt als eine Art psychotisches Teilobjekt, das am Konvergenzpunkt der laufenden Linien im Hintergrund liegt; und zum ersten Mal, 30 Jahre davor, in Murder, als Sekunden vor seinem selbstmörderischen Sprung, Fane während seines Flugs am Trapez, eine Reihe von Visionen hat, zuerst die Gesichter der zwei Hauptprotagonisten (Sir John und Nora), dann die schaukelnde Leere. Diese Szene scheint sich auf die klassische Vorgangsweise von Aufnahme und Gegenaufnahme zu verlassen: die objektive Aufnahme von Fane wechselt sich ab mit der subjektiven Aufnahme seiner Visionen, weshalb Interpreten (Rothman, zum Beispiel) sich auf den Inhalt seiner

Visionen konzentrieren; das wahre Geheimnis dieser Szene sind jedoch die unheimlich "objektiven" Aufnahmen von Fane, der in der Luft fliegt und mit einem eigenartigen, masochistisch-aggressiven Blick in die Kamera starrt. Der grundsätzliche Eindruck von dieser Aufnahme (und von den beiden ähnlichen Aufnahmen aus *Vertigo* und *Psycho*) ist, daß die "natürliche" Beziehung zwischen Bewegung und dem Ruhezustand umgekehrt ist: es ist als ob der Kopf, der in die Kamera starrt (der Punkt des Blickes) stillsteht, während die gesamte Welt um ihn wie schwindlig rast und klare Konturen verliert, im Kontrast zum "wahren" Stand der Dinge, wo der Kopf vorbeirast und der Hintergrund stillsteht.<sup>11</sup> Die Homologie dieses unmöglichen Blickes vom Standpunkt des Dings, welcher das Subjekt "einfriert", es mit Anamorphose zur Unbeweglichkeit verringert, ist keinesfalls zufällig: es ist als ob in den drei oben erwähnten Aufnahmen der anamorphotische Fleck klare und erkennbare Konturen annimmt, während der Rest, die restliche Realität verschwimmt. Kurz, wir schauen auf die Leinwand vom Punkt der Anamorphose aus, vom Punkt, der den Fleck klar macht — und der Preis, den wir dafür zahlen ist der "Verlust der Realität". (Eine humorösere, jedoch nicht so effektive Version davon kommt in *Strangers on a Train* vor, in der Aufnahme der Menge auf der Tribüne des Tennisplatzes: alle Köpfe drehen sich im selben Rhythmus dem Ball folgend bis auf einen, den des Mörders Bruno, der unbeweglich in die Kamera starrt, d.h. auf Guy, der die Tribüne beobachtet.<sup>12</sup>

Der Blick des Dings beschließt so die "Triade" deren Begriffe eine Art "Negation der Negation" bilden: 1) Die Abwechslung zwischen Aufnahme/Gegenaufnahme von Arbogast und was er sieht bleibt auf einer Ebene der Standardspannung — der Untersucher betritt ein verbotenes Gebiet wo ein unbekanntes X lauert, d.h. wo jedes Objekt, welches dargestellt wird, vom Verlangen und/oder der Angst des Subjekts gefärbt wird; 2) der Schnitt in eine objektive "Sicht Gottes" auf die ganze Szene "negiert" diese Ebene, d.h. löscht den Fleck des "pathologischen" Interesses des Subjekts; 3) die subjektive Aufnahme von dem, was der Mörder sieht, "negiert" die Objektivität der "Sicht Gottes". Diese subjektive Aufnahme ist die "Negation der Negation" der subjektiven Aufnahme dessen, was Arbogast am Beginn der Szene sieht: sie ist eine Rückkehr zum Subjekt, jedoch zu dem Subjekt jenseits der Subjektivität, weshalb eine Identifikation mit ihm nicht möglich ist — im Gegenteil zu unserer Identifikation mit Arbogasts neugierigem Blick am Beginn, nehmen wir nun einen unmöglichen Punkt absoluter Fremdheit ein. Wir werden dieser Fremdheit am Ende des Films von Gesicht zu Gesicht gegenüber gestellt, wenn Norman seine Augen hebt und gerade in die Kamera blickt: während wir auf Arbogasts zerschnittenes Gesicht sehen, sehen wir durch diese selben Augen.<sup>13</sup> Der springende Punkt, den man hier nicht übersehen darf ist die gegenseitige Abhängigkeit zwischen der objektiven Aufnahme von oben ("Sicht Gottes") und der Standpunktaufnahme von Arbogasts zerschnittenem Gesicht, die sofort darauf folgt (darin besteht der Kontrast, auf den sich Hitchcock bezieht). Um das zu erläutern, führen wir doch ein einfaches gedankliches Experiment durch und stellen uns die Szene von Arbogasts Mord ohne die "Gottes Sicht" vor, d.h. beschränkt auf die Begrenzungen der klassischen Vorgangsweise von Aufnahme/Gegenaufnahme: Nach einer Reihe von Zeichen, die die imminente Bedrohung registrieren (ein Spalt in der Tür im ersten Stock, etc.), bekommt man eine Standpunktaufnahme von Arbogast wie sie durch die Augen des Mörders gesehen wird ... auf diese Weise wäre der Effekt des "Blickes des Dings" verloren, die subjektive Aufnahme würde nicht als Blick des unmöglichen Dings funktionieren, sondern als eine einfache Standpunktaufnahme von einer der diegetischen personae mit denen sich der Zuseher leicht identifizieren kann.

Mit anderen Worten, ist die "Sicht Gottes" nötig, um das Umfeld von allen subjektiven Identifikationen zu befreien, um was Lacan die "destitution subjective" nennt, zu bewirken — nur unter dieser Bedingung wird die subjektive Standpunktaufnahme, welche folgt, nicht

als die Sicht des diegetischen Subjekts betrachtet, sondern als der unmögliche Blick des Dings. Hier sollte man sich an die Bemerkungen von Jean Narboni erinnern, die sich genau auf den, die Treppe hinaufsteigenden Arbogast beziehen, in denen er sagt, daß das Hitchcocksche Aufnahme/Gegenaufnahme Verfahren die Unmöglichkeit eines "frei forschenden, autonomen und aktiven Blickes darstellt, der nicht von Dingen bestimmt wird, die zum Subjekt-Forschenden gehören, der nicht selbst Teil des Rebus, d.h. von dem was Hitchcock 'Tapisserie' nennt, ist."

"... warum haben wir, hinsichtlich so vieler Szenen Hitchcocks, die von einem subjektiven Standpunkt aus aufgenommen sind, das Gefühl, daß der Blick der Person die Dinge nicht enthüllt, daß sein Schritt ihn nicht in Richtung der Dinge führt, sondern daß die Dinge selbst ihn anstarren, ihn auf gefährliche Art und Weise anziehen, ihn packen und ihn fast verschlucken, wie es beispielhaft in Psycho vorkommt, wenn der Detektiv Arbogast die Stiege hinaufsteigt? Der Wille ist nie frei, Subjektivität immer unter Zwang und gefangen."<sup>14</sup>

Diese Verbindung jedoch, die sozusagen das Subjekt an Objekte bindet — die Grundlage von Hitchcocks "subjektiver Inszenierung" — ist nicht sein letztes Wort: Die Sicht von oben, die einen geometrisch-transparenten Grundriß erzeugt und die der Aufnahme folgt, in der Arbogast die Treppe hinaufgeht ist genau der unmögliche Blick, der autonom ist, nicht von Dingen bestimmt, gereinigt von aller pathologischen Identifikation, frei von Zwang (in der oben erwähnten späteren Szene, in der Norman seine Mutter in den Keller trägt, erreicht die Kamera diese Selbstreinigung des Blicks in einer durchgehenden Tracking-Aufnahme, die als ein neugieriger Erdgeschoß-Blick beginnt und mit der selben "Sicht Gottes" der ganzen Szene endet: durch seine runde Bewegung löst sich der Blick hier im wörtlichen Sinn, dreht sich weg von den pathologischen Zwängen). Der Schnitt, der von diesem neutral-freien Blick in den Blick des Dings selbst folgt, ist daher eine inhärente Subversion seiner Reinheit, d.h. nicht ein Rückfall in die Subjektivität, sondern ein Eintritt in die Dimension des Subjekts jenseits die Subjektivität.

Die Selbstmordszene in "Murder" beinhaltet eine homologe formale Dynamik: der selbstmörderische Sprung wird direkt von einer subjektiven Aufnahme gefolgt, die Fanes Sicht von der Arena und dem Publikum von der höchsten Stelle des Zirkuszelts, d.h. von einem Punkt, der mit der "Sicht Gottes" zusammenfällt, zeigt. Diese Standpunktaufnahme drückt Fanes Reinigung aus: nach dem Erleiden der destitution subjective, nachdem er sich von subjektiven Identifikationen befreit hat, kann er sich hinunterwerfen, zurück in die irdische Realität, und damit ein Objekt-Fleck in ihr werden. Das Seil in dem er hängt ist die Nabelschnur, die die "Sicht Gottes" — die Position reiner Metasprache, die von allen subjektiven, erdnahen Identifikationen befreit ist — mit dem obszönen Ding, das die Realität befleckt, verbindet.

### **Jenseits der Intersubjektivität**

Der Gegensatz zwischen der objektiven "Sicht Gottes" und dem "subjektiven" Blick des Dings wiederholt sich auf einer anderen, weitaus radikaleren Ebene, dem Standardgegensatz zwischen objektiv und subjektiv, der das Aufnahme/Gegenaufnahmeverfahren regelt. Dieses Miteinander der "Sicht Gottes" und des obszönen Dings kennzeichnet nicht eine einfache komplementäre Beziehung zwischen zwei Extremen, sondern eine absolute Übereinstimmung — ihr Antagonismus ist rein topologischer Natur, d.h. was wir haben ist ein und das selbe Element auf zwei Oberflächen geschrieben, auf zwei Register gestellt: der obszöne Fleck ist nichts als die Art, in der die objektivneutrale Sicht des ganzen Bildes im Bild selbst präsent ist. (In der oben erwähnten "Sicht Gottes"-Aufnahme der Bodega Bay in The Birds wird mit

der selben Aufnahme dieselbe Umkehrung bewirkt: sobald die Vögel von hinter der Kamera in den Rahmen eintreten, wird die "objektive" Aufnahme zur "subjektiven" Aufnahme und zeigt somit den Blick des obszönen Dings, d.h. der mordenden Vögel.) Somit vereinigen wir die beiden gegensätzlichen Eigenschaften von Hitchcocks "Jansemismus" wieder: 1) die Bestimmung subjektiver Schicksale durch den transsubjektiven Automatismus der symbolischen Maschinerie; 2) die Priorität des Blicks über das, was gesehen wird, was das ganze Gebiet der "Objektivität" vom Blick abhängig macht. Dieser selbe Antagonismus definiert den Begriff des "großen Anderen" in dem Moment in dem Lacan es erstmals ausgeführt hat (in den frühen fünfziger Jahren, d.h. in seinen ersten zwei Seminaren): das "große Andere" wird als die unvorstellbare Andersartigkeit des Subjekts jenseits der Mauer der Sprache eingeführt, und kehrt sich dann unerwartet zu einem asubjektiven blinden Automatismus der symbolischen Maschine, die das Spiel der Intersubjektivität regelt. Und es ist dieselbe Umkehrung, die die dramatische Tour de force von Rothmanns Interpretation in *The Murderous Gaze* ausmacht<sup>14</sup>: nach hunderten Seiten, die der Figur der absoluten Andersartigkeit in Hitchcocks Filmen gewidmet sind, dargestellt durch den Blick in die Kamera, ist das Endergebnis der Analyse von *Psycho*, daß diese Andersartigkeit letztendlich mit der Maschine (Kamera) selbst zusammenfällt.

Um diese paradoxe Übereinstimmung in "lebender" Form zu erfahren, reicht es, sich an die zwei Bestandteile von Monstern, Cyborgs, den lebenden Toten, etc. zu erinnern: sie sind Maschinen, die blind laufen, ohne Mitleid, leer von jeglichen "pathologischen" Überlegungen, unserem Flehen unzugänglich (das blinde Beharren von Schwarzenegger in *Terminator*, der lebenden Toten in *The Night of the Living Dead*; etc.), jedoch werden sie gleichzeitig durch das Vorhandensein eines absoluten Blicks definiert. Was wirklich furchterregend an einem Monster ist, ist die Art in der es uns ständig zu beobachten scheint — ohne diesen Blick, würde das blinde Beharren seines Triebs seinen unheimlichen Charakter verlieren und zu einer einfachen mechanischen Kraft werden. Die letzte Blende von Normans Blick in den Totenkopf der Mutter stellt die Unentscheidbarkeit, diese direkte Übereinstimmung von Gegensätzen, welche etwas bildet, das vielleicht das endgültige Möbiusband ist: die Maschine erzeugt ein Überbleibsel — den Blick qua Fleck — man erkennt jedoch plötzlich, daß dieses Überbleibsel die Maschine selbst einschließt. Die Summe ist in diesem Überbleibsel enthalten — diese Nabelschnurverbindung, die das Ganze auf seinen Fleck steckt (heftet) ist das absolute Paradox, das das Subjekt definiert.



Terminator

Dies ist also das letzte Mißverständnis, das aufgeklärt werden muß: das endgültige "Geheimnis" von *Psycho*, das Geheimnis, das von Normans Blick in die Kamera dargestellt wird, endet nicht in einer neuen Version des Gemeinplatzes der unergründlichen,

unbeschreiblichen Tiefe einer Person hinter der Wand der Sprache etc. heraus. Das endgültige Geheimnis ist, daß dieses jenseits in sich selbst hohl ist, jeglichen positiven Inhalt vermissend: in ihm ist keine "Seelen"-Tiefe (Normans Blick ist völlig "seelenlos", wie der Blick der Monster und der lebenden Toten) — als solches, fällt dieses Jenseits mit dem Blick selbst zusammen: "Jenseits der Erscheinung gibt es nicht das Ding an sich, sondern es gibt den Blick in-sich-selbst"<sup>16</sup>, — es ist als ob Lacans Behauptung sich direkt auf Normans letzten Blick in die Kamera bezieht, es ist als wäre sie gemacht, um die endgültige Lehre von Psycho zusammenzufassen.<sup>17</sup> Jetzt können wir auch Raymond Durgnats<sup>18</sup> ironische Bemerkungen über die falsche "Tiefe" von Hitchcock-Filmen ("Potemkinsche Unterseeboote — eine Flotte von Periskopen ohne Rümpfe") beantworten; diese Beschreibung muß, eher als widerlegt, in das "Ding selbst" übertragen werden: die abscheuliche Lehre von Psycho ist, daß "Tiefe" selbst (der unbegreifliche Abgrund, der unsere phänomenologische Erfahrung des Anderen als "Person" definiert) ein "Periskop ohne Rumpf" ist, ein illusorischer Effekt der Oberflächenspiegelung, wie der von Parrhasios gemalte Schleier, der die Illusion des dahinter versteckten Inhalts hervorbringt ... Dieser Blick, der das wahre Wesen des Jenseits enthüllt, ist der harte Kern des kartesischen cogito, der Knochen, der im Hals der zeitgenössischen Kritiker der "kartesischen Metaphysik der Subjektivität" steckte. Soll heißen, eines der wiederkehrenden anti-kartesischen Themen in der zeitgenössischen Philosophie vom späten Wittgenstein bis Habermas ist, daß das kartesische cogito es angeblich versäumt hat, den Vorrang der Intersubjektivität in Betracht zu ziehen: cogito — so heißt es — ist "monologisch" von seiner Struktur her und als solches ein entfremdetes, reifiziertes Produkt, das nur gegen den Hintergrund der Intersubjektivität und seiner "Lebens-Welt" zum Vorschein kommen kann. In einer impliziten Gegenbewegung dazu zeigt Psycho den Status eines Subjekts, das der Intersubjektivität vorangeht — eine tiefenlose Leere des reinen Blicks, was nichts anderes ist, als eine topologische Umkehrung des Dings. Dieses Subjekt — das Kernstück der angeblich "veralteten" kartesischen Problematik von Maschine und Blick, d.h. der kartesischen doppelten Bessenheit von Mechanik und Optik — ist, was die pragmatisch-hermeneutisch intersubjektive Auffassung versucht, um jeden Preis zu neutralisieren, da sie die Subjektivierung/Narrativierung, die volle, Integration des Subjekts in das symbolische Universum verhindert. Hitchcocks Weg von seinen Filmen der dreißiger Jahre zu Psycho verläuft daher parallel zu Lacans Weg. In den fünfziger Jahren wurde Lacans Theorie auch, via das Motiv der Intersubjektivität, in die traditionelle anti-wissenschaftliche Diskussion aufgenommen: Die Psychoanalyse muß es vermeiden den Patienten zu objektivieren, in der psychoanalytischen Vorgangsweise tritt die "Wahrheit" als ein Ergebnis der intersubjektiven Dialektik hervor, wo das Erkennen des Verlangens unlösbar mit dem Verlangen nach Erkenntnis verbunden ist ... Das Seminar über Transferenz (1960—1961) verläßt diese Problematik ausdrücklich in Bevorzugung des *agalma*, dem "versteckten Schatz", dem nicht symbolisierbaren Objekt ("überschüssigem Genuß") welcher "mehr im Subjekt ist, als das Subjekt selbst" und welcher dadurch in die intersubjektiven Beziehung eine unverminderbare Asymmetrie einführt.<sup>19</sup> Im Lacan der fünfziger Jahre ist das Objekt zum "Einsatz" im intersubjektiven Spiel der Erkenntnis reduziert (ein Objekt zu begehren ist ein Weg, das Verlangen des anderen zu begehren, der das Objekt fordert etc.), während im späten Lacan das Objekt das ist, wonach das Subjekt in einem anderen Subjekt sucht, d.h. was dem Subjekt seine/ihre Würde verleiht. Die Nostalgie vieler Lacan-Interpreten, vor allem in Deutschland und England, nach dem "dialektisch-intersubjektiven" Lacan der fünfziger Jahre, der so gut in die zeitgenössische und/oder Sprech-Akt Problematik paßt, (und sogar als ihr Vorläufer betrachtet werden kann), ist daher nichts anderes als eine Form des Widerstands gegen Lacan, ein verzweifelter Versuch, den harten Kern seines theoretischen Gefüges zu neutralisieren.

1 Für eine Theorie Hitchcock'scher Kamerabewegung cf. Slavoj Žižek, *Looking Awry*, Cambridge (MA): MIT Press 1991, p. 93—97.

2 Cf. Francois Truffaut, Hitchcock, London: Panther Books 1969, p. 343—346.

3 Cf. Raymond Bellour, "Psychosis, Neurosis, Perversion", in Marschall Deutelbaum und Leland Poague, eds., Hitchcock Reader, Ames: Iowa State University Press 1986, p. 311—331.

4 Zu Jacob Boehmes mystischer Beziehung zu Gott qua Ding, sagt Lacan: "Sein kontemplatives Auge mit dem Auge zu verwechseln, mit welchem Gott auf ihn schaut, muß sicher an der perversen jouissance teilhaben." ("God and the Jouissance of the Woman", in *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, New York: Norton 1982, p. 147.)

5 Dieser perverse Blick des Dings tritt zum ersten Mal in Kants Kritik der Praktischen Vernunft hervor, im letzten Absatz des ersten Teils wird die Frage aufgeworfen, warum Gott die Welt so erschaffen hat, daß wir, begrenzte Menschen, das höchste Gute nicht kennen können, und daher auch nie erkennen können? Der einzige Weg der Hypothese eines bösen Gottes zu entkommen, der die Welt erschaffen hat mit der ausdrücklichen Intention die Menschheit zu ärgern, ist, die Unzugänglichkeit des Dings (Gottes, in diesem Fall) als eine positive Bedingung unseres ethischen Handelns zu betrachten: wenn Gott qua das Ding sich uns direkt eröffnen würde, könnte unser Handeln nicht länger ethisch sein, weil wir Gutes nicht mehr aus moralischem Gesetz tun würden, sondern wegen unseres direkten Einblicks in das Wesen Gottes, d.h. wegen der direkten Versicherung, daß das Böse bestraft wird. Das Paradox dieser Erklärung ist, daß — zumindest für einen kurzen Moment — Kant gezwungen ist, zu erfüllen, was sonst in seiner "kritischen Philosophie" streng verboten ist, d.h. die Umkehr von  $\$0a$  zu  $a\$$ , und die Welt durch die Augen des Dings (Gottes) zu sehen: sein ganzes Argument nimmt vorweg, daß wir uns in Gottes Denken versetzen.

6 Sigmund Freud, "Psychoanalytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Schreber)", in *Case Histories 11*, Harmondsworth: Penguin Books 1979, p.1 56.

7 Ibid.

8 Cf. Abraham Lincolns berühmte Antwort auf eine Bitte nach einem speziellen Gefallen: "Als Präsident habe ich keine anderen Augen als konstitutionelle Augen; ich kann Sie nicht sehen:"

9 Darin besteht, nach Lacan, die Dissymmetrie zwischen Ödipus und Jokaste: Ödipus wußte nicht, was er tat, während seine Mutter die ganze Zeit wußte, wer ihr Sexualpartner war — die Quelle ihres Genusses war gerade die Unwissenheit von Ödipus. Die berühmt berüchtigte These über den Zusammenhang zwischen weiblichem Genuß und Unwissenheit nimmt daher eine neue, intersubjektive Dimension an: Frau genießt soweit, als ihr Anderes (Mann) nicht weiß.

10 Wir treffen auf eine homologe Inversion in den besten hartgesottenen Romanen und Filmen: der Moment wenn die femme fatale sich subjektiviert: sie wird zuerst von der Perspektive ihrer (maskulinen) sozialen Umwelt hervorgebracht und erscheint dann als ein verhängnisvolles Objekt, das Untergang bringt und zerstörte Leben, "leere Hüllen" zurückläßt; wenn wir endlich in ihren Standpunkt versetzt werden, wird es augenscheinlich, daß sie die Effekte von dem, "was in ihr mehr ist als sie selbst", vom Objekt in sich selbst auf ihre Umwelt nicht beherrschen kann — nicht weniger als die Männer um sie herum ist auch sie ein hilfloses Opfer des Schicksals.

11 Es war natürlich die Rückständigkeit der Filmtechnik, die letztendlich für einen solchen Eindruck verantwortlich war: zu dieser Zeit war es technisch unmöglich die Uneinigkeit zwischen der Figur und ihrem Hintergrund zu verbergen; das Paradox ist jedoch, daß gerade diese Uneinigkeit den wesentlichen künstlerischen Effekt erzeugt.

12 Man ist sogar versucht zu behaupten, daß diese Aufnahme das Geheimnis des Platonismus enthüllt: die einzige Möglichkeit die Stelle des absoluten Stillstands zu isolieren — sie vom universellen Prozeß des Entstehens und Verfalls zu trennen — ist die Fixierung auf den Blick des Anderen als unbeweglicher Punkt im Bild.

13 Die Ähnlichkeit dieser Aufnahme von Arbogasts Gesicht und der Aufnahme von Henry Fondas Gesicht, in *The Wrong Man*, wie es sich im zerbrochenen Spiegel reflektiert, ist daher völlig berechtigt: in beiden Fällen ist der Standpunkt der des Dings.



- 14 Jean Narboni "Visages d'Hitchcock" in Cahiers du cinema, hors-serie 8: Alfred Hitchcock, Paris 1980, p. 33.
- 15 William Rothmann, The Murderous Gaze, Harvard: Harvard University Press 1982.
- 16 Jacques Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, Harmondsworth: Penguin Books 1977, p.103.
- 17 Ein Film, den Lacan gekannt hat, wie durch durchgehenden Bezug darauf im Seminar über Transferenz bewiesen ist. (df. Jacques Lacan, Le seminaire, livre VIII: Le transfert, Paris: Editions du Seuil 1991, p. 23.)
- 18 Cf. Raymond Durgnat, The Strange Case of Alfred Hitchcock, London: Faber and Faber 1974.
- 19 Cf. Jacques Lacan, Le seminarie, livre VIII: Le transfert, Paris: Editions du Seuil 1991, p. 20—22.