

# uncanny

Die vergessene Seite des Alltäglichen







# uncanny

Die vergessene Seite des Alltäglichen

Wissenschaftliche Facharbeit von Katja Gläß  
Fachhochschule Bielefeld, Fachbereich Gestaltung,  
Fotografie und Medien  
bei Prof. Dr. Anna Zika

Frankfurt am Main, Januar 2007



# Inhalt

Einleitung .....	09
------------------	----

## ERSTER TEIL

1. Das System und seine Facetten .....	13
1. Sigmund Freud und das Unheimliche .....	13
2. Die dunkle Seite der Romantik .....	21
3. Schaurigschöne Gorgonentochter .....	25
4. Die Masken der Wahrnehmung .....	29
5. Dunkle Räume - Techniken des Sehens .....	35
6. Der Mythos ist eine Aussage .....	41

## ZWEITER TEIL

2. Markus Schinwald .....	47
1. Korridor der Unsicherheiten .....	47
2. Prothesen und fremde Organe .....	51
3. 1st Part Conditional .....	57
3. David Lynch und Twin Peaks .....	67
1. Die Postmodernen Strategien .....	67
2. Die Fernsehserie .....	71
3. Ein seltsamer Ort weit weg von der Welt .....	75
4. Von Doppelgängern und Spiegelbildern .....	79
5. Leerstellen und sinnentleerte Zeichen .....	85
6. Psychometropolis .....	89
Schlußbetrachtung .....	99
Abbildungsverzeichnis .....	103
Literaturverzeichnis .....	106



# Einleitung

*Diese Empfindungen scheinen mit so genannten Erfahrungen außerhalb des Körpers in Verbindung zu stehen, die ein so starkes Körpergefühl erzeugen, dass man das Gefühl hat, sich von außen seiner selbst zu beobachten. All diese Empfindungen werden durch einen Gegenstand hervorgerufen, einen toten Gegenstand, der ein Eigenleben hat, ein Leben, das gewissermaßen von einem selbst abhängig ist und das auf intime Weise, aber zugleich unergründlich mit dem eigenen Leben verbunden ist.<sup>1</sup>*

In meiner Arbeit befasse ich mich mit dem Wesen des Unheimlichen im Kontext ästhetischer Wahrnehmung.

Sigmund Freud ordnet das Unheimliche im namensgleichen Aufsatz nicht dem Bereich der Psychologie zu, sondern den Gesetzmäßigkeiten des Ästhetischen. Er charakterisiert die Ästhetik *als die Lehre von den Qualitäten unseres Fühlens*<sup>2</sup> und begrenzt sie damit nicht auf die Wissenschaft vom Schönen. Freuds Aufsatz gilt auch heute noch als wegweisend für die Definition des Unheimlichen. Er besagt, dass das Unheimliche jene Art des Schreckhaften sei, welches auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückzuführen ist.

Gefühle des Unheimlichen offenbaren sich nicht als dieselbigen, wenn sie sich zeigen. Sie treten unverhofft und unwillkürlich auf und verschwinden, die Wahrnehmung irritiert zurücklassend, gleich wieder. Die Erkenntnis, dass sich im Bereich dessen, was man sehen kann, etwas Unsichtbares erfahren lässt, verleiht unseren Sinnen etwas Schaurig-Beklemmendes.

Während ich in Hermann Hesses *Steppenwolf* las, fand ich zum ersten Mal diesen mir vertrauten Zustand in Worte gefasst: Es sind Gefühle befremdlicher Bedrücktheit. Gefühle, etwas bereits schon einmal erlebt zu haben, ohne dass ich mich an das konkrete Ereignis erinnern könnte. Man könnte nun annehmen, Hesses *Steppenwolf* sei eine Erzählung über das Unheimliche. Aber nicht worüber er schreibt, sondern vielmehr sein Stil,

<sup>1</sup> Mike Kelley, *Mit toten Dingen spielen*, in: Mike Kelley, *The Uncanny*, Köln, 2004, S. A-20

<sup>2</sup> Alexander Mischerlich, Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: *Psychologische Schriften*, Studienausgabe Bd. IV, Frankfurt am Main, 1982, S.243

seine Erzählweise, haben in mir diese Empfindungen ausgelöst. Wenn es nun einem Autor möglich ist, über seinen Schreibstil im Leser ein Gefühl des Unheimlichen zu erwecken, so interessiert es mich, ob und wie sich das analog auf die Fotografie übertragen lässt. Das Ziel dieser Arbeit soll sein, herauszufinden, ob es möglich ist, Gestaltungskriterien aufzustellen, die in ihrer Umsetzung in eine fotografische Arbeit beim Betrachter ein Gefühl des Unheimlichen auslösen.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Hauptteile und in die zusammenfassende Schlussbetrachtung. Der erste Teil dient dem Zusammentragen mir wichtig erscheinender grundsätzlicher Aspekte zur Darstellbarkeit des Unheimlichen.

Oft erweist sich etwas als unheimlich, wenn die Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Wirklichkeit und Phantasie verwischt. Insbesondere die Romantik nutzte die unheimliche Wirkung als wichtige Komponente der phantastischen Literatur. Schauergeschichten, deren Quelle oft Volksmärchen und Mythen waren, fanden literarische Verarbeitung. Für die nähere Betrachtung greife ich an entsprechender Stelle den Mythos der Medusa heraus.

Das Unheimliche wird oft als eine Variante des Grauerregenden oder Gruseligen betrachtet. Die Literatur hat in der Folgezeit zahlreiche dementsprechende Werke hervorgebracht. Diese lassen sich dem Genres des Horror, Science Fiction oder Phantastischen zusortieren. Obwohl diese Bereiche — und hinzu zählen auch die Werke des Surrealismus — im Zusammenhang mit dem Unheimlichen stehen, werden sie in meiner Arbeit nicht explizit hervorgehoben und behandelt. Denn innerhalb der komplexen Thematik gilt mein Hauptinteresse dem eigenständigen Aspekt des Unheimlichen im Alltäglichen, wie zum Beispiel dem der zwischenmenschlichen Beziehungen. Roland Barthes Abhandlung über die Mythen des Alltags bieten hierfür eine gute Betrachtungsgrundlage.

Alle im Folgenden aufgeführten Texte dienen in ihrer Bruchstückhaftigkeit dem Ziel, den Facettenreichtum des Unheimlichen aufzuzeigen und durch ihr Zusammenfügen in meiner Arbeit ein Gesamtbild zu beschreiben. Mir stellt sich die Frage, wie es Bildern gelingt, im Betrachter ein unheimliches Gefühl auszulösen. Darüber hinaus erfordert die Thematik eine ästhetische Formsprache, die es sowohl der Malerei, als auch der Fotografie und dem Film ermöglicht, eine Gleichzeitigkeit von Abwesenheit und Anwesenheit, dem Innen und Außen, in einem einzigen Bild festzuhalten. Anhand von Edmund Husserls Beschreibungen über die Funktionsweise unserer Wahrnehmung werde ich verdeutlichen, wie diese gegensätzlichen Empfindungen beim Betrachter ausgelöst werden können.

Die unterschiedlichen Texte des ersten Teils meiner Arbeit bilden die Grundlage für eine nähere Betrachtung der Arbeiten 1<sup>ST</sup> PART CONDITIONAL von Markus Schinwald, sowie die Fernsehserie TWINPEAKS von David Lynch im zweiten Teil. Ich habe mich für diese zwei Beispiele entschieden, da sie in ihrer Anschaulichkeit und Komplexität speziell die Wirkung auf die Zuschauer transportieren. Beide Arbeiten sind außerdem nicht themengebunden, wie es meist in der Fotografie der Fall ist, sondern können auch ohne Handlungswissen ihre Wirkung erzielen. Im Hinblick auf die charakteristischen Filmästhetiken analysiere ich hier die unterschiedlichen Gestaltungselemente, die ich mit ausgewählten Beispielen der Fotografie in Vergleich setze. Ein Gesamtbild über die Darstellbarkeit des Unheimlichen kann nur erreicht werden, *wenn sie sich in wahrnehmbare und irgendwie vertraute Bilder übersetzen lässt, in Phantome nämlich, vor denen man sich unmittelbar fürchten kann und deren schattenhafte Existenz so erst eine sichtbare Gestalt anzunehmen vermag.*<sup>3</sup> Analog zur Darstellungsweise lässt sich zeigen, dass diese Phantome den Gestaltungselementen eines Bildes entsprechen. Nur die Gesamtheit der abgebildeten Gegenstände und Dinge, die eine Abwesenheit verdeutlichen, sind in der Lage, Unheimlichkeit zu erzeugen.

<sup>3</sup> Tholen, Georg C., *der Befremdliche Blick*, in: *Phantasma und Phantome, Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*, Hrsg. Schriftenreihe Offenes Kulturhaus Fünftehn, Linz 1995, S. 13



# 1.1. Sigmund Freud und das Unheimliche

Das Unheimliche ist seit jeher in allen Bereichen der bildenden Kunst und der Kunstgeschichte wiederzufinden. Doch erst seit der Zeit der Romantik und der damit verbundenen Beschäftigung mit dem eigenen Sein begann der bewusste Umgang mit dieser Thematik. Zunächst in der Literatur und später auch in der Malerei, der Fotografie und der Videokunst wurde das Unheimliche zum Thema und zum formellen Gestaltungselement der bildenden Künste.

Doch worin die Eigenschaften des Unheimlichen und deren Funktionsweise genau bestehen, ist auch heute noch nur schwer zu erklären. *Das Unheimliche wird als eine körperliche Sinneswahrnehmung verstanden, derjenigen vergleichbar, die ich immer mit einem ›Kunst‹ Erlebnis in Verbindung gebracht habe.*<sup>4</sup> Das Unheimliche verbindet in seiner Wahrnehmung Ästhetisches mit Psychologischem und ist infolgedessen ein Produkt der Phantasie.

Seit Freuds Aufsatz über das Unheimliche von 1919 ist der Begriff des Unheimlichen weder psychoanalytisch noch kunsthistorisch erheblich weiterentwickelt und analysiert worden. Er wird heute noch als befremdliche, furchterregende oder schauerliche Wirkung erzielend eingegrenzt. *Das Unheimliche bleibt als Thema so abseitig, so marginal, [...] vielleicht weil es nicht einfach nur ein Thema ist, noch viel weniger ein Begriff, sondern vielmehr eine sehr spezielle Art von Szenerie: durch die nämlich die Trennung von Subjekt und Objekt in Frage gestellt wird, die in der wissenschaftlichen Forschung, im wissenschaftlichen Experiment und in der Erkenntnistheorie generell für unabdingbar gehalten wird.*<sup>5</sup>

Im Deutschen Wörterbuch von Duden (2007) wird das Unheimliche als *ein unbestimmtes Gefühl der Angst, des Grauens hervorrufend*<sup>6</sup> beschrieben. Auch Sigmund Freud ordnet das Wort das ›Unheimliche‹ den Bereichen des Schreckhaften, Angst- und Grauerregendem zu. Aber er erklärt auch, dass das Unheimliche nicht immer als das selbige genau bestimmbar ist und von daher oft mit dem Angsterregenden in Verbindung gebracht wird. Beide Begriffe gleichen sich dennoch etymologisch nicht. Wie also kann man das Ängstliche vom Unheimlichen unterscheiden?

<sup>4</sup> Mike Kelley, *Mit toten Dingen spielen*, in: Mike Kelley *The Uncanny*, Köln, 2004, S. A-16

<sup>5</sup> Samuel Weber, *The Legend of Freud*, Wien, 1989

<sup>6</sup> Duden-Deutsches Universalwörterbuch, 6. überarbeitete Auflage, Dudenverlag 2007.

Zum einen versucht Freud eine Definition über die Sprachwissenschaft. Zum anderen trägt er zusammen, *was an Personen und Dingen, Sinneseindrücken, Erlebnissen und Situationen das Gefühl des Unheimlichen in uns wachruft, und [versucht] den verhüllten Charakter des Unheimlichen aus einem allen Fällen Gemeinsamen zu erschließen.*<sup>7</sup> Beide Wege führen ihn zu folgender Erkenntnis: Das Unheimliche ist *jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.*<sup>8</sup> Freud geht davon aus, dass das Wort ›unheimlich‹ als *Gegensatz zu heimlich, heimisch und vertraut*<sup>9</sup> gebraucht wird. Das Heim entspricht der Vorstellung von einem Rückzugsort der Schutz bietet, Wärme und Gemütlichkeit verspricht. Es impliziert den sicheren Hafen, wo alles Dunkle, Unbekannte und Bedrohliche ausgeschlossen ist, denn: *Das Unvertraute und Fremde, das Unbekannte oder das Neue stellt für gewöhnlich eine Quelle der Unlust dar.*<sup>10</sup> Man könnte nun annehmen, dass all das unheimlich erscheint, was eben nicht bekannt oder vertraut ist - alles Neue sozusagen. Dem ist jedoch nicht so. Deshalb muss laut Freud etwas zum Neuen und Nichtvertrauten hinzukommen damit es unheimlich wird.

Laut Sanders Wörterbuch der deutschen Sprache von 1860 umfaßt das Wort ›heimlich‹ zwei Vorstellungen, die vom *Vertrauten, Behaglichen und die vom Versteckten, Verborgengehaltenen.*<sup>11</sup> Das Wort ›unheimlich‹ ist nur als Gegensatz zu der Bedeutung ›vertraut‹, ›behaglich‹ gebräuchlich, wogegen es die Bedeutung ›versteckt‹, ›verborgen‹ eher mit dem Wort heimlich gemeinsam hat. Schelling schreibt hierzu: *Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.*<sup>12</sup> Laut Grimm'schem Wörterbuch von 1877 ist ›heimlich‹ ein Wort, dass seine Bedeutung nach seiner Ambivalenz hin entwickelt, um letztendlich mit dem Wort ›unheimlich‹ zusammenzutreffen. Diese Ambivalenz wird zum Beispiel in der gemeinsamen Verwendung von Lust und Schrecken in der Bildenden Kunst deutlich.

Freud wählt zur Untermauerung seiner Annahme das Werk von E. T. A. Hoffmann DER SANDMANN. Der Sandmann, der den Kindern, die nicht zu Bett gehen wollen, Sand in die Augen streut, bis die Augen herausfallen, stellt nach Freuds Meinung im Hinblick auf das Unheimliche das zentrale Motiv der Handlung dar. Der Student NATHANIEL konnte trotz seines glücklichen Studentenlebens seine Kindheitserinnerungen nicht vergessen. Diese sind ihrerseits an den schrecklichen und rätselhaften Tod des Vaters gebunden. Das Buch DER SANDMANN ist von den verschiedensten Motiven durchzogen. Ausgangspunkt bildet die Angst, das Augenlicht zu verlieren, die Freud als den Komplex der Kastrationsangst deutet. *Kastration [...] bezeichnet den symbolischen Unterschied der Geschlechter, d.h. die verdrängte Wahrnehmung der anatomischen Geschlechtsdifferenz durch das Kind.*<sup>13</sup> Ferner untersucht Freud am Beispiel von NATHANIELS Liebe zu einer lebendigtoten Figur, der Puppe OLYMPIA, das für ihn hervorstechendste Motiv des Doppelgängers. In OLYMPIA, wie Sarah Kofmann beschreibt, sieht Nathaniel sich selbst gespiegelt, indem er ihr *seine Augen leiht.*<sup>14</sup>

Es gibt im Buch Personen, die wegen ihrer gleichen äußeren Erscheinung

für identisch gehalten werden müssen. Freud weist darauf hin, dass diese Personen sich dadurch auszeichnen, dass sie fast telepathisch identisches *Wissen, Fühlen und Erleben*<sup>15</sup> des jeweils anderen besitzen. Diese Identifizierung mit einer anderen Person bringt das eigene ›Ich‹ durcheinander, weil an seiner Stelle das fremde ›Ich‹ auftritt. Laut Freud handelt es also um eine *Ich-Verdoppelung, Ich-Vertauschung*.<sup>16</sup> Daraus entsteht eine Art Endlosschleife, eine anhaltende Wiederholung von Charakteren, Schicksalen, Verbrechen oder Namen die über mehrere Generationen hinweg immer wieder auftauchen.

Das Motiv des Doppelgängers bis hin zur Theorie des ›Unheimlichen‹ untersucht Otto Rank in seinem Aufsatz *DER DOPPELGÄNGER* 1925 erstmalig. Mit seinen Parametern über den Doppelgänger legt er den geistesgeschichtlichen Grundstein für die Auseinandersetzung mit der Thematik, auf die sich auch Freuds Untersuchungen stützen. Für die Verwendung des Motivs der Verdoppelung finden sich bereits bei den Ägyptern Belege. Sie hinterließen Abbilder ihrer Verstorbenen in verschiedenen Materialien. Das Bild der Doppelung entwickelte sich dadurch zu einem Symbol des Todes, was Freud als ein Symbol der narzißtischen Selbstverliebtheit deutet. Ausgehend von unserem ›Ich‹ benötigen wir zur Entwicklung des Gewissens quasi ein zweites ›Ich‹, *das sich dem übrigen Ich entgegenstellen kann und der Seelenbeobachtung und der Selbstkritik dient*.<sup>17</sup> Dadurch ist der Mensch in der Lage, sich selbst zu beobachten, und der ursprünglichen Doppelgängervorstellung wird eine neue Bedeutung zugewiesen. *In der H. H. Ewerschen Dichtung DER STUDENT VON PRAG, von welcher die Ranksche Studie über den Doppelgänger ausgegangen ist, hat der Held der Geliebten versprochen, seinen Duellgegner nicht zu töten. Auf dem Wege zum Duellplatz begegnet ihm aber der Doppelgänger, welcher den Konkurrenten bereits erledigt hat.* Freud schreibt hierzu, *dass auch ungeliebte Möglichkeiten [...] des Willens oder Ich-Strebungen, die sich infolge äußerer Ungunst nicht durchsetzen konnten [...] dem Doppelgänger motiv zugehörig sind*.<sup>18</sup>

Als weiteres Beispiel führt Freud das *Moment der Wiederholung des Gleichartigen als Quelle des unheimlichen Gefühls*<sup>19</sup> an. Hier werden Wünsche, Bestrebungen oder Erfahrungen zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht als Fakten zugelassen. Vielmehr werden sie verdrängt, weil sie vielleicht in diesem Moment nicht sein dürfen oder als negativ bewertet werden. Diese Verdrängungen treten aber zu einem späteren Zeitpunkt in der gleichen Art und Weise wieder in Erscheinung. Bei Hoffmanns *SANDMANN* handelt es sich oft um ›Ich-Störungen‹, die auf ein stetiges Rückgreifen auf einzelne Phasen der Entwicklungsgeschichte des ›Ich-Gefühls‹ zurückzuführen sind. Freud nennt nun Beispiele dafür, wie das Gefühl des Unheimlichen durch ebensolche Wiederholungen hervorgerufen wird. Er beschreibt, wie er sich einmal verlaufen hat und dreimal an derselben Stelle herausgekommen ist und dieser Zufall in ihm ein unbehagliches Gefühl auslöste. Oder wenn man im dunklen Raum, auf der Suche nach dem Lichtschalter stets an den gleichen Gegenstand anstößt. Das gleiche passiert, wenn man mehrfach auf ein und dieselbe Zahl oder ein und denselben Namen stößt. Das ständige Wiederauftauchen

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main 1963, S. 46

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd., S. 47

<sup>10</sup> Iris Därmann, *Drei Maskierungen im Unheimlichen: Husserl, Freud, Heidegger*, in: *Phantasma und Phantome, Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*, Schriftenreihe Offenes Kulturhaus-Fünfzehn, Linz 1995, S. 85

<sup>11</sup> Ebd., S.51

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Tholen, Georg Christoph, *Das Unheimliche an der Realität und die Realität des Unheimlichen*, 1984, S.95; in: <http://sammelpunkt.philo.at:8080/archive/00000354/01/9047.0.thouheimlich.pdf>

<sup>14</sup> Sarah Kofman, *Freud and Fiction*, Boston, 1991, S. 143-144

<sup>15</sup> Sigmund Freud, *Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main 1963, S. 62

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd., S. 63

<sup>18</sup> Ebd., S. 64

<sup>19</sup> Ebd., S. 65





LIQUOR BOARD STORE

Coca-Cola

JUNE 2, 1971



ist automatisch mit der Annahme verbunden, die Zahl oder der Name müsse eine geheime Bedeutung besitzen. Oft erweckt dieses meist als Zufall interpretierte Erlebnis ein Gefühl von Hilflosigkeit und Unheimlichkeit. Alle diese Beispiele entsprechen dem Moment der unbeabsichtigten Wiederholung, die Harmloses unheimlich macht und uns die zufällige Situation verhängnisvoll und unentrinnbar erscheinen lässt.

Auch Phänomene wie die von Freud bezeichnete ›Allmacht der Gedanken‹ evozieren unheimliche Gefühle. Diese können bei jedem Menschen unterschiedlich stark ausgeprägt sein. Doch vor allem bei Zwangsneurotikern diagnostizierte Freud dieses Merkmal. Er beschreibt folgendes Beispiel: Einer seiner Patienten lebte eine Zeit lang in einer Heilanstalt. Er glaubte seine Genesung habe er der Lage seines Zimmers zu verdanken. Bei einem zweiten Aufenthalt bestand er wieder auf genau dieses Zimmer. Das Zimmer war unterdessen von einem älteren Herren bewohnt, der nun von Freuds Patient mit den Worten: Dafür soll ihn der Schlag treffen, verflucht wurde. Wenige Tage später erlitt der Herr wirklich einen Schlaganfall. Für den Patienten war das ein unheimliches Erlebnis.

Jede Gefühlsregung, die durch psychische Anstrengung entsteht und klares Denken verhindert, wird durch ihre Verdrängung in Angst verwandelt. Unabhängig davon, ob die Ausgangssituation ursprünglich mit Angst beladen war oder nicht, so erklärt Freud, muss es unter den Ängsten eine Gruppe geben, anhand derern sich beweisen lässt, dass das Ängstliche etwas sich wiederholendes Verdrängtes ist. Und dieses Ängstliche kann dann als das Unheimliche charakterisiert werden.

Schlussfolgernd lässt sich diese Form des Ängstlichen auf den Sprachgebrauch anwenden. Das Heimliche kann demzufolge in sein Gegenteil das Unheimliche übertragen werden. Denn *dieses 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>20</sup>

Der Tod, so Freud, als ein weiteres Beispiel für das Unheimliche, steht oft mit unheimlichen Gefühlen im Zusammenhang. Aber auch lebenden Menschen sagt man häufig nach, dass sie unheimlich sind. Meist ist das der Fall, wenn man ihnen böse Absichten zutraut, die uns schaden könnten. Wir verbinden mit diesen Absichten die Vorstellung von scheinbaren Kräften des anderen, die für uns nicht erklärbar sind. Ein Beispiel aus der Literatur ist Mephisto, der Gretchen unheimlich erscheinen läßt: *Sie fühlt, daß ich ganz sicher ein Genie, vielleicht wohl gar der Teufel bin.*<sup>21</sup>

Das Unheimliche des Wahnsinns hat denselben Ursprung. Im Mittelalter wurde diese Krankheit dem Einfluß von Dämonen zugesprochen. Freud führt hier das Beispiel von Menschen an, die die Vorstellung, lebendig begraben zu werden, als unheimlich beschreiben. Doch die Psychoanalyse hat bewiesen, dass solche Phantasien ihren Ursprung in nichts Schrecklichem, sondern vielmehr in einer Lust oder Begierde haben.

Hinzu kommt noch, dass das Unheimliche auch immer dann auftritt, wenn die Grenze zwischen Realität und Phantasie verwischt. Wenn Phantastisches plötzlich real erscheint, *wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt.*<sup>22</sup> Neurotiker zum Beispiel neigen häufig zur Überbetonung der psychischen Realität. Freud berichtet von einem jungen Paar, das in eine möblierte Wohnung zieht. In der Wohnung befindet sich ein Tisch mit holzgeschnitzten Krokodilbeinen. Gegen Abend taucht ein merkwürdiger Geruch auf und das Stolpern über einen Gegenstand führt zu der Annahme, dass gespenstische Krokodile oder hölzerne Scheusale im Hause spuken. Doch nicht immer ist all das, was irgendwie gespenstisch oder unerklärlich ist, auch gleichzeitig unheimlich, denn Freud fügt an, dass es zu jedem aufgezählten Beispiel auch mindestens ein Gegenbeispiel gibt.

Man muss an dieser Stelle unterscheiden zwischen dem Unheimlichen, das man tatsächlich erlebt, und dem Unheimlichen, das allein der Vorstellung entspringt. Letzteres kennt man meist aus dem Bereich der Dichtung oder der Fiktion, denn die Realität ist deutlich einfacher zu analysieren und deshalb meist nicht mehr unheimlich. Bei dem Beispiel von der Wiederkehr der Toten sind wir heutzutage natürlich ziemlich sicher, dass dieser Glaube nicht der Wirklichkeit entspricht. Wir haben diese Denkweise überwunden. Aber wir wissen auch, dass unsere Vorfahren diese Möglichkeit für die Wirklichkeit gehalten haben. Und vielleicht sind wir uns gerade deshalb bei diesen alten Geschichten auch heute noch manchmal nicht immer ganz sicher. Vor allem immer dann, wenn ein Ereignis auch nur annähernd dieser alten Vorstellung entspricht und wir unsicher werden, tritt das Unheimliche auf. Zusammenfassend kann man sagen, dass es sich bei dem ›Unheimlichen des Erlebens‹ meist um etwas Verdrängtes oder Überwundengeglaubtes handelt. Das Unheimliche der Fiktion, Phantasie oder Dichtung beansprucht hingegen für sich, nicht real zu sein. Es ist in seiner Erscheinung viel facettenreicher als das Unheimliche des ›Erlebens‹.

<sup>20</sup> Sigmund Freud, *Das Unheimliche, Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main 1963, S. 70

<sup>21</sup> J. W. Goethe, *Faust I*, Reclam Verlag, 1995, S. 103

<sup>22</sup> Sigmund Freud, *Das Unheimliche, Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main, 1963, S. 74



## 1.2. Die dunkle Seite der Romantik

In der Literatur hat der Dichter die Möglichkeit, seine Darstellungswelt frei zu wählen und damit zu entscheiden, wie stark diese mit unserer vertrauten Realität zusammenfällt. Die Welt der Märchen zum Beispiel wirkt auf uns meist nicht unheimlich. Wir können kaum ein Bezug zur Realität herstellen. Anders verhält es sich, wenn der Dichter sein Werk auf der Realität aufbaut. Er ermöglicht uns damit, Geschehnisse, die in der Realität unheimlich wirken würden, auch in seinem Text als unheimlich zu empfinden. Der Dichter kann die erdachten Erlebnisse übermäßig steigern oder vervielfältigen, indem er Ereignisse vorkommen lässt, die wir in der Realität nicht oder nur selten erleben. Er kann uns dann scheinbar die Wirklichkeit vorführen, besitzt aber dennoch die Fähigkeiten, darüber hinauszugehen. Wir reagieren auf diese Fiktion, wie wir auf die entsprechenden Erlebnisse in der Realität auch reagieren würden. Wenn wir sein Vorhaben bemerken, ist die Wirkung verfehlt. Der Dichter besitzt die Macht, unsere die Gefühlsprozesse zu lenken, durch die Stimmung in die er uns versetzt. Mit Hilfe der Erwartung, die er in uns weckt, kann er mit demselben Stoff verschiedene Wirkungen erzielen.

Sigmund Freud bezieht sich in seinem Essay über das Unheimliche explizit auf die Möglichkeiten der phantastischen Literatur der Romantik. Darüber hinaus kann das Denken dieser Zeit als der Ursprung mit der Auseinandersetzung des Unheimlichen angesehen werden.

Für das Ideal der Freiheit kämpfend, bringt die Französische Revolution zwar umfangreiche soziale und kulturelle Veränderungen mit sich, doch entspricht die gesellschaftliche Realität auch nach der Revolution kaum diesem Ideal. Die Zeit der Revolutionsjahre ist gekennzeichnet durch das Zerschlagen traditioneller politischer Ordnungen und dem rasanten Übergang zur Industrie- und Massengesellschaft. Die Folge daraus ist der Rückzug der Menschen vom öffentlichen hin zum privaten Leben. Die Beschäftigung mit dem Seelenleben und ein verklärender Blick auf die Vergangenheit, in der scheinbar die Gemeinschaft noch nicht auseinandergebrochen war, setzt eine Weltanschauung durch, in der alles *Gefühlvolle, Idealisierende, Wunderbare und Märchenhafte* <sup>23</sup> an Bedeutung gewinnt.

Man wendet sich ab von den rational geprägten ästhetischen Prinzipien der Aufklärung und setzt sich stattdessen die Darstellung der Sehnsucht nach Unendlichkeit zum Ziel. Ausdruck von innerer Zerrissenheit werden melancholische Weltschmerz-Ästhetiken, ein starkes Naturbewusstsein und

<sup>23</sup> Der Brockhaus: in 15 Bänden. Permanent aktualisierte Online Auflage. Leipzig, Mannheim: F.A. Brockhaus 02-06; [http://www.brockhaus.de/brockhaus-suche/index.php?forcetop=1&rd=/bcd70a15c61452ac37bfe990bf6df7/suche/artikel.php%3Fshortname%3Db15%26artikel\\_id%3D41157800](http://www.brockhaus.de/brockhaus-suche/index.php?forcetop=1&rd=/bcd70a15c61452ac37bfe990bf6df7/suche/artikel.php%3Fshortname%3Db15%26artikel_id%3D41157800)



das Interesse für Geschichte. In der romantischen Literatur wird der künstlerische Schaffensprozess selbst erstmals zum Thema. Die Volksdichtung, die Mythologie und der historische Ereignisroman gewinnen an Bedeutung. Innerhalb der Romantik bildet sich die Strömung der ›Schwarzen Romantik‹ heraus, deren bekannteste Vertreter E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire und Lord Byron sind.

Wenn man von schwarzer Romantik spricht, so steht zunächst die Farbe Schwarz im Vordergrund. So wie die Aufmerksamkeit auch auf die Farbe Blau oder den Zustand Hell gezogen wird, wenn die Begriffe ›blaue‹ oder ›helle‹ Romantik fallen. Beide Richtungen entsprechen gegensätzlichen Wahrnehmungen und dennoch bedingen sie einander.

Die Romantik in der Literatur stammt von den *alten Romanzen* und dem *höfischen Roman* <sup>24</sup> der mittelalterlichen Dichtung. *Inhalte der mittelalterlichen Dichtung waren die Begegnungen mit Zwergen und Rittern, Helden und Verrätern, Drachen und Zauberern, in deren Mittelpunkt immer der Kampf um die Gunst von schönen und hohen Damen stand.*<sup>25</sup> Nicht nur die Wiederentdeckung des Mittelalters, auch keltische oder germanische Ursprünge gewannen in der Romantik wieder an Bedeutung. Ritter- und Abenteuerromane boten den Lesern die Möglichkeit dem Alltäglichen zu entfliehen in eine Welt der wilden Natur und hin zu exotischen Schauplätzen.

Novalis spricht zum Ende des 18. Jahrhunderts vom ›Romantisieren‹. Damit ist nichts anderes gemeint als die Möglichkeit der Leser, ihr eigenes Leben und Denken an die Dichtung anzugleichen. Die Romantik rückt den Traum als eigen Erlebniswelt in den Vordergrund. Tag- und Nachttraum, symbolisiert in Gegensätzlichkeiten wie Hell und Dunkel, werden idealisiert. Die Einsicht von der Zusammengehörigkeit von Leiden und Lust gehört ebenso zum romantischen Denken wie die Melancholie.

Wofür stehen nun ›schwarze‹ und ›helle Romantik‹? Die Farbe Schwarz, die alles Dunkle, Hässliche und Düstere evoziert, symbolisiert die Auseinandersetzung mit der unbekanntem Innenwelt des Menschen, der Psyche. Bereits in der Frühromantik gilt das dunkle Gefühl als Anzeichen für das wahre Göttliche, das wir nicht begreifen, aber erahnen und fühlen können. Alles Archaische, Schaurige, die anthropologischen Ursprünge des Menschen, das Unbegreifbare, Übernatürliche, Unbekannte und das Erhabene der Natur können ebenfalls dem Wesen der Farbe Schwarz zusortiert werden. Alles Helle steht hingegen für Reinheit, Aufklärung und das Schöne. Ein zentrales Symbol für das Streben nach dem Unendlichen und die Sehnsucht der Romantik bildet hier die ›blaue Blume‹. Mit Caspar David Friedrichs *KREIDEFELSEN* kommt in diesem Sinne eine Sehnsucht nach der Ferne zum Ausdruck. Die Vertreter der schwarzen Romantik versuchen, all das, was man nicht sieht oder sich nicht erklären kann, was einem Angst einjagt, sichtbar zu machen. Dazu zählen auch geheime Wünsche und Gedanken, welche die Menschen normalerweise lieber für sich behalten. So gehört auch jede Form von Begehren in den Bereich des Dunklen und des Geheimen. Dieses Gefühl, das nicht begriffen, aber erahnt werden kann, wird nun in Form von Symbolen oder Bildern zum Vorschein gebracht.

Die Gothic Novel (engl. für ›Schauerroman‹) findet hier eine Form, die Entdeckung des Grauens als Quelle von Lust und Schönheit umzusetzen. Irrationale, groteske und unheimliche Elemente sowie Handlungsverläufe mit Spannungs- und Überraschungseffekten sind prägend für dieses literarische Genre. Ein besonderes Werk dieser Strömung stellt *DIE NACHTWACHEN DES BONAVENTURA* (von 1804) dar.

<sup>24</sup> Jürgen Klein,  
*Schwarze Romantik*  
*Studien zur englischen Literatur*  
*im europäischen Kontext,*  
Frankfurt am Main, 2005, S.10

<sup>25</sup> Ebd., S.12



## 1.3. Schaurigschöne Gorgonentochter

*Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmählt, uns zu zerstören.*<sup>26</sup>

Ein zentrales Motiv für die Umsetzung des Unheimlichen, nicht nur in der Literatur der Romantik, bildet der Mythos der Medusa. Denn das Wesen von schwarzer und heller Romantik zeigt sich deutlich in der Darstellung des Medusenhauptes. Doch warum behauptet sich dieser Mythos so lange und immer wieder aktuell in den verschiedensten Genres?

Der Überlieferung der Sage nach, war die Medusa die Tochter des Gorgonen-Meerresgottes Phorkys und seiner Frau Keto. Sie war die einzige sterbliche unter ihren drei Töchtern und gleichzeitig auch die Schönste. Als Athene Parthenos sie bei einer Buhlschaft mit Poseidon überrascht, verwandelt sie die schöne Medusa aus Eifersucht in ein geflügeltes Ungeheuer mit Schlangenhaaren. Von nun an war ihr Anblick so abscheulich, dass jeder, der sie ansah, sofort zu Stein erstarrte. Perseus, der im Tempel der Athene aufwuchs, versprach dem Unterweltkönig Polydektes, das Haupt der Medusa zu bringen. Ohne sie anzublicken enthauptet Perseus mit Athenes Hilfe die Medusa. Diese, von Poseidon schwanger, gebiert Chrysaor und Pegasus aus dem Hals. Perseus flieht mit dem Medusenhaupt. Seine Trophäe schenkt er Athene, die das Haupt der Medusa als besonderen Schutz auf ihr Schild heftet.

Die Verwendung des Medusenhauptes als ›mythologisches Symbol des Grauens‹ gehört zum klassischen Repertoire der Literatur und der bildenden Kunst. *Der Betrachter der jungfräulichen Medusa wird mit einer Frauengestalt konfrontiert, die in ihm eine Ambivalenz von Anziehung und Abstoßung auslöst, der ein mit Grauen gemischter Reiz eigen ist.*<sup>27</sup> Die absolute vollkommene Schönheit der Medusa wird für den Betrachter unerträglich, denn dem Mythos nach übersteigt ihre Schönheit den Bereich des Fassbaren. Dieser, kaum zu ertragende Zustand verwandelt sich beim Betroffenen zu einem quälenden Schmerz, der dem Symbol des Todes gleichkommt. Gegensätzlichkeiten wie Faszination und Grauen liegen sehr nah und untrennbar bei einander. Dieses Schönheitsideal der Romantik, in dem Lust und Schmerz zusammenfließen, belegen unzählige Verse der romantischen Dichtung. *Sein Schrecken und seine Schönheit sind göttlich[...]und der Mitternachtshimmel*

<sup>26</sup> Rilke, I. Duineser Elegie, Tallin, 2005

<sup>27</sup> Fanny Rosteck-Lühmann, *Das Schreckliche Weib. Der Mythos der Medusa*, in: *Phantasma und Phantome, Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*, Schriftenreihe Offenes Kulturhaus - Fünfzehn, Linz 1995, S. 31

<sup>28</sup> Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel, Die schwarze Romantik*, München 1963, S. 33f.

*flammt auf wie ein Licht grauenhafter als Dunkelheit. Das ist die stürmische Anmut des Schreckens.*<sup>28</sup>

Erhöht wird die Wirkung des Abbildes der Schönheit durch Elemente des Grausigen. Je trauriger und melodramatischer Schönheit dargestellt wird, desto stärker wird der Genuss empfunden.

*Fürwahr, es sind die Augen einer Toten,  
Die eine liebende Hand nicht schloß. [...]  
Welch eine Wonne, Welch ein Leiden!  
Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.  
Wie sonderbar muss diesen schönen Hals  
Ein einzig rotes Schnürchen schmücken,  
Nicht breiter als ein Messerrücken!*<sup>29</sup>

Das Grauen als *Quelle von Lust und Schönheit*<sup>30</sup> avancierte zum Darstellungsmittel des ›Schönen‹ an sich. Schauerliches wurde zum Element des Schönen. Das schöne Schaurige beginnt sich zu wandeln und wird von da ab als ›Schaurigschönes‹ verstanden. Diese Verbindung wird in der Romantik als wesentlicher Grundsatz umgesetzt.

So wie das Schaurige und das Schöne eine Verbindung eingehen, so verhält es sich auch mit dem Schmerz als festem Bestandteil von Wollust. Novalis schreibt dazu: *unsere süßesten Lieder jene sind, die von den traurigsten Gedanken singen.* Und Musset äußert: *Die verzweifelten Gesänge sind die schönsten.*<sup>30</sup> Lust und Leid, Schönheit und Trauer gehören bis heute untrennbar zueinander. Baudelaire schildert seine Auffassung vom Schönen wie folgt:

*Es ist etwas Glühendes und Trauriges zugleich [...] ein verführerisch schöner Kopf, ein Frauenkopf meine ich, [...] der Träume von Wollust und zugleich von Trauer hervorruft, der eine Idee von Schwermut, Ermüdung, sogar von Überdruß einschließt oder auch [...] Glut und Lebensgier, verbunden mit gestauter Bitterkeit, wie sie nur Entbehrung und Verzweiflung hervorrufen können.*<sup>31</sup>

Aber nicht erst die Romantiker haben die Gegensätzlichkeiten der Schönheit für sich entdeckt. Der italienische Dichter Torquato Tassos (1544 - 1594) huldigte die Schönheit des ›Märtyrertums‹. In seinen düsteren Versen bildet oft die Schönheit gemeinsam mit dem Tod den Höhepunkt seiner, von schmerzlicher Lust geprägten Dichtung: Orlindo ist neben seiner Geliebten Sofronia am Scheiterhaufen gefesselt. Doch selbst in dieser angsterregenden und aussichtslosen Situation spricht er zu ihr voller leidenschaftlicher Begierde. Doch vielleicht verleiht gerade der nahende Tod Orlindo sein Begehren. *Sofronia, deren weiche Arme in harten Fesseln stecken und die den Geliebten mit mitleidvollem Auge betrachtet, erscheint schöner und begehrenswerter durch die Marter, die ihr auferlegt ist. Olindo ist glücklich mit ihr auf dem Scheiterhaufen verbunden zu sein:*

*Und o mein Tod , du einziges Verlangen!  
O süßer Marter! Qual, beglückt genug!*

*Darf nun mein Mund an deinem Munde hangen,  
verhauchen nur den letzten Atemzug in deiner Brust*<sup>32</sup>

Die Wollust des Schmerzes ist offenkundig in Dichtungen der Romantik. Ebenso verhält es sich mit der Freude am Grausigen, welche die Aufmerksamkeit des Lesers stärker fesselt als sensationelle Greuelthaten. Der Gefallen am Anomalen beispielsweise findet sich in Darstellungen von Inzest als Verherrlichung erotischer Leidenschaft wie zum Beispiel im ÖDIPUS von Dryden und Lee wieder. In Drydens DON SEBASTIAN taucht das Inzestmotiv, romantisch in Szene gesetzt, in der Schlusszene auf. Seine Dramen behandeln die Liebe als höchstes erstrebenswertes Ziel überhaupt. Inzestmotive sind aber keine Erfindung der romantischen Literatur, denn bereits im frühen europäischen Hochadel gab es Eheschließungen unter nahen Verwandten.

Die Freude am Grausigen führte bis zum Gefallen an schönen Missgestalten oder anderen Leidenden. Achillinis Sonett über die schöne Bettlerin verdeutlicht wie sich soziale Defizite hervorheben lassen.

*Das Haar gelöst, das Gewand zerrissen und die Füße nackt, so erflehte die Frau, die der Himmel arm und schön geschaffen hat, mit matter Stimme und schwacher Zunge Almosen um Gottes Lohn.*<sup>33</sup> In diesem Sonett, in dem es heißt: *ein so schönes Antlitz, das die Furien zum Wohnsitz wählten,*<sup>34</sup> beschreibt er den Reiz an, aus gesellschaftlicher Sicht, Unvollkommenen.

Im Gegensatz zu den Motiven des Barock leben die der Romantik vorwiegend vom Gefühl. Oft versucht der romantische Dichter die Verwirrungen seiner Phantasie zu erleben oder zumindest den Anschein zu erwecken. Die Themen der romantischen Literatur entsprechen denen des gesellschaftlichen Interesses, da der Zeitgeschmack dem Untergeordneten, Makaberen, Grausigen und Ungewöhnlichen zugewandt ist. Baudelaire zum Beispiel interessiert sich für das moralische Gefühl des Lesers und appelliert daran. Der Appell an die Sinne wird zum Beispiel auch bei Themen wie dem der von Krankheit unterhöhlten oder verwesenden Schönheit verwendet. So werden naturalistische Verse über Leichen geschrieben:

*Die Wasserrose nimmt sich schön neben deinem bläulich-fahlen Fleisch aus,  
das ein großer grüner Wurm verschlingt.*<sup>35</sup>

Aber auch im Barock verwendete Themen wie verführerische Greisinnen, entwürdigte Kurtisanen oder schöne Bettlerinnen finden sich in der Romantik wieder. Abstrakte Mystifikationen wie: *so bete ich dich an, wie nachts den Sternenreigen*<sup>36</sup> treffen auf den Wohlgefallen an Bildern der dunklen, verwesenden Welt. *Wie auf den Leichnam klimmt der Maden Chor.*<sup>37</sup> *Nicht Güte oder ungetrübte Schönheit.*<sup>38</sup> Goncourts und Baudelairs Naturbeschreibungen handeln genau von diesem Gefühl. Doch könnte man bei Baudelairs Parisbeschreibungen den Eindruck bekommen, die Stadt bestünde nur aus Krankenhäusern, Bordellen und Gefängnissen.

Die Inspirationen der französischen Landschaftsmaler gehen auf Baudelairs Beschreibungen zurück. Die Medusenschönheit ist die von Schmerz, Verderben und Tod gezeichnete Schönheit der Romantiker.

<sup>29</sup> J. W. Goethe, *Faust I*, 1887, Stuttgart, 1985, S. 122

<sup>30</sup> Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel, Die schwarze Romantik*, München, 1963, S., 35

<sup>31</sup> Ebd., S. 38

<sup>32</sup> Ebd., S. 40

<sup>33</sup> Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel, Die schwarze Romantik*, München, 1963, S., 44

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd., S.45

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Ebd., S.46

<sup>38</sup> Ebd.



## 1.4. Die Masken der Wahrnehmung

*Das in alles Geheure Hereinblickende, das Un-geheure als das im vornhinein sich Zeigende, ist das ursprünglich Blickende im ausgezeichneten Sinne.<sup>39</sup>*

Der französische Philosoph Louis Vax fasst das Unheimliche als affektives Phänomen des Phantastischen auf. Was ist das Phantastische? Der bulgarische Schriftsteller Tzvetan Todorov unterscheidet das ›Wunderbare‹, das ›Phantastische‹ und das ›Unheimliche‹ voneinander. Vax trennt lediglich das ›Wunderbare‹ vom ›Phantastischen‹ und weist letzteres der Kategorie des Ästhetischen zu. Vax beruft sich in seinen Überlegungen auf das Genre der phantastischen Literatur. Grundsätzlich unterscheidet er als gegensätzlich das ›Natürliche‹ vom ›Übernatürlichen‹. Als ›Wunderbar‹ werden dann all diejenigen Erzählungen bezeichnet, die sich auf rein Übernatürliches beziehen, also auf Phänomene wie zum Beispiel Engel, Dämonen, Erscheinung und artverwandte Ereignisse. Schauergeschichten beziehen sich dementsprechend auf alles Natürliche. Als ›phantastisch‹ bezeichnet er all die Texte, die zwischen den beiden Kategorien hin und her schwankend, die Leser verunsichern. Nach Vax ist das ›Unheimliche‹ ein Bestandteil des ›Phantastischen‹. Er bezeichnet die Wirkung von Menschen oder Dingen auf uns als ›Expressivität‹. Er geht davon aus, dass sich in unserem Gedächtnis die exemplarische Charakteristik von Menschen oder Dingen einprägt und dadurch unsere Wahrnehmung beeinflusst. Entstellte Menschen oder verlassene Ruinen können sich zum Beispiel auf Grund ihrer hervorstechenden Expressivität besonders gut einprägen. Coppelius in Hoffmanns SANDMANN wäre hierfür ein Beispiel, denn weniger sein Verhalten, als vielmehr seine grässliche Gestalt ist es, die Entsetzen und Furcht hervorruft. Weiterhin können auch, wie bereits von Freud beschrieben, vertraute und wohlbekannte Orte unter bestimmten Voraussetzungen ein Unheimlichkeitsgefühl auslösen. Für Vax ist das Phantastische also nicht unbedingt der *Einbruch einer fremden Welt*,<sup>40</sup> es ist ein Gebilde unserer eigenen Vorstellung. Nach Vax, der das Unheimliche und das Geheimnisvolle dem Bereich des Phantastischen zuordnet, entstehen beide dann, wenn eine charakteristische Expressivität vorhanden ist, die bestimmte Empfindungen hervorruft.

Vax' Thesen zur Bestimmung des Phantastischen sind darüber hinaus auch interessant für das Wesen des Unheimlichen im Alltäglichen. Denn alles

<sup>39</sup> Heidegger, Martin *Parmenides* (1942/43), in M. Heidegger Gesamtausgabe, Frankfurt am Main, 1992, S. 154

<sup>40</sup> Louis Vax, *Thesen über das Phantastische*, in: Dimensionen des Phantastischen, St. Ingbert, 1998, S. 29



Wunderbare beruft sich letzten Endes nicht nur auf alles Fremde und Übernatürliche, vielmehr bildet es den Gegenpol zu unseren eigenen Vorstellungen und Wünschen. Ebenso verhält es sich mit der von Vax bezeichneten Expressivität, die sich aber nicht nur durch die von ihm als besondere Charakteristika hervorgehobenen Eigenschaften auszeichnet, sondern uns deshalb im Gedächtnis bleibt, weil wir sie auf unsere Identität beziehen, sie spiegelbildlich damit in Beziehung setzen. Das Wesen dieser Charakteristika ist, wie Heidegger es ausdrückt, das ›Sichtbarmachen‹ von etwas. Nicht die Merkmale, die die Dinge uns zeigen, sind es, die ihnen diese Eigenschaften verleihen und ein unheimliches Gefühl hervorrufen, sondern unsere eigene Projektion auf die Dinge prägt sich uns ein.

Heideggers Ansatz basiert auf dem ›seinsgeschichtlichen‹ Denken der antiken griechischen Philosophie. Heidegger erinnert an Aristoteles, der die Bestimmung des Fremden als die Bestimmung des Denkens ansah: *Man sagt, sie (die Denker) wissen zwar Überschwengliches und also Erstaunliches und somit Schwieriges und deshalb überhaupt ›Dämonisches‹, aber dies sei auch das Unbrauchbare, weil sie nicht das suchen, was so geradehin nach der Menschen Meinung für den Menschen das Taugliche ist.*<sup>41</sup>

Die meisten Denker befassen sich zwar mit dem Seienden, verlieren dabei das Sein aber allzu oft aus dem Blick. Während sie *nur das Seiende betreiben [...] und einrichten, finden sie sich im Seienden überall zurecht und sind hier ›zu haus‹ und ›da-heim‹. In den Grenzen des Seienden, Wirklichen, der vielberufenen ›Tatsachen‹ bleibt alles im Geheuren.*<sup>42</sup>

Das im Zitat von Aristoteles erwähnte ›to daimonion‹ übersetzt Heidegger nicht als das ›Dämonische‹ ins Deutsche, sondern er spricht von dem ›Ungeheuren‹. Die griechische Erfahrung besagt, dass *das Ungeheure ‚nur‘ in der Gestalt des Geheuren erscheint, weil das Un-geheure in das Geheure hereinwinkt und im Geheuren das Winkende ist und solcher Art gleichsam wie das Geheure selbst.*<sup>43</sup> Das Ungeheure ist das, was sich dem Blick darbietet, es ist sozusagen das, was dem ›Sichtbarmachen‹ entspricht und als der ›Anblick‹ übersetzt werden kann. Nicht zu verwechseln mit dem Anblick ist das Aussehen. Heidegger meint mit dem Anblick nichts anderes als ›das Sichzeigen‹ von etwas: *Das Blicken, auch das Blicken des Menschen, ist, ursprünglich erfahren, nicht das Erfassen von etwas, sondern das Sichzeigen, im Hinblick auf welches erst ein erfassendes Blicken möglich wird.*<sup>44</sup> Das ›Etwas‹ ist auch hier wieder das im Verborgenen Gebliebene, was zum Vorschein kommt und sich damit darbietet.

Heidegger bedient sich in seiner Analyse einer Art *Masken: Das Ungeheure, die Darbietung, das Sein sind vielmehr Namen und Titel, Verheimlichungen des Heimlichen.*<sup>45</sup> Diese Masken ermöglichen dem sehenden Menschen zwar zu sehen, aber sie ermöglichen ihm nicht zu begreifen, wodurch er sieht — also die Gründe des Sehens und Erfassens von etwas. Die Gründe hierfür sieht Heidegger in der Technik des Sehens. Und diese Technik eines Blickes ist es, was er als das Unheimlichste beschreibt.

<sup>41</sup> Heidegger, Martin *Parmenides* (1942/43), in M. Heidegger Gesamtausgabe, Eth. Nic., Z7, 1141 b 7ff, Frankfurt am Main, 1992, S. 148

<sup>42</sup> Ebd., S. 149

<sup>43</sup> Ebd., S. 151

<sup>44</sup> Ebd., S. 152

<sup>45</sup> Iris Därmann, *Drei Maskierungen im Unheimlichen: Husserl, Freud, Heidegger*, in: *Phantasma und Phantome, Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*, Schriftenreihe Offenes Kulturhaus Fünfzehn, Linz 1995, S. 91







## 1.5. Dunkle Räume – Techniken des Sehens

Bereits Walther Benjamin war fasziniert von den verschwimmenden Grenzen von Privatem und Öffentlichem, dem Innen und Außen. Das Private ist all das, was uns vertraut erscheint. Alles Öffentliche entspricht unserer Wahrnehmung vom Fremden. Mit dem Anwachsen der Großstädte seit dem 19. Jahrhundert stieg auch die Entfremdung des Individuums.

Der Wunsch, dass alles Fremde und Unvertraute fernbleibt, spiegelt sich am Eindringlichsten in unserer Wahrnehmung vom Heim wieder. Wie bereits in der Diskussion von Freuds Essay über das Unheimliche erwähnt, stellt für uns der schützende Bereich des eigenen Heims symbolisch den sicheren Hafen dar. Das Heim entspricht heutzutage dem Raum, der die Verortung von Identität übernommen hat. Auch heute glaubt man noch, dass Raum in seinen dunklen und vergessenen Winkeln alle Objekte der Angst und Phobie beherbergt. Beharrlich hält sich diese Vorstellung vor allem bei jenen, die versucht haben, ihre privaten Schutzräume und ihr Glück abzustecken, so dass alles Öffentliche nicht eindringen kann. Der Raumkörper wurde im 20. Jahrhundert zu seinem eigenen Äußeren, weshalb Le Corbusier und andere Künstler begannen, die Architektur der ›Transparenz‹ des modernen Raumes umzusetzen. Foucault beschreibt, dass der Öffnung des Raumes von Innen nach Außen die Angst vor Aufklärung angesichts verdunkelter Räume zu Grunde liegt: *verdunkelte Räume, [im] Schleier der Dunkelheit, der verhindert, dass Dinge, Menschen und Wahrheiten vollständig sichtbar werden.*<sup>46</sup> Im 18. Jahrhundert übte genau diese Angst gleichzeitig eine Faszination gegenüber allen dunklen Räumlichkeiten aus, — *von eben jenen Schattenbereichen der ›Phantasiewelt‹ von Steinmauern, Dunkelheit, Verstecken und Verliesen.*<sup>47</sup>

Raum wird immer mehr zur Metapher für unsichtbare und unheimliche Ängste des körperlichen und gesellschaftlichen Befindens. Das Heim selber bietet den Menschen die Möglichkeit, sich ihr eigenes privates Universum zu schaffen. Das bürgerliche Interieur zur Zeit Freuds besteht nicht umsonst aus schweren dunklen Holzmöbeln, teilweise mit stark lichtabsorbierendem Samt überzogen und ausgestattet mit verschiedensten Dekorationsstoffen und Krimskrams. Denn zur Zeit der Industrialisierung steigt der Konkurrenzdruck und Hektik und Stress werden zum Symbol der Metropolen. Der Mensch sucht seine Identität und findet sie in der Identifikation mit seiner Rolle im Heim. Doch *das Unheimliche wurde als ein Zustand moderner*

<sup>46</sup> Michel Foucault, *The Eye of Power in: Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, New York, 1995, S. 153f.

<sup>47</sup> Ebd.



*Angst — einer Entfremdung, die an ihre individuelle und poetischen Ursprünge in der Romantik verweist — allmählich Allgemeingut und in der Metropole schließlich öffentlich.*<sup>48</sup> Der Raum als solcher wurde vor allem in der Großstadt des modernen Industriezeitalters mit allen möglichen Krankheiten und Phobien gleichgesetzt. Symptome wie Raumangst, Bewegungslähmungen und Zeitangst bringen allerlei Neurosen hervor.

Auch Jahrzehnte später führen historische Ereignisse wie der Zweite Weltkrieg zu Heimatlosigkeit, die in ihrer Folge eine vormoderne Sehnsucht nach Heimat entstehen lassen. Die Frage nach dem Wesen und Bedeutung der Heimat erlangt eine noch nie dagewesene Aktualität. Individualität in der Großstadt forciert die Suche nach der Heimat und dem eigenen ›Ich‹

Die entscheidende Entwicklung des ›Ich‹ setzt beim Menschen dann ein, wenn er als Kind zum ersten Mal in der Lage ist, sich selber im Spiegel zu erkennen. Die Identitätssuche beginnt mit der stetigen Reflexion des ›Selbst‹ auf die ›Anderen‹.

Die Phänomenologie des Individuums ist sehr vielschichtig und soll nun anhand unserer Wahrnehmung erläutert werden. Ausschlaggebend für die Reflexion des eigenen ›Ich‹ ist unsere Wahrnehmung von Personen, Dingen und Orten. Doch zunächst stellt sich die Frage wie wir überhaupt wahrnehmen.

*Mit dem Begriff ›doxa‹ bezeichnet Edmund Husserl unser Vertrauen darauf, dass die Welt so ist, wie wir sie wahrnehmen.*<sup>49</sup> Das, was wir wahrnehmen, entspricht demnach unserer Vorstellung von Realität. Unsere Wahrnehmung entspricht einem homogenen System. In diesem homogenen System gibt es ein *Raum-Zeit-Kontinuum*,<sup>50</sup> das uns als persönliches Raster erscheint. Dass heißt, wir nehmen Gegenstände je nach Raum und Zeit wahr und sortieren sie unbewusst in das entsprechende Raster. Betrete ich zum Beispiel einen Hörsaal, dann habe ich natürlich eine bestimmte Erwartungshaltung: Wenn ich weiß, dass eine Veranstaltung erst in einer Stunde beginnt, erwarte ich keine oder nur wenige Menschen im Raum. Was ich sehe, sind Sitzgelegenheiten, ein Sprechpult, möglicherweise künstliches Licht oder Holzvertäfelte Wände. All das sortiere ich ein und nehme es als die Realität wahr. Ich beziehe, wenn ich den Raum betrete, alle Erscheinungen, die ich wahrnehme, auf die im Raum befindlichen Gegenstände. Wenn ein Sprecher hinter dem Pult steht, so weiß ich, dass dieser einen Vortrag hält und ich möglicherweise zu spät zur Vorlesung komme. Wenn sich aber die Erscheinungen vom betrachteten Gegenstand lösen und keinen logischen Zusammenhang ergeben, also eigenständig existieren, kann das auf uns unheimlich wirken. So verhält es sich zum Beispiel sehr deutlich bei einer Fata Morgana. Sie ist eine Luftspiegelung, eine Sinnestäuschung, die eine Zuordnung in das ›Raum-Zeit-Kontinuum‹ nicht möglich macht und damit das homogene Raster unserer Realität durchbricht. Erst wenn wir wissen, wie sich eine Fata Morgana bildet, und dies verinnerlichen, verschwindet das unheimliche Gefühl und wir erkennen wieder unsere Realität. Die Fata Morgana wird in den Bereich der Illusion sortiert. Doch auch in der Realität kommen allzu oft ebensolche Illusionen vor.

<sup>48</sup> Antony Vidler, *unheimlich, Über das Unbehagen in der Architektur*, Edition Nautilus, Hamburg, 2002, S. 24

<sup>49</sup> Michael Scholl, *Der unheimliche Schein der Erscheinung*, in: *Phantasma und Phantome, Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*, Schriftenreihe Offenes Kulturhaus Fünfzehn, Linz 1995, S. 97

<sup>50</sup> Ebd.

Friedrich Nietzsche beschreibt: *Wir glauben selbst etwas zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden, und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen. Wie der Ton als Sandfigur, so nimmt sich das rätselhafte X des Dings an sich einmal als Nervenreiz, dann als Bild, endlich als Laut aus.*<sup>51</sup>

Unsere Realität besteht aus einer Konstruktion, in deren Rahmen wir uns bewegen, alles einsortieren und deuten. Alles was sich außerhalb dieses Rahmens bewegt, das heißt *Erscheinungen, die auf kein Sein verweisen, also reiner Schein sind*,<sup>52</sup> wie Sinnestäuschungen, Träume, Halluzinationen wird in einen Bereich einsortiert, der sich eindeutig von dem der Realität unterscheiden lässt. Die Wahrnehmung blendet aber nicht nur all das, was sich dem Rahmen nicht fügen will, aus, sondern viel zu oft auch, wie bestimmte Erscheinungen entstehen. Das ›Sein‹ kann als die Ursache gedeutet werden und der ›Schein‹ als die Wirkung. Beide sind eng miteinander verbunden. Der Gegenstand, den wir wahrnehmen, also der Schein, stellt sich uns als Oberfläche dar. Doch im Vergleich zu dem, was die Oberfläche darstellt, nimmt sie eine vorrangige Position ein. Denn zunächst ist immer das, was wir sehen, ausschlaggebender als das, was es tatsächlich ist. Hier scheint eine unheimliche Umkehrung von Ursache und Wirkung stattgefunden zu haben. Denn der Gegenstand bleibt ja was er ist, egal in welcher Erscheinung er auftritt. Doch in der Wahrnehmung funktioniert das oft andersherum, wie bei der Fata Morgana. Auch hier wird die Oberfläche, die Darbietung im ersten Augenblick als das Wesenbestimmende wahrgenommen. Erst im Reflektieren über ihr Zustandekommen, wird sie als das erkannt, was sie ist. Das heißt, die Oberfläche eines Gegenstandes oder die Darbietung dessen kann vom Gegenstand gelöst wahrgenommen werden, ohne selbst dadurch zerstört zu werden. Der Schein, also die Wirkung verselbständigt sich. Das was dem ›Sein‹ entspricht, wird durch die eigene losgelöste Wirkung erneut in Frage gestellt und demnach auch wieder zum ›Sein‹. Da nun nichts wirklich so ist, wie es scheint, und selbst das eigentliche ›Sein‹ zu einer Wirkung wird, kann alles und nichts zu etwas Realem erhoben werden. Alles, was in das Raster der Realität einsortiert werden könnte, kann andersherum auch zur Sinnestäuschung, Traum, Halluzination werden. Husserls ›doxa‹ ist nun also aufgehoben. In der Fotografie kann man dies sehr deutlich erkennen. Auch hier ist längst das Abbild der Realität in Frage gestellt.

Husserl beschreibt sehr anschaulich die Funktionsweise der Wahrnehmung anhand der sichtbaren Oberfläche von Gegenständen. Bei der Wahrnehmung eines Gegenstandes gibt es immer einen Teil, der gesehen wird,

und einen Teil, der nicht zu sehen ist. Die Wahrnehmung eines Gegenstandes zeichnet sich durch das Vorhaben aus, das versucht, den Gegenstand *in seiner leibhaften Selbstheit gegenwärtig zu erfassen*.<sup>53</sup> Bei der Wahrnehmung kann zwischen der inneren und der äußeren Wahrnehmung unterschieden werden. Die innere Wahrnehmung ist die ›in uns drinnen‹, die auf Grund von zum Beispiel Gefühlsregungen wirksam wird. Die äußere Wahrnehmung hingegen vermag den Gegenstand lediglich abzutasten.

Bei der äußeren Wahrnehmung bleibt es bei dem Vorhaben, den Gegenstand als Ganzheit zu erfassen. Denn der Gegenstand ist nicht voll und ganz als derjenige zu sehen, welcher er in Wirklichkeit ist. Durch den Blickwinkel und die Perspektive ist er immer nur von einer Vorderseite zu sehen. Ein Teil wird immer verdeckt oder perspektivisch verzerrt abgebildet. Man kann nun unterscheiden zwischen dem darstellbaren Teil, der zu sehen ist, und dem nicht darstellbarem Teil, weil er durch die Perspektive des Betrachters verdeckt ist. Beide Teile gehören aber untrennbar zusammen, denn ohne den nicht zu sehenden Teil würde es auch keinen zu sehenden Teil des Gegenstandes, die Vorderseite, geben.

Damit der Gegenstand dreidimensional wirkt beziehungsweise in seiner räumlichen Tiefe wahrnehmbar ist, benötigt er nicht sichtbare, verdeckte und unbestimmbare Teile. Beide zusammengehörenden Teile sind gleichberechtigt vertreten. Ohne das Unsichtbare, das sich bei dem wenigen Licht einer Kerze beispielsweise vollends auflöst, also für die Wahrnehmung als ›leer‹ definiert wird, ergibt das Sichtbare kein Ganzes. Sichtbares und Unsichtbares können nur gemeinsam das erreichen, was der Intension entspricht: den Gegenstand in seiner ›leibhaften Selbstheit‹ zu erfahren.

Darüber hinaus können wir den Gegenstand in seiner Ganzheit trotzdem nur dann wahrnehmen, wenn er uns bereits bekannt ist. Einen Gegenstand, den wir noch nie zuvor gesehen, erlebt oder für uns definiert haben, werden wir nie als ein Ganzes wahrnehmen können. Wir werden den nicht sichtbaren oder perspektivisch verzerrten Teil nicht als Ganzes zusammenfügen können, denn die dafür notwendige Vorstellung fehlt uns. Allerdings kann es auch sein, dass wir anstelle des Gegenstandes, den wir wirklich vor Augen haben, etwas anderes sehen, etwas, das wir nur deshalb sehen, weil wir es sehen wollen. Oder aber es besteht die Möglichkeit, dass unser Vorstellung, den nicht sichtbaren Teil betreffend, eine andere ist, als der Vordergrund vermuten lässt. Eine solche Wunschvorstellung ist zum Beispiel abhängig von unserer Prägung, dem Licht, der Temperatur oder unserem Alter.

<sup>51</sup> Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, in: ders. *Werke*, München, 1969, S. 312 f.

<sup>52</sup> Michael Scholl, *Der unheimliche Schein der Erscheinung*, in: *Phantasma und Phantome, Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*, Schriftenreihe Offenes Kulturhaus Fünfzehn, Linz 1995, S. 97

<sup>53</sup> Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, in: *Husserlina Edmund Husserl, Gesammelte Werke*, Den Haag, Hua XIX/1, 1984, S. 365

# PARIS MATCH

N° 326 25 JUIN - 2 JUIL. 1955 10 de haut 40 - 50 Fr.  
10 de bas - 1.176 - 15.700 tirage - Prix 55 -

## LE NAUFRAGE DE RIVA-BELLA

•  
Les enquêteurs recherchent  
les responsabilités et  
revivent par la photo les  
dix minutes d'horreur de

## LA TRAGÉDIE DU MANS

### LES NUITS DE L'ARMÉE

Le petit Bismil est venu de Ouagadougou  
avec ses camarades, enfants de troupes  
d'A.O.F., pour ouvrir la fantastique  
spectacle que l'Armée française présente  
au Palais des Sports cette semaine.

## 1.6. Der Mythos ist eine Aussage

Mythen bilden einen wesentlichen Bestandteil bei der Darstellung des Unheimlichen. Denn oft sind nicht zuletzt sie es, die auf Grund ihres jahrhundertelangen Bestehens das Vertraute, das im Verborgenen bleibt, bilden.

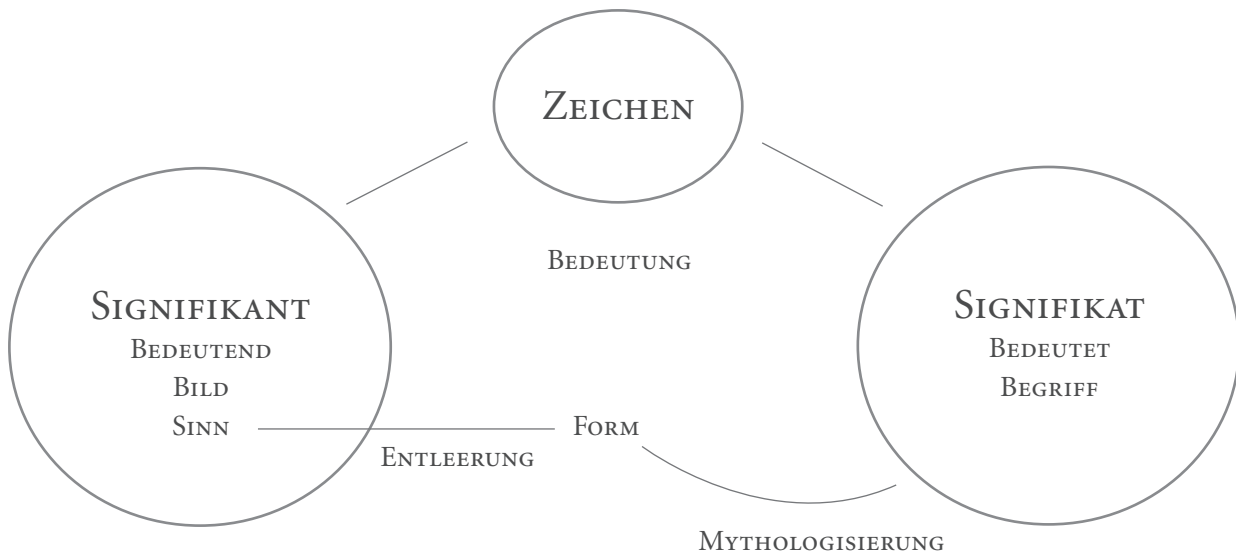
Laut Roland Barthes entspricht der Mythos einem ›Mitteilungssystem, einer Botschaft‹. Er ist demzufolge *kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee*,<sup>54</sup> sondern vielmehr ein Bedeutungsträger, eine Form. Nun stellt sich die Frage nach dem Wesen dieser Form. Da wir annehmen, dass der Mythos eine Aussage ist, kann alles, innerhalb einer Auseinandersetzung zum Mythos werden. Nicht durch den Inhalt, sondern durch die Art und Weise, wie der Inhalt dargestellt wird, kann ein Mythos entstehen.

Alles kann zum Mythos werden, da es zwar formale Grenzen gibt, aber keine inhaltlichen. Jeder Gegenstand kann, sobald er ins Zentrum einer Aussage gelangt und damit vom unbesprochenen Objekt zum Bedeutungsträger wird, zum Gegenstand eines Mythos werden: *Ein Baum ist ein Baum. Gewiß! Aber ein Baum der von Minou Drouet ausgesprochen wird, [...] ist ein geschmückter Baum, [...] der mit literarischen Wohlgefälligkeiten, mit Auflehnungen, mit Bildern versehen ist.*<sup>55</sup> Objekte, die zum Gegenstand eines Mythos geworden sind, müssen das aber nicht dauerhaft bleiben. Ein anderes Objekt kann an ihre Stelle treten. Mythen leben von der Geschichte der Menschen und deren jeweiliger Wirklichkeit. Es gibt daher keine ewigen Mythen.

Der Mythos, der laut Barthes eine Aussage ist, und eine Botschaft in sich trägt, muss nicht ausschließlich mündlich kommuniziert werden. Mythen benutzen unterschiedlichste Kommunikationsträger, zum Beispiel, den Text, die Fotografie, die Werbung, den Film usw. Jede beliebige Materie und jedes Objekt kann mit Bedeutung ausgestattet werden. Jeder Kommunikationsträger beansprucht für sich unterschiedliche Wesenszüge, zum Beispiel kommt ein Bild in seiner Bedeutung zwingender daher als ein Text. Ein Bild offenbart seine Bedeutung schneller, ohne analysiert werden zu müssen, erlangt aber dennoch, sobald es bedeutungsvoller wird, den Charakter der Schrift und wird lesbar beziehungsweise erhält eine Aussage. Wenn eine Fotografie etwas bedeutet, kann sie also auf die gleiche Art wie ein Zeitungsartikel zur Aussage werden. Objekte selbst können Aussagen werden, wenn sie etwas bedeuten. Alte Bildschriften haben ähnlich funktioniert. Der Mythos entspricht aber nicht dem Wesen der Sprache, er gehört viel mehr in den Bereich der Semiologie, also der Zeichentheorie.

<sup>54</sup> Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main, 1946, S. 85

<sup>55</sup> Ebd., S. 86



Die Semiologie befasst sich unter anderem mit dem Lesen und Entziffern von Zeichen. Diese Zeichen setzen sich aus zwei einander bedingenden Elementen zusammen. Das Signifikant ist das Element, was ›Bedeutung‹ trägt, Barthes bezeichnet es als ›Sinn‹ und das Signifikat meint den ›Inhalt‹, das heißt die ›Bedeutung‹ selbst, Barthes bezeichnet es als ›Begriff‹. Die Beziehung zwischen diesen beiden Elementen betrifft Objekte verschiedener Ordnungen. Das Zeichen fungiert als dritter Begriff, der Signifikant und das Signifikat miteinander verbindet. Barthes illustriert den Zusammenhang mit Hilfe des folgenden Beispiels: Er nimmt dafür einen schwarzen Stein (Signifikant), dem er eine Bedeutung zuführt, wie zum Beispiel der schwarze Stein als Todesurteil (Signifikat). Damit wird der schwarze Stein zu einem Zeichen. Der Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure arbeitet mit dem semiologischen System, indem er davon ausgeht, dass die Sprache das ›Bedeutete‹ ist, der ›Begriff‹. Das ›Bedeutende‹ entspricht dem akustischen Bild, dem Psychischen zugehörig. Das Zeichen, ein Wort beispielsweise, stellt die Beziehung zwischen Begriff und Bild her.

Im Mythos, als einem Teil der Semiotik, ist genau dieses Schema zutreffend. Dieses System wird aber im Mythos noch um ein zweites semiotisches System erweitert, für das Barthes folgendes Beispiel anführt: In einem Frise-

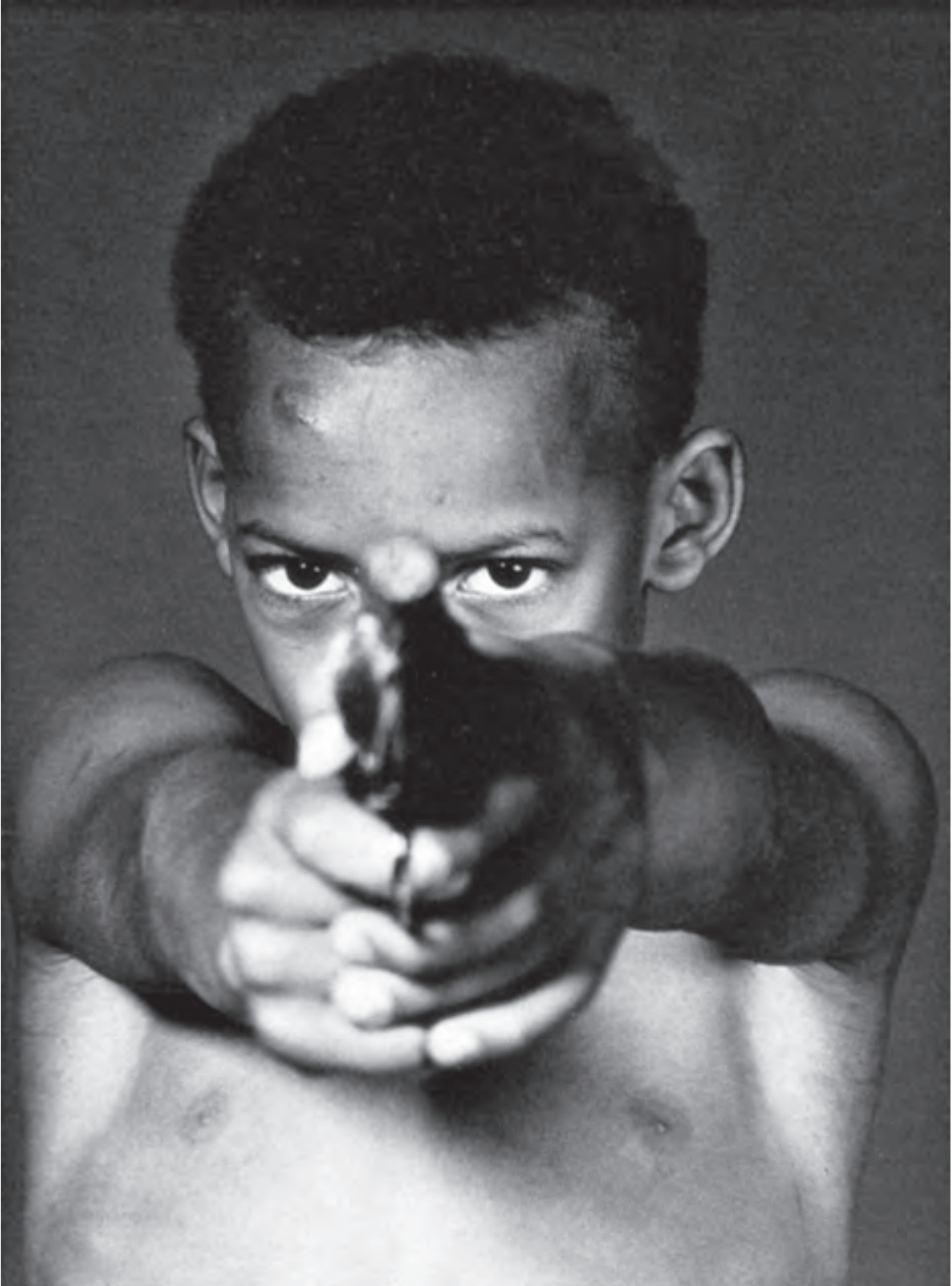
ursalon hält er eine Ausgabe der französischen PARIS MATCH in den Händen. Auf der Titelseite ist ein dunkelhäutiger Soldat in Uniform zu sehen, der salutierend seinen Blick nach oben auf die Trikolore erhoben hat. Der Sinn des Bildes ist schnell erkennbar: Frankreich, ein großes Imperium, deren Söhne gleich welcher Hautfarbe stolz unter seiner Fahne dienen. Dem semiotischen System nach Saussure entspricht: Ein farbiger Soldat erweist den französischen militärischen Gruß, das ist sozusagen die Information des Bildes. Der Franzose steht für das Soldatentum, er ist der Begriff. Die Verbindung aus beiden ist die Form des Bildes. Aber es enthält eine weitere Bedeutung durch das Bedeutende hindurch, nämlich wofür Frankreich steht, der Soldat, die Trikolore usw., das ist der Mythos.

Barthes knüpft mit dem semiotischen System des Mythos ein zweites Bedeutungssystem direkt an die Lehre der Zeichen von Saussure an. Im Mythos ist das, was Barthes den Sinn und die Form nennt, also der Bedeutungsträger, bereits erfüllt, es ist die rationale Basis für den Mythos, die gelesen werden kann. Es ist der Gruß des dunkelhäutigen Soldaten. Das kann gelesen und verstanden werden. *Es ist zugleich Sinn und Form, einerseits erfüllt, andererseits leer.*<sup>56</sup>

Der Bedeutungsträger des Mythos wiederum hat einen eigenen Wert, nämlich den der Geschichte zugehörigen. Barthes definiert im Mythos nun sozusagen zwei Bedeutungsträger. Zum einen ist das der ›Sinn‹, das ›Signifikant‹, der Gruß des dunkelhäutigen Soldaten. Und er definiert im Mythos zusätzlich den Begriff ›Form‹ der ebenfalls einen Bedeutungsträger darstellt. Der Sinn ist alles was der Geschichte des Signifikanten zugehörig ist, also seine Herkunft, seine Stellung im französischen System usw. Die Form wiederum ist der entleerte Sinn. Die Geschichte wird vom abgebildeten Soldaten sozusagen völlig gelöst und es bleibt nur noch seine Hülle. Die Form interessiert sich nicht für die Herkunft des Soldaten, nicht für seine Rolle im Militär, die Form ist Mittel zum Zweck. Und der Zweck ist der Begriff, das Bedeutete, das Signifikat. Der Zweck, also der Begriff will sagen: Frankreich, ein aufstrebendes imperialistisches System. Der Begriff wird durch den Sinn, der entleert zur Form wird, ›mythologisiert‹. Vereinfacht kann man sagen: Wenn ich ausdrücken möchte: „Frankreich ein aufstrebendes imperialistisches System“, so ist das mein Begriff, mein Motiv beziehungsweise meine Absicht. Wie kann ich den Begriff darstellen, welchen Bedeutungsträgers kann ich mich bedienen? Dann benutze ich das Bild vom stolzen farbigen salutierenden Soldaten um den Begriff zu verdeutlichen. Aber genau dieser schwarze Soldat wird dadurch zum Symbol, zum Mythos gemacht. Er verliert seine Identität, es geht nicht um ihn persönlich. Er steht lediglich für das, was ausgesagt werden soll. Er steht für das Soldatentum an sich, er steht für die Unterdrückung Farbiger, er steht für Freiheit, Stolz, Würde usw. Und hier beginnt ein Wechselspiel zwischen Sinn und Form. Die Form kann sich nach Belieben der Geschichte, die im Sinn verankert ist, bedienen und sie in den Mythos einfließen lassen.

Und das ist es, was ich beim Betrachten des Bildes unbewusst damit mache. Aus diesem Grund ist es auch möglich, dass jeder beliebige Betrachter unab-

<sup>56</sup> Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main, 1946, S. 96



hängig von seinem Bildungsstand in diesem Bild lesen kann. Je nach Vorbild, nach der momentanen Verfassung und nach Sozialisierung kann er entsprechend in diesem Bild lesen. Der Begriff ist aber nicht die Realität oder die Wahrheit, er impliziert lediglich eine gewisse Kenntnis davon. Der Begriff besteht aus viel assoziativem Wissen, einer Ansammlung von viel abstraktem und formlosem Wissen. Der Begriff ist deshalb gewissermaßen auf die Form angewiesen. Denn ich kann für die Form viele mögliche Bilder finden, welche die französische Imperialität symbolisieren können, aber es bleibt immer beim gleichen assoziativen Begriff. Aber auch der Begriff ist nicht immer eindeutig zuordenbar. Er ist stark abhängig vom Lesevermögen des Betrachters wie auch von seiner eigenen Eindeutigkeit. Der Begriff, in Beziehung zum Sinn gesehen, deformiert diesen gewissermaßen. Der Sinn entspricht der Geschichte. Er ist mit Inhalt gefüllt. Die Form hingegen ist leer, ohne Inhalt. So entsteht ein ewiges Wechselspiel zwischen Sinn und Form, Form und Begriff. Dem Soldaten wird seine eigene individuelle Geschichte geraubt, zur Hülle gemacht und deformiert aber sein Gedächtnis sozusagen bleibt erhalten und tritt stumm in die Dienste des Begriffs. Der Mythos ist ein doppeltes System, denn *sobald der Sinn sich einstellt bringt er den Mythos zum Verschwinden*,<sup>57</sup> sobald der Mythos wieder zur Form wird, wird er wieder zum Mythos usw.

Bei einem Mythos verhält es sich ähnlich wie beim Autofahren. Ich kann meinen Blick auf die Scheibe oder die Landschaft fokussieren. Blicke ich auf die Scheibe, so ist sie da und die Landschaft ist weg, oder ich sehe durch die Scheibe in die Landschaft und diese ist da. Ein ewiges Wechselspiel wie auch zwischen Sinn und Form: *Die Form ist leer aber gegenwärtig, der Sinn ist abwesend und doch erfüllt*.<sup>58</sup> Es gibt gleichzeitig einen gefüllten und einen leeren Ort: *ich bin nicht dort, wo man glaubt, dass ich sei, ich bin dort, wo man glaubt, dass ich nicht sei*.<sup>59</sup> Das Ergebnis der Doppeldeutigkeit der mythischen Aussage ist, dass sie zugleich eine Nachricht und eine Feststellung ist.

*Das Beefsteak gehört zur selben Blutmythologie wie der Wein. Es ist das Herz des Fleisches, das Fleisch im Reinzustand, und wer es zu sich nimmt, assimiliert die Kräfte des Rindes. Ganz offenkundig beruht das Prestige des Beefsteaks auf seinem fast rohen Zustand: das Blut ist sichtbar, natürlich, dicht, kompakt und zugleich schneidbar. Man kann sich das antike Ambrosia gut von einer solchen Art schwerer Materie vorstellen, die unter den Zähnen sich auf eine Weise mindert, daß man zugleich seine ursprüngliche Kraft und seine Fähigkeit zur Verwandlung und zum Sichergießen in das Blut des Menschen spürt. [...] Man sagt, daß das Beefsteak ›à point‹ ist (wörtlich: auf dem Punkt, genau richtig), was eigentlich mehr eine Grenze angeben heißt, als einen abgeschlossenen Zustand.*

<sup>57</sup> Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main, 1946, S. 104

<sup>58</sup> Ebd., S. 105

<sup>59</sup> Ebd., S. 104

<sup>60</sup> Ebd., S. 36

*Das Beefsteak ›saignant‹ essen ist also ein zugleich natürlicher und geistiger Akt. Alle Temperamente kommen dabei angeblich auf ihre Kosten, die Sanguiniker durch Identität, die Nervösen und Lymphatiker durch Ergänzung.*<sup>60</sup>



## 2.1. Korridor der Unsicherheiten

*In seltsam unbeseelt erscheinenden Hotelzimmern spielen sich irrealer Szenen ab. Die Menschen, die sich darin bewegen, vollziehen merkwürdige Handlungen. Ihre Körper unterliegen den Zwängen fetischartiger Bekleidung, deren endgültiger Sinn sich nicht erschließt. Markus Schinwalds Filme, Fotos und Installationen sind betörend schön und unheimlich zugleich. [...] Seelische Zustände überträgt der 1973 in Salzburg geborene Künstler in ein psychisches Äquivalent. Doch wenn der menschliche Körper nicht mehr ausreicht, die Abgründe der Psyche auszuloten, treten Marionetten an seine Stelle. Dann wird die Welt als Bühne begriffen, auf der sich kuriose Geschichten abspielen, die immer nur das Eine wollen: eine psychologisch aufgeladene Innenwelt nach außen kehren.<sup>61</sup>*

Das Unheimliche in Schinwalds Arbeiten wird durch eine Lücke erzeugt. Dieser Leerraum, ebenfalls in den Filmen von David Lynch zu finden, kann als eine Art Zustand beschrieben werden, der den Dingen unterschiedliche Bedeutung zuweist oder sie völlig bedeutungslos in Erscheinung treten lässt. In Schinwalds Arbeit herrscht immer ein leicht sentimentaler Grundton, der diffuse Erinnerungen an vergangene Zeiten sichtbar macht. Das kommt nicht von ungefähr, denn Schinwald bedient sich gern Protagonisten, die den Eindruck erwecken, sie könnten in Vergessenheit geraten sein. Gegenstände für seine Arbeit findet er nicht selten auf Flohmärkten: *Ich finde zum Beispiel, antike medizinische Geräte und alte Stecker haben was ganz Gemeines.*<sup>62</sup> Vielleicht bewegen sich seine Referenzobjekte deshalb oft zwischen Freund und Feind und vermitteln Stimmungen des scheinbar Unbekannten, Fremden.

In der Ausstellung, die 2006 in Münster zu sehen war, befand sich der KORRIDOR DER UNSICHERHEITEN. Diesen ›Raum im Raum‹ konnte man zwar außen umgehen und dabei auch einen flüchtigen Blick in das Innenleben werfen, aber um den Korridor betreten zu können, musste man sich unweigerlich auf dicke Schaumstoffplatten und einen darübergelegten Teppich begeben, mit denen der Ausstellungsraum ausgelegt war. Man begab sich also

<sup>61</sup> Markus Schinwald im Gespräch mit Maria Morais, Wien, 2005, <http://www.deutsche-bank-art.com/art/2005/8/d/1/397.php>

<sup>62</sup> M. Schinwald im Gespräch mit Markus Heinzelmann, *Auch den Dingen eine Persönlichkeit geben*, in: Markus Schinwald, *Tableau Twain*, Frankfurt am Main, 2004, S. 52

mit der ersten Bewegung direkt in ein spürbares Terrain der Unsicherheiten. Bei jedem Schritt sinkt man ein. *Wenn dann mehrere Leute unterschiedlichen Alters gleichzeitig darüber gehen, dann macht die ältere Dame in hochhackigen Schuhen kleinere, der junge Sportler größere Schritte, und daraus ergibt sich eine Art Choreografie. Viele Elemente der Installation bewegen sich zwischen Slapstick und etwas sehr Unangenehmes. Einmal stolpern kann blöd oder tragisch sein und auch wehtun, aber wenn man das am Stück zwanzigmal macht, dann wird es zu Slapstick.*<sup>63</sup> Vorbei an der Marionette und an den Öl-Portraits gelangte man zur Videoarbeit 1<sup>ST</sup> PART CONDITIONAL. Ihr gegenüber befand sich, mehreren Personen Platz bietend, eine Schaukel mit einer Sitzfläche auf Wadenhöhe. Wenn man es nun endlich geschafft hatte, sich niederzulassen, ohne im Schaumstoff zu versinken, und man sich in Sicherheit wähnte, kam bestimmt ein anderer Besucher um sich ebenfalls auf die an langen Seilen befestigte Schaukel zu setzen. Diese erhielt Schwung und es gab nichts, was einem die Sicherheit bot, nicht herunterzufallen oder weg zu rutschen. Die Zufälligkeit, mit der man auf die andere Person traf, verwandelte sich dadurch schnell in eine Abhängigkeit und Vertrauensverpflichtung zueinander. Sitzen bleibt nur, wer sich im gleichen Rhythmus von Bewegung und Bodenlosigkeit verhält. Die ganze Installation ist somit auch eine Aneinanderreihung von Entscheidungen des Besuchers zugunsten ›Freund oder Feind‹: Bleibe ich draussen, mit meiner Neugier, oder begeben mich auf unergründlichen Boden, hinein in eine Unsicherheit, von der ich nicht weiß, wohin sie mich führt? Setze ich mich auf die Schaukel, die sich zwar bewegt, aber meine ›staksige‹ Haltung entspannt? Und bei jeder getroffenen, mutigen Entscheidung, die mit Sicherheit auch die Gier nach dem Fremden beinhaltet, kommt es schlimmer, als es beim Treffen der Entscheidung zu erwarten ist.

Die Schaukel, zum einen ein Symbol des Spieles, zum anderen ein fixiertes Bewegungsmittel, verbindet die Themen Lust, Labilität und verhinderte Fortbewegung. In der Ausstellung begegnete man als Erstes einer schaukelnden Marionette. Das Pendant hierzu war ein überlebensgroßer Voyeur, der auf einer zweiten Schaukel steht und mechanisch hin und her bewegt wird.

Heinrich von Kleist bezeichnet Marionetten in seiner Schrift über das Marionettentheater als ›antigrav‹: Sie brauchen beim Tanz *den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu streifen, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben.*<sup>64</sup> Paul de Man hat geschrieben, dass die ästhetische Kraft des Marionettentanzes zwischen Puppe und Puppenspieler in dem *Text, der sich zwischen ihnen entspinnt*,<sup>65</sup> zu finden ist und nicht auf einer Seite stärker ausgeprägt ist. Die Besonderheit an Marionetten ist, dass sie auf den Menschen bezogen wahrgenommen werden. Im Theater stellt der Schauspieler einen Menschen dar. Die Marionette wiederum wird im Marionettentheater wie ein Schauspieler betrachtet. Diese Doppelung *setzt den realen Körper in Konkurrenz zu seinem mechanischen Double.*<sup>66</sup> Die Marionette ist gekennzeichnet durch das Wechselspiel zwischen ihrer Künstlichkeit und den menschlichen Eigenschaften und Verhaltensweisen, die dennoch auf sie – eine Puppe, einen Apparat – übertragen werden. Schinwalds Marionet-

ten sehen sehr menschlich aus und besitzen zudem noch menschenähnliche Bewegungsabläufe. Eine von ihnen geht auf der Stelle und eine andere bewegt nervös das Bein. Die ständige, scheinbar grundlose Wiederholung der jeweiligen Bewegungen wird nun zu einer neurotischen Handlung. Die rein mechanischen Abläufe werden deshalb schnell aus dem Blickfeld verloren.

›Zwangsneurotische‹ Bewegungen setzen aber immer eine psychische Anfälligkeit dafür voraus. Bei einem Kunstkörper wie der Marionette gibt es das natürlich nicht. Dieser mechanische Körper, der, wie der Betrachter auch weiß, keine psychischen Vorgänge wie die Menschen besitzt, wirkt trotzdem neurotisch und deshalb unheimlich. Es ist der Eindruck des Vertrauten und zugleich Fremden, was Schinwalds Marionetten ausmacht. Die Marionette ist uns als Kinderspielzeug in Erinnerung geblieben. Ihre lasziven Bewegungen sind uns vertraut und sympathisch. Erst die automatisierten, zwingenden Bewegungen, die uns zwar übersteigert vorkommen, uns aber trotzdem furchterregend an unser eigenes menschliches Verhalten erinnern, machen die Marionetten zu einem Spiegel unserer selbst. Sie spielen sich selbst und gleichzeitig auch immer wieder einen Anderen.

Im Inneren der Ausstellung KORRIDOR DER UNSICHERHEITEN war eine Porträtgalerie, bestehend aus Ölbildern, installiert. Es wurden Portraits vergangener Jahrhunderte, die aufwendig restauriert wurden und teilweise hinter Nischen verschwanden. Den Porträtierten waren die Gesichter verfremdet worden und ihr Gesamtbild erinnerte an eine Ahnengalerie. Sie verweisen auf historische Krankheitsbilder und die damit verbundenen, heute unzeitgemäßen, Therapieformen. Die Masken, welche die Gesichter bedecken, erinnern an Verkleidungen, die Fetischen entspringen, und evozieren Leidenschaft und Lust. Der Betrachter sieht sich hier mit sich selbst konfrontiert. Die Vorstellung von der Zeit, in der die abgebildeten Personen gelebt haben, und das dadurch aufkommende Bewusstsein von Vergänglichkeit und Tod erwecken im Betrachter ein romantisch-schauriges Gefühl. Ferner wirken die Gemälde durch ihre warmen und dunklen Farben vertrauenserweckend. Ganz und gar gegensätzlich dazu erscheinen die starren und direkten Blicke. Die Masken suggerieren die Möglichkeit des Verdeckens, des Unerkannbleibens. Aufkommende Lust kann also das Geheimnis des Betrachters bleiben und wird doch durch die Blicke der Abgebildeten verraten — genau das wirkt unheimlich. Die Masken, die den Porträtierten aufgesetzt wurden, sind zugleich Prothesen: *Die Prothese als das Fremde im Dienst des Eigenen wirkt als Ersatz für das was fehlt. Qua Technik substituiert sie, was auf dem Körper, am Körper oder im Körper verloren gegangen ist. Dennoch ist sie doppeldeutig und ist Verweis auf einen Mangel durch Hinzufügung ebenso wie Fantasie einer ursprünglichen Natürlichkeit durch Ersatz.*<sup>67</sup> In der Arbeit von Markus Schinwald gibt es unterschiedlichste prothesenartige Konstrukte. Sie kompensieren aber, vergleichsweise zum körperlichen Leiden, keinen Defekt und übernehmen keine Ersatzfunktion, sondern sie zeigen hingegen erst einen vermeintlichen Mangel: *Einen Defekt, der eigentlich natürlich ist, begegnet die Prothese mit bekennender Künstlichkeit.*<sup>67</sup>

<sup>63</sup> Markus Schinwald im Gespräch mit Maria Morais, Wien, 2005, <http://www.deutsche-bank-art.com/art/2005/8/d/1/397.php>

<sup>64</sup> M. Schinwald im Gespräch mit Markus Heinzelmann, *Auch den Dingen eine Persönlichkeit geben*, in: Markus Schinwald, *Tableau Twain*, Frankfurt am Main, 2004, S. 55

<sup>65</sup> Ebd., S. 56

<sup>66</sup> Ada Raev, *Über Marionetten*, in: *Pupen, Körper, Automaten-Phantasmen der Moderne*, Köln 1999, S. 364f

<sup>67</sup> Oliver Decker: *Der Prothesengott-Subjektivität und Transplantationsmedizin*, Gießen, 2004



## 2.2. Prothesen und fremde Organe

Oliver Decker und Elmar Brähler beschreiben in ihrem Artikel über den PROTHESENGOTT von 2001 die Bedeutung der Medizin als eine ›Definitionsstrategie‹ der Gesellschaft und diskutieren die Möglichkeiten des Menschen zu entscheiden, ob er einen chirurgischen Eingriff zur Perfektionierung seines Körpers vornehmen lässt. Egal ob Genforschung, Reproduktions- oder Transplantationsmedizin, letzten Endes verbindet das Streben nach Perfektion und Vollkommenheit diese medizinischen Eingriffe miteinander. *Ausgestattet mit Prothesen und fremden Organen ringt das Mangelwesen Mensch um seine körperliche und psychische Einheit.*<sup>68</sup>

Sigmund Freud beschreibt 1930 in seinem Text DAS UNBEHAGEN DER KULTUR die Möglichkeiten des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts zur Vollkommenheit der Menschen. *Mit all seinen Werkzeugen vervollkommnet der Mensch seine Organe.*<sup>69</sup> Der Mensch sah einst seine Idealvorstellung in der Allmacht und Perfektion der Götter. Mittels der verschiedensten Formen von Prothesen versucht der Mensch, seinem göttlichen Ideal über den perfektionierten Körper näherzukommen. *Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er all seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.*<sup>70</sup> Das künstliche Hinzufügen dessen, was fehlt, ermöglicht dem Menschen, vermeintlichen Defekten der Natur entgegenzuwirken, indem er sie zu beherrschen versucht und sie seiner Kontrolle unterwirft.

Die Beschreibung Freuds ist auch die Beschreibung des Evolutionsprozesses der Wahrnehmung, der in die Trennung von Körper und Seele mündet. Es ist die Entwicklung eines ›Selbst‹, in dem das Individuum seinen Körper separiert von der Umwelt erlebt. Die Wahrnehmung von Körper und Seele bilden gemeinsam eine Einheit, die das Individuum ausmacht. Doch Körper und Seele entwickeln sich im Laufe eines Lebens konträr zueinander: Während der Körper abzubauen beginnt, reift die Seele. Damit droht der Verlust dieser Einheit. Mit dem, assoziativ gesprochen, Sterben des Körpers droht auch der Verlust des Individuums. Heutzutage bietet die Medizin Möglichkeiten diese augenscheinliche Einheit beizubehalten. Sie liefert uns die Utopie der Unsterblichkeit. Doch viele Patienten, die eine Transplantation vornehmen ließen, berichten häufig von Schwierigkeiten mit den neuen Organen. Nicht selten werden die entsprechenden Körperorgane distanziert vom Körper erlebt. Auch berichten Patienten häufig über Straf- und Verfolgungsphantasien. Hier findet scheinbar ein Kämpfen um die Einheit des Körpers statt. Was

<sup>68</sup> Oliver Decker, Elmar Brähler, *Der Prothesengott* Wochenzeitung *Freitag*, 2001, <http://www.freitag.de/2001/03/01031101.html>

<sup>69</sup> Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien, 1930, S.48

<sup>70</sup> Ebd., S.49

132

Markus Schinwald

dem Betroffenen ursprünglich helfen sollte, wirkt nun wie eine Bedrohung. Die Organe werden plötzlich mit mythischer Bedeutung aufgeladen, Realität und Phantasie verschwimmen. Das alles ist aber nicht nur ein individuelles Erleben, es spiegelt vielmehr einen gesellschaftlichen Zustand wieder, der dadurch gekennzeichnet ist, dass sich der Mensch auf dem Weg zu seinem Ideal mit sich selbst überwirft.

In verschiedenen Druckgrafiken der Biedermeierzeit von Markus Schinwald, auf denen Männerporträts zu sehen sind, verfremdet Schinwald die Porträtierten. Mittels Hinzufügen unterschiedlichster Formen wie z.B. Prothesen, Überarbeitung der Gestik oder generell des Aussehens greift er bewusst in die menschliche Physiognomie ein. Die Männer sind ohnehin durch eng geschnittene Uniformen in ihrer Bewegung eingeschränkt und die Hinzufügungen steigern diesen Zustand bis zur Korsetthaftigkeit. Hohe Stehkragen verdecken das Gesicht, die Ärmel eines Gehrockes sind zusammengenäht und vermitteln den Eindruck einer Zwangsjacke, Kordelaufnäher zwingen die Arme in eine abstehende Haltung oder halten den Kopf künstlich oben. Eine quer durch den Mund gezogene Kette friert ein Lächeln ein. All das sind Justierungen, die in ihrer ursprünglichen Form bereits im Bild vorhanden waren und überarbeitet wurden. Formalästhetisch wie selbstverständlich zugehörig erscheinend, gliedern sie sich unauffällig in das Bild ein und geben sich erst auf den zweiten Blick zu erkennen.

Die in den Anfängen der Fotografie den Langzeitbelichtungen geschuldeten Aufnahmearrangements, die den Fotografierten oft in eine unbewegliche Position zwangen, werden in Schinwalds Überarbeitungen dem Körper zusätzlich hinzugefügt und dem Betrachter dadurch unausweichlich vorgeführt. Es wird etwas, für den Betrachter Unsichtbares, aber im fotohistorischen Gedächtnis verankertes hervorgeholt, verarbeitet und dem Bild wieder zugeführt. Daraus ergibt sich quasi eine mythische Ausweglosigkeit: Ich sehe das Bild, erkenne die Irritation des alten Bildcharakters, werde mir einer Überarbeitung bewusst und erkenne auch die gezwungene Unbeweglichkeit der Porträtierten mittels der Überarbeitung. An dieser Stelle treffen zwei Pole aufeinander: zum einen das Wissen um die ursprünglichen Aufnahmebedingungen und zum anderen das Wissen darüber, dass diese Notwendigkeit heute nicht mehr besteht. In mir, dem Betrachter, stellt sich ein Freiheitsgefühl ein, welches im selben Moment gleich wieder gebrochen wird, durch das, was ich sehe — nämlich die aufgezwungene und mir vorgeführte Unbeweglichkeit. Es ergibt sich ein Wechselspiel zwischen dem Betrachter und der Arretierung der Porträtierten. Dem Betrachter wird letzten Endes die Ausweglosigkeit des ›Gezwungenseins‹ und dadurch seine eigene Rolle in der Gesellschaft vor Augen geführt. Markus Schinwald verweist mit seinen überarbeiteten Porträts auch auf die Kulturgeschichte der Mode. Denn auf Grund ihrer Kleidung wurden Menschen oft in Haltungen gepresst oder zu roboterartigen Bewegungen gezwungen. Korsagen und Reifröcke dienten in der Renaissance zur Formung des Körpers mit dem Ziel ›Idealproportionen‹ zu erreichen. Kulturelle Zwänge, die den Körper formen und verformen fin-



den sich besonders in der Mode wieder, ihre Funktion hingegen rückt allzu oft in den Hintergrund. Und genau diese *Entfunktionalisierung*<sup>71</sup> führt Schinwald in seinen Arbeiten vor. In einer seiner früheren Arbeiten dekonstruiert er Schuhe, die durch ihre Form eine bestimmte Tragweise vorschreiben. In einer Teilarbeit mit dem Titel *LOW HEELS* (1998) wurden Pfennigabsätze von einem Stiletto entfernt. Die Ferse wurde damit auf den Boden gebracht und die Zehen nach oben. Das Gehen in solchen Schuhen ist fast unmöglich. Der durch Stiletto unterstützte, aufrechte Gang wird durch den fehlenden Absatz unmöglich und ins Gegenteil verkehrt. Seiner herkömmlichen Funktion beraubt Schinwald auch das *JUBELHEMD* (1997), ein gewöhnliches Herrenhemd, bei dem die Ärmel verkehrtherum eingenäht sind. Dem Träger bleibt nichts anderes übrig, als die Arme in die Luft zu reißen, denn sonst zwickt und zwackt es. Auch hier spielt die Kulturgeschichte eine Rolle, denn in ein Dirigentenhemd werden die Ärmel stets leicht verdreht eingenäht, um eine bestimmte Bewegungsfreiheit zu garantieren. Interessant ist hier die Doppeldeutigkeit der Geste, die sowohl Siegesfreude als auch Kapitulation ausdrücken kann. Die bearbeiteten Kleidungsstücke entfremdet Schinwald in ironischer und überzogener Weise ihrem eigentlichen Charakter und gibt ihnen durch die Gleichzeitigkeit vom Ist- und War-Zustand eine neue Persönlichkeit. Das Verhältnis von Körperlichkeiten zu den Seelenzuständen des Menschen ist das Thema, das sich durch Schinwalds komplettes Œuvre zieht. In seiner Fotoarbeit *CONTORTIONISTS* (2003) zeigt er Akrobatinnen in stark verrenkten Posen in Räumen, die an Hotelzimmer erinnern. *RACHEL* macht gymnastische Übungen auf einem Teppichboden eines öden, in muffigen braun- und beigefarbenen Raumes und wirkt dabei wie eine verdrehte Puppe, deren Outfit genau auf die Farben des Raumes abgestimmt sind — eine lebendige Marionette. Die Interieurs vermitteln etwas Vertrautes, das jedoch durch die verbogenen Haltungen der Protagonistinnen gebrochen wird. Die Erzählstruktur der Bilder beschränkt sich auf die Personen im Raum. Alles, was Erklärungen bezüglich der Handlung erzeugen könnte, bleibt unbeantwortet. Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht aber nicht das akrobatische Können der Frauen, sondern *die Vorstellung, ihre Körper könnten sich durch besonders intensive Beschäftigung [mit dem Lesen eines Buches oder dem Ausdem-Fenster-Schauen] besonders verbiegen*.<sup>72</sup> Es scheint fast so, als könnte der intensiv erlebte seelische Zustand in eine Körperhaltung übersetzt werden. Nun stellt sich die Frage nach der Wahrnehmung und der entsprechenden körperlichen Beziehung: Schinwalds Posen erinnern an die von Jean-Martin Charcot fotografierten Anfälle von Hysterikern. In beiden Situationen ist der Körper auf Grund intensiver psychischer Anstrengung völlig angespannt. Den berühmten *ARC DE CERCLE* zitiert Schinwald in dem Bild *MEI LING*. Der hysterische Bogen stellt den Höhepunkt eines hysterischen Anfalls dar, bei dem sich *der Körper rückwärts biegt und lediglich noch auf den Kopf und den Füßen gestützt bleibt*.<sup>73</sup> Freud nennt die Hysterie *eine Konversionsneurose, in der ein psychischer Zustand in einen physischen Zustand transferiert wird*.<sup>74</sup> Der Körper wird zum Spiegel von Freiheit und Unterwerfung.

<sup>71</sup> Vanessa Joan Müller, *Bühnen eines anderen Selbst*, in: Markus Schinwald, *Tableau Twain*, Frankfurt am Main, 2004, S. 141

<sup>72</sup> Almuth Spiegler, *Mister Seltsam*, in: *art*-Das Kunstmagazin, Nr. 9, Hamburg, September 2005, S. 41

<sup>73</sup> Maria Morais, *Geführte Verführer*: Ein Interview mit Markus Schinwald, Wien, 2005, [http://www.deutsche-bank-art.com/art/assets/print\\_artmag.php?lang=de&id=397](http://www.deutsche-bank-art.com/art/assets/print_artmag.php?lang=de&id=397)

<sup>74</sup> Maria Morais, *Geführte Verführer*: Ein Interview mit Markus Schinwald, Wien, 2005, *Db artmag*-Online Kunstmagazin der Deutschen Bank, <http://www.deutsche-bank-kunst.de/art/2005/8/d/1/397-2.php>



## 2.3. 1st Part Conditional

*Ein Film über die Konversion einer psychischen Verdrehung in eine psychische Konvulsion*<sup>75</sup>

In der Arbeit *1ST PART CONDITIONAL* setzt Schinwald den Körper als Spiegel von Freiheit und Unterwerfung perfekt um. Das Video zeigt den Tanz einer sonderbar androgynen Frau mit kurzem Haarschnitt und grauem Anzug. In einem düsteren, scheinbar unbewohnten alten Adelslandsitz wird sie von einem älteren Herren voyeuristisch beobachtet. Ihre Bewegungen steigern sich bis zum Kollaps.

Der Film beginnt mit einem Porträt der Tänzerin Milli Bitterli, in dunkler warmer Beleuchtung vor einem roten Vorhang. Der zweite Protagonist Jack Hauser, ein älterer Herr, wird ebenfalls zu Beginn des 3-minütigen 35mm-Filmes eingeführt. Er ist im Profil stehend zu sehen, den Blick über die Schulter gedreht, konzentriert auf etwas außerhalb der Szenerie. Hinter ihm an der Wand hängt eine von Schinwalds bearbeiteten Lithografien. Er wendet den Kopf zurück, nach links, aus dem Bild heraus. Nun beginnt der eigentliche Film. Die Tänzerin sitzt auf einem Holztisch in einem leeren, in monochromen Brauntönen gehaltenen Raum, der an eines der unzähligen Zimmer eines alten verlassenen Gutsherrenhauses erinnert. Zum Fenster scheint ein wenig Sonnenlicht herein. Wir als Betrachter schauen durch eine geöffnete Tür in diesen Raum und gegenüber durch zwei weitere Türen einen weiteren Raum in ein gelborange tapeziertes Zimmer. In diesem hintersten Zimmer steht der ältere Herr, kaum sichtbar, der Tänzerin zugewandt. Nun folgt ein Close-up auf den linken Arm der Frau, welcher auf die Tischplatte gestützt ist. Der Arm beginnt zu zittern — sehr schnell, die Hand bleibt ruhig. Schließlich hört der Arm, genauso wie er begann, abrupt mit seiner Bewegung auf. Nun blicken wir aus der anderen Richtung, der des Mannes, und wir sehen die Wand des Raumes, in dem wir als Betrachter uns gerade noch befanden. An der Wand mit einer alten, vergilbten Tapete hängt das Bild *JOSEPH* (2003). Die Frau steht vom Tisch auf und begibt sich in unsere Richtung, also auch in die des alten Mannes. Sie läuft in den zweiten Raum, beginnt zu schwanken und leicht zu zucken. Der Betrachtungsstandort wechselt wieder in die andere Richtung und wir sehen im dritten Raum ein zweites Bild, *ISAAK* (2003), an der Wand hängen. Es scheint fast, als ob ihr

<sup>75</sup> Markus Schinwald,  
*Tableau Twain*,  
Frankfurt am Main,  
2004, S. 227



die Beine wegzugleiten drohen. Das stolperige Laufen endet damit, dass die Tänzerin in drei abgehackten, sprungartigen Bewegungen auf den Boden fällt. Sie liegt nun auf dem Rücken, Arme und Beine von sich gestreckt. Wie aus einem kurzen Zustand der Bewusstlosigkeit erhebt sie sich wieder. Mit gesteigerter Intensität beginnen die Verrenkungen des scheinbar außer Kontrolle geratenden Körpers von neuem. Die Musik verrät das Zuspitzen der Situation. Die Kameraposition ist nun näher an der Tänzerin und hinter ihr wird ein alter Biedermeierschrank sichtbar. Stark abgehackte Bewegungen, die scheinbar zwischen Zeitlupe und Zeitraffer hin und her wechseln, zwingen die Frau erneut zu Boden. Im gleichen Moment, wie von einer fremden Macht gesteuert, fallen Bücher aus dem Schrank und das Glas scherbelt auf den Boden. Die Musik vermittelt aber keinen lauten Lärm, sondern vielmehr ein sanftes, aber bestimmtes Rieseln. Die Kamera schwenkt nun in ein viertes Zimmer, wo der ältere Herr, die Geschehnisse beobachtend, ruhig in einem Sessel vor einem rollobedeckten Fenster sitzt. Die Farbverteilung bleibt dunkel und monoton braun bis hin zu einem schmutzigen Gelbton. Das Rollo verhindert, dass das Tageslicht weiter als nur durch einen Spalt in den Raum dringen kann. Die Kameraposition wechselt und der Mann ist näher und frontaler zu sehen. Dennoch bleibt eine gewisse Distanz zwischen ihm und dem Betrachter bestehen. Nun wechselt das Bild wieder zu der Frau, die sich im Zeitraffer vom Boden erhebt. Sie läuft in den Raum, in dem der Mann sitzt. In diesem Raum befinden sich mehrere Türen, die alle geöffnet sind. In der Ecke steht ein alter, fließenbesetzter, hoher Kachelofen. Die Kamera schwenkt nun zwischen beiden Protagonisten hin und her. Die Ruhe, die in den Körper der Frau eingekehrt zu sein schien, verflüchtigt sich zunehmend. Ihr Körper beginnt von neuem zu zucken und sich zu schütteln. Der Mann hingegen scheint seine unbeteiligte Ruhe beizubehalten. Er wirkt abwesend und doch ist er der beobachtende Voyeur. Es folgt ein Close-up auf die rechte Schulter des Mannes. Sehr schlecht sichtbar, aber im dunklen Anzug befindet sich ein sich geschwulstartig ausbreitender Fleck unter dem Arm, der bald die komplette Schulter zu bedecken droht. Die konvulsivischen Körperbewegungen der Frau scheinen unterdes kein Ende zu nehmen. Immer wieder wird die Schulter des Mannes eingeblendet. Schließlich ist in einer Nahaufnahme auch das Gesicht des Mannes zu sehen und seine Ausgeglichenheit erweist sich als Trugschluss, denn in seinem Gesicht glänzt der Schweiß. In verschiedenen ›Schnitten‹ distanziert sich die Kamera wieder von beiden Personen und der Wendepunkt ist erreicht. Im ersten Teil des Filmes war es die Frau, die in einem Wechsel zwischen nahen und fernen Kameraaufnahmen zur Hauptdarstellerin wurde. Nun, im hintersten Raum des Geschehens wechselt die Position und der Mann rückt in den Vordergrund. Der zweite Teil des Filmes endet mit einem Close-up auf den Mann, der plötzlich in die Kamera schießt, und der dritte Teil beginnt mit einer Nahaufnahme vom Gesicht der Frau. Ruhiger und kaum hörbar unterstreicht die Musik die Geschehnisse. Der Blick der Frau wandert langsam von uns, den Betrachtern, weg. Sie schaut an uns vorbei, als würde noch jemand hinter uns stehen, der

ihre Aufmerksamkeit erfordert. Und nun folgt der gegensätzlichste Cut — heraus aus dieser ruhigen Situation lässt sich die Frau plötzlich auf den Boden fallen. Hinter ihr kippt ein Sofa gegen die Wand und ihre Doppelgängerin flieht, heraus aus dem Raum und in die rechte Tür eines Schrankes, der auf dem Flur steht. Im Schatten ist noch der Rest ihres Beines zu sehen. Die Tür daneben kippt durch den Schlag auf und bringt nur ein schwarzes ›Nichts‹ zum Vorschein.

Die gleichmäßige Musik des Filmes wird ab und an durch einen Sprecher unterbrochen, dessen Stimme an die eines Astronauten oder eines Funkers bzw. an eine Computerstimme erinnert. Vereinzelt Worte wie Rückzug, Rotieren oder Pause werden gesprochen und geben ebenso wenig Aufschluss über die Ereignisse, wie der Film selbst. Die Männerstimme bildet lediglich einen formalen Rahmen, der ästhetisch verdichtet, was narrativ außen vor bleibt. Textpassagen wie

*If I impart, you will take.*

*If I find, you will share.*

*If you open, we will slide.*

*Collide in the great known*<sup>76</sup>

›If — ›für den Fall dass‹, beschreibt das Verhältnis zwischen dem, was gezeigt wird, und der Freiheit des Betrachters, das zu interpretieren.

Sowohl *Schinwalds Ahnengalerie* als auch *dieser Film* können als Fallstudie zwischen Körper und Geist verstanden werden.<sup>77</sup> Der Schauplatz des Filmes erinnert an die verlassene Villa eines alten Landadels, der diese Räumlichkeiten aber längst nicht mehr bewohnt. Die alten Tapeten sind noch an den Wänden zu sehen, die Farben reichen vom Grün-Gelb des Lichtes bis zum fast wie Schwarz wirkenden Dunkelbraun. Hier und da taucht die Farbe Rot im Film auf und bringt dadurch eine subtile Form von Feuer und Dramatik ein. Die wenigen Möbel erinnern an die Biedermeierzeit. Doch die gesamte Einrichtung wirkt eher karg, isoliert und alleingelassen. Die einstige familiäre Atmosphäre, die die Biedermeierzeit ausmacht, ist verblasst und staubig. Die Villa besitzt dadurch etwas Bühnenhaftes, sie wirkt wie eine Filmkulisse und die Möbel wie Requisiten. Allein das Tageslicht, das durch die Fenster dringt, verrät einen realen Raum. Auch der ständige Durchblick von einem in einen anderen Raum verleiht dem Setting etwas Bühnenhaftes. Die Räume versprechen Schauplätze einer Handlung zu sein. Sie sehen alle fast gleich aus und wirken vielleicht deshalb wie ein nicht enden wollendes Labyrinth mit nur einem einzigen Ausgang, dem Fenster hinter dem alten Mann. Unser Blick entspricht dem Weg hinaus aus diesem Labyrinth. Ein Entkommen ist dennoch nicht möglich, denn der Blick hinter das Fenster ist durch das Rollo versperrt.

Der Schauplatz trägt einen leicht sentimental Grundton und vermittelt den Eindruck von Wärme und Vertrautheit — diffuse Erinnerungen an untergegangene Welten. Alte Geschichten und Erzählungen, wenn nicht gar

Mythen, werden beim Betrachten der Räumlichkeiten assoziiert. Doch diese schönen Gedanken werden gebrochen durch die Leere der Räume, durch das Bewusstsein von Vergänglichkeit, das sie hervorrufen, durch die Bühnenartigkeit und nicht zuletzt durch die labyrinthartigen Zimmer, die kein Ende zu nehmen scheinen und deren einziger Ausblick in die reale Welt versperrt ist (durch das Rollo oder das Fenster, welches wir nicht zu sehen bekommen). Es ist die Gleichzeitigkeit von Abwesendem und Anwesendem, die Unbehagen bereitet. Wir sind also gemeinsam mit den Protagonisten in einer Welt gefangen, die wir nicht deuten können. Vielleicht ist diese Welt ein Traum oder vielleicht eine Erinnerung oder eine Halluzination. Auf jeden Fall ist sie in einer Zeit stehen geblieben, die wir nicht orten können, ähnlich einer Störung im Fernsehbild. Wir sind herausgelöst aus Zeit und Raum, denn der Schauplatz könnte überall und irgendwann sein.

Ähnlich wie die Räume verweisen aber auch die Menschen im Film auf eine Störung. Sowohl Gegenstände und Räume als auch Personen wurden herausgelöst aus ihrer ursprünglichen Funktion in eine Art Zwischenwelt und je nachdem, was wir in sie hineininterpretieren, geben wir ihnen eine neue Geschichte und Funktion — sie scheinen das lebendige Abbild eines Mythos zu sein. Der Film lebt weniger von einer narrativen Grundstruktur als vielmehr von einer Bilderwelt, die sich in unterschiedlichen Bedeutungskontexten lesen lassen.

Die androgyne Frau in grauem Anzug und der ältere Mann spielen nicht nur mit der Frage ›wer bin ich‹, sondern zeigen zugleich auch: ich bin, was du in mir siehst. Sie sind die lebendig gewordenen Marionetten, die als Menschen jeden Verweis auf sich selbst abgestreift haben und dadurch zu Marionetten werden, um mittels der Interpretation des Betrachters wieder zu Menschen zu werden. Denn die Frage, wer beide Darsteller sind und wie sie zueinander stehen, kann nicht geklärt werden. Es könnten Vater und Tochter sein oder der ältere Herr und seine Geliebte. Oder vielleicht ist sie das Abbild seiner Psyche oder Spiegelbild aus seinen Jugendjahren und so weiter.

Die Protagonistin ist nicht nur Tänzerin sondern zugleich Schauspielerin. *Im Theater versuchen Schauspieler uns glauben zu machen, sie seien jemand, der sie in Wirklichkeit nicht sind.*<sup>78</sup> Die Tänzerin in Schinwalds Video versucht das nicht, aber wir Zuschauer möchten gern jemanden in ihr sehen, damit wir ihrer Person eine Identität geben können. *Maurice Merleau-Ponty zufolge sprechen wir aus einer Position gelebter Darstellung heraus: Alles, was wir sehen, ist mit Bedeutung ausgestattet. Diese Anlage ist besonders dann aufgeladen, wenn es um Beziehungen zu Körpern geht. Die Tatsache, dass wir einen lebenden Körper bewohnen, der uns zwar einschränkt und limitiert, aber auch für uns funktioniert, bestimmt unsere Wahrnehmung der Welt in ihrer Gesamtheit. Als Folge davon eröffnet uns die Funktion des Körpers den Zutritt zur Welt. Es ist unmöglich, sich zum Körper bloß wie zu einem Ding zu verhalten, nicht einmal auf diskursiver Ebene.*<sup>79</sup>

Der Körper der Tänzerin wird im Verlauf des Filmes *durch technisch und physisch präzise Bewegungssequenzen zerlegt und scheint in nicht mehr*

<sup>76</sup> Markus Schinwald, *1st Part Conditional*, in: M. Schinwald, *Tableau Twain*, Frankfurt am Main, 2004, S. 17

<sup>77</sup> Begleitzettel der Ausstellung: Markus Schinwald, *Korridor der Unsicherheiten*, in der Ausstellungshalle Zeitgenössische Kunst Münster, Speicher II, 19.11.2005 bis 08.01.2006

<sup>78</sup> Jens Hoffmann, *Stage* von Markus Schinwald: <http://www.mip.at/en/autoren/411.html>

<sup>79</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*, München, 1986



*kontrollierbare Zustände zu geraten.*<sup>80</sup> Beide Personen stehen zu Beginn des Filmes zwar in großem Abstand zueinander, aber eine Verbindung zwischen ihnen wird deutlich. Er verbleibt in der passiven Rolle, während sie auf einem Tisch sitzt, die Beine in der Luft baumelnd — eine entspannte Haltung. Doch dann beginnt ihr Arm zu Zittern. Jeder hat das schon einmal erlebt: durch angespannte Nerven fängt der Körper plötzlich an irgendeiner Stelle an zu zucken. Dies ist das erste Signal im Film, das auf eine Umsetzung von einer psychischen zu einer physischen Grenzüberschreitung verweist. Normalerweise entspannt sich der Körper wieder, sobald sich auch die Psyche entspannt, hier scheint das erst der Beginn eines psychischen Prozesses zu sein.

Wie von einer fremden Macht gesteuert, bewegt sich die Tänzerin fort. Scheinbar ohne Ziel, oder besser gesagt, dazu verpflichtet voranzukommen, wird sie angetrieben. Immer wieder veranlassen Emotionen sie zu Posen und Körperformen, die ihren Fortgang unterbrechen. Ihr Erbeben ist unvorhersehbar und abgehackt. Unterstützt durch die Unbequemlichkeit und Beengtheit des grauen Anzuges wirkt ihre Mobilität wie Versuche, dem Körper Widerstand zu leisten, die allerdings in ihr Äquivalent, der ausgereizt ausgeführten Bewegung, mündet. Arme zum Beispiel zucken nicht nur, sie werden regelrecht nach hinten geschleudert.

Die Sequenz endet mit dem Verlust des Gleichgewichtes, dem Zusammenbruch. Die Frau fällt zu Boden und immer, wenn es scheint, als hätte die Seele die Herrschaft über den Körper übernommen, erlangt jener die Kontrolle zurück. Der Übergang zwischen Befreiungsversuch und Abhängigkeit scheint im Höhepunkt der körperlichen Transformation stattzufinden.

Die Verrenkungen deuten auf Zustände des Verlorenseins, von Einsamkeit und Abhängigkeit hin, in denen Realität und Fiktion einander überschneiden. Sie verdeutlichen die Reaktion des Körpers auf seelische Zustände, ähnlich der Hysterie. Durch die Übertragung des ›Kollabierens‹ auf die Möbel, die bei jedem Zusammenbruch ebenfalls Schaden nehmen, verdichten Räume atmosphärisch, was in ihnen geschieht. Dadurch wird die Psyche zum Erhabenen, zum Anderen, sie ist das Signifikat jeglicher Handlungen.

Ähnlich der Möbel ist auch bei dem stillen Beobachter der Szenerie eine Reaktion auf die oder wegen der Tänzerin sichtbar. Unter seinem Arm entwickelt sich der Kollaps als Schweißfleck, der langsam über seinen Körper wuchert und wie eine Rankpflanze allmählich den Mann für sich vereinnahmt. *Schinwald spielt mit der Urangst, es könnte im Schein des Gewöhnlichen und Belanglosen eine ungeahnte heimliche Gefahr lauern, die jederzeit hervorbrechen kann.*<sup>81</sup> Ein Zusammenbruch des Mannes wird nicht deutlich.

Seine körperlichen Reaktionen steigern sich ähnlich wie bei der Tänzerin unaufhaltsam, quälend und grenzüberschreitend unausweichlich. Sein ›Nichtstun‹ bildet das Pendant zu ihren Bewegungen. Das Unheimliche an dieser Situation wird durch diese gegensätzlichen Geschwindigkeiten, ihre Steigerung bis zur Ekstase auf der einen und sein ruhiges Ausharren in der immer gleichen körperlichen Haltung auf der anderen Seite, deutlich.

Die psychische Situation des Mannes spitzt sich zu: die Musik wird lang-

<sup>80</sup> Galerie 12, über Milli Bitterli, anlässlich der Kunstgala, Innsbruck, 2004, [http://www.galerie12.at/index.php?site=gala\\_lastyear&artist=millibitterli](http://www.galerie12.at/index.php?site=gala_lastyear&artist=millibitterli)

<sup>81</sup> Begleitzettel der Ausstellung: Markus Schinwald, *Korridor der Unsicherheiten*, in der Ausstellungshalle Zeitgenössische Kunst Münster, Speicher II, 19.11.2005 bis 08.01.2006



samer, die Zuckungen der Tänzerin pendeln noch aus und der Raum verdunkelt sich. Allein der Kopf des älteren Herren ist noch beleuchtet und zeigt im folgenden Close-up seine Stirn über und über bedeckt mit Schweißtropfen. Die Eskalation seiner Psyche scheint kurz bevorzustehen. Doch er übergibt seinen Zustand dem Betrachter, der bis dato ebenfalls der stille Beobachter gewesen ist. Denn nun folgt der Blick des Mannes, anfänglich etwas irritiert, geradewegs unserem Blick hinein in die Kamera. Er eröffnet den Blickkontakt zum Betrachter und überträgt ihm verpflichtend seinen Gefühlzustand. Der Zuschauer wird dadurch zum Verantwortlichen, zum Akteur der gesamten Handlung gemacht. Sein Blick erweckt das Gefühl des Ertapptseins, er sagt: »Ja, du bist gemeint, du bist der Kollaps«. Die Tänzerin nimmt mir, dem Betrachter, den Blick wieder ab und nun, ohne als Betrachter auch nur eine Frage zurückstellen zu können, trennen sich Körper und Körper voneinander — der eine fällt zu Boden, der andere läuft weg, hinein in den Schrank. Ob in Filmen oder in der Realität, oft suchen Opfer, von der Gefahr überrascht, im Schrank Zuflucht. Die zu Boden gefallene Tänzerin hat sich aufgelöst. Sie

ist es nicht mehr, um die sich der Film dreht, ihr zweites ›Ich‹ läuft weg — vor mir, dem Betrachter — denn ›ich‹ bin der Zustand, den sie darstellt. Ich bin der Akteur, vor dem sie als Abbild einer Angst, die uns vertraut ist, flieht und sich versteckt. Doch ich weiß wo diese Angst zu finden ist, denn ich kenne sie, es ist meine menschliche Angst. Ich, der Betrachter, bin Opfer und Täter zur gleichen Zeit — das ist Freuds ›Unheimliches‹. Der Sprung in den Schrank ist auch der Sprung zurück in die Realität, wo Seele und Körper und unsere Ängste untrennbar miteinander auskommen müssen und zum Spiegel unserer Zwänge werden.

Ähnlich wie auch in Schinwalds früherem Film *DICTIO PII* (2001) folgt der Film *1ST PART CONDITIONAL* keiner sichtbaren Dramaturgie. Auf eine narrative Konstruktion des Filmes wird zugunsten der gezeigten Objekte, Räume und Bewegungen verzichtet, die sich in unterschiedlichen Bedeutungskontexten lesen lassen. *DICTIO PII* besteht aus fünf unterschiedlichen Einzelfilmen, zwischen denen der Betrachter hin und her schalten kann. Dadurch ist es ihm freigestellt, seine eigene Erzählstruktur zu schaffen. Im Gegensatz dazu wirkt der Film *1ST PART CONDITIONAL* wie aus dem Zusammenhang gerissen. Ähnlich ist das auch in David Lynchs Filmen zu beobachten, in denen in der Erzählstruktur oft ein Durcheinander herrscht. Dennoch stellt sich in beiden Filmen nicht heraus, ob die agierenden Figuren ›wirklich‹ sind oder ob es sich um Bilder einer mentalen Projektion handelt. Der Körper als *kulturelles Konstrukt*<sup>82</sup> steht als zerbrechliche, manipulierbare Körperlichkeit, mit seiner dunklen Seite der Psyche im Zentrum der Betrachtung.

Das Ziel, diese Zustände des körperlichen Befindens auf Grund psychischer Verhältnisse in Bilder zu übersetzen und abbildbar zu machen, scheint fast unerreichbar. Dennoch gelingt Markus Schinwald dieses Sichtbarmachen über das Erzeugen des Unheimlichen im Betrachter. Durch seine präzisen Ästhetiken tauchen wir als Betrachter nicht vollends in eine Traumwelt ab, sondern stellen immer den Zusammenhang mit der Realität her. Und diese Realität, so wird uns am Ende bewusst, ist unsere wie selbstverständlich funktionierende Gesellschaft, die ihre ›prothesenen Künstlichkeiten‹ benötigt, um auf der Suche nach ihrer Normalität ihre Unvollkommenheiten zu überlagern.

<sup>82</sup> Reinhard Braun, Markus Schinwald, *Bilder als Versuchsanordnung / Images as Experimental Set-Ups*, 2004, [http://www.camera-austria.at/ca\\_volltext.cfm?aid=-565334865&cat=1&heftid=1102947532](http://www.camera-austria.at/ca_volltext.cfm?aid=-565334865&cat=1&heftid=1102947532)



### 3. David Lynch und Twin Peaks

## 3.1. die Postmodernen Strategien

Die Postmoderne kann als eine Reaktion auf die Moderne angesehen werden. Denn in der Postmoderne stehen nicht allein Fortschrittlichkeit und Innovation im Mittelpunkt, sondern auch das Verhältnis der Dinge zueinander. Man versucht bereits Bestehendes aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten, zu erklären und zu vernetzen. Für den postmodernen Film bedeutet das, dass er nicht mehr aufklärerisch tätig sein muss, wie zum Beispiel in der klassischen Detektivgeschichte. Zwischenmenschliche Beziehungen erhalten größere Wichtigkeit. Nicht mehr ausschließlich die äußere Welt gilt es abzubilden, sondern auch die Suche nach dem Verborgenen und Geheimnisvollen rückt in den Mittelpunkt der Darstellung. Im postmodernen Film besteht die Möglichkeit, mittels Verweisen die Dinge neu zu kombinieren und anders anzuwenden.

Im postmodernen Kino wird der Zuschauer selbst Akteur, denn der Inhalt ist nicht mehr allein in der Story verborgen. Nichts ist hier mehr, wie es zu sein scheint. Oberfläche und Kern sind nicht mehr trennbar, sondern bilden ein Netz verschiedenster Betrachtungs- und Interpretationsmöglichkeiten. Durch verschiedene Bedeutungsebenen wird ein Anspruch auf die Darstellbarkeit von Wahrheitsgehalten aufgehoben. In der Erzählstruktur gibt es keine Hierarchie mehr und der Film kann in seiner Handlung auf sich selbst als Medium verweisen. Alles Schöne, Gute und Wahre wird nicht mehr allein als die Einheit moderner Ästhetik angesehen, sondern verschmilzt untrennbar mit allem Hässlichen und Bösen in einer natürlichen Symbiose. Auch die Kultur- und Filmgeschichte dienen nicht mehr der Verpflichtung von Weiterentwicklung, sondern sie sind vielmehr Möglichkeiten von Interpretationen. Der postmoderne Film ist in seiner Darstellung ein ständiger Wechsel zwischen eigener Konstruktion und ständiger Dekonstruktion.

Der moderne Film thematisiert aufklärerisch alles Neue und Fortschrittliche. Er dokumentiert die Prozesse der Veränderungen in allen Bereichen des individuellen, gesellschaftlichen und politischen Lebens gegenüber der Tradition. Während der moderne Film es verstand, uns eine ganzheitliche Realität zu präsentieren, geht der postmoderne Film eher vom Detail aus.

Das Ganze geht hier meist verloren oder entpuppt sich als eine Illusion.

Selbst in der Einstellung der Totalen ist nicht unbedingt eine logische Ordnung erkennbar. Vielmehr zeigt sich das Wesen der Dinge erst bei genauerer Betrachtung. Je weiter wir als Betrachter die Objekte entfernt sehen, desto mehr wird uns ihre Künstlichkeit klar. Alle abgebildeten Objekte können gelesen und verstanden werden. Durch ihre Zeichenhaftigkeit ist es uns möglich, Bezüge herzustellen.

Der postmoderne Film benutzt Klischees. Sie sind es aber nicht, worauf er hinaus will. Denn dieses Genre baut zwar auf bereits bestehenden Klischees auf, verfolgt jedoch nicht mehr lineare Strukturen wie der moderne Film, sondern bewegt sich ständig in verschiedene Richtungen gleichzeitig.

Der postmoderne Film erklärt die Welt demnach nicht auf Grund des Zusammenhanges, sondern aus der Lesbarkeit der Systeme heraus. Der kleinste gemeinsame Nenner dieser Systeme ist jener, der die Dinge im Detail zeigt und sie uns dadurch verstehen lässt. Diese Hyperrealität macht es uns möglich, die Dinge immer klarer und deutlicher zu sehen und zu verstehen, wie sich alles zur gleichen Zeit wieder aufhebt. Es werden uns Zustände gezeigt, die wir verstehen wollen, und indem wir dies scheinbar tun, verstehen wir immer weniger. Wir begreifen letztendlich, dass es uns nicht möglich ist, die Welt des postmodernen Filmes als Ganzheit zu betrachten, und so bleiben uns nur Details — ein ewiger Kreislauf.

Mehrdeutigkeiten, Doppel- und Mehrfachkodierungen lösen traditionelle narrative Logiken auf und sind seit den 90er Jahren im Repertoire des Mainstreamkinos zu finden. Postmodernität ist zum Bestandteil filmischen Erzählens geworden.

›Multiple coding‹ nennt Frank Burke eine von drei Techniken, die sich auf die ›Ästhetik des Verschwindens‹ bezieht und charakteristisch für das moderne Kunstwerk ist. Diese Technik gibt dem Text die Möglichkeit, *jenseits seiner selbst*<sup>83</sup> kodiert zu werden, ohne aber einer Einheitskodierung zu entsprechen. *Das auf diese Weise mehrfach kodierte Kunstwerk ist anwesend und abwesend zugleich. Es verweist (z.B. in Form eines Zitats) auf seine Quelle, ohne jedoch mit ihr identisch zu sein.*<sup>84</sup> Damit wird sowohl das Zitat als auch die Quelle aus ihrem Kontext heraus eigenständig und kann durch den Betrachter mit neuer Bedeutung versehen werden oder ohne bleiben. Ein Film wird dadurch ›unpresented‹ und ist durch seine Bezüge zugleich Gegenwart und Vergangenheit, wodurch eine Auflösung zeitlicher Einordnung beginnt.

Die Doppelkodierung ermöglicht eine Funktionsweise, die dem des *Mythos*<sup>85</sup> entspricht. Die ursprünglich einzige Bedeutung verschwindet, und das Zitat zum Beispiel kann zu unterschiedlichen Bedeutungsträgern werden. Die Doppelkodierung bietet dem Zuschauer freie Assoziationsmöglichkeiten, die abhängig sind von seiner Sozialisierung und seinem momentanen Gefühlsbefinden.

*Bei solcherart mehrfacher Kodierung kann der Zuschauer die eine oder*

andere Aneignungsebene für sich favorisieren — eben auch die selbstreferentielle von Zitat, Parodie, Hommage bis zum Remake, ohne die anscheinend kein postmoderner Genrefilm mehr funktioniert. Der mediensozialisierte Mensch agiert heute als ein Zuschauer, der die erzählerische Geradlinigkeit der klassischen Genrefilme aus dem Fernsehen zur Genüge kennt und im Kino als Jemand angesprochen werden will, dessen Medienkompetenz ernst genommen wird. Mit dieser Distanz lustvoll zu spielen, macht den Resonanzboden postmodernen Kinos aus.<sup>86</sup>

Die erzählerische Geschlossenheit, die bestimmt ist durch dramaturgische Plausibilität, Handlungslogik und psychologische Stimmigkeit, steht oft konträr zu diesen autonomen Sinneseindrücken der Doppelkodierung.

Die Doppelkodierung ist zur Methode modernen filmischen Erzählens geworden. Franz Derendinger schreibt: *Doppelcodiert ist ein Kunstwerk, das eine gewissermaßen naive, positive Leseart - eine Aussage - hat, das zugleich aber auch ein Diskurs über die verwendeten Zeichen führt, auf dessen Ebene es sich eine durchaus moderne Negativität bewahrt. Das postmoderne Kunstwerk ist also in der Lage, ganz verschiedene Rezipienten anzusprechen.*<sup>87</sup>

Ein weiteres wichtiges Merkmal der Verdoppelung ist die Ironie, als Trennlinie zwischen dem modernen und dem postmodernen Film. Franz Loquai beschreibt mehrere Ebenen, die eine Verdoppelung im Film ausmachen: die Ebene des Plots, die Ebene des Genres und die Ebene des Mediums selbst.

Aussagen werden mittels bereits bestehender Codes, also lesbarer Zeichen gespiegelt und dadurch in unterschiedlichen Erscheinungen wiedergegeben. In der Darstellung der Familie zum Beispiel wird die Familie auf der einen Seite in ihrem reinen, romantisch verklärten Idealbild gezeigt und auf der anderen Seite entsteht ein Bild von der Familie, das sie in Frage stellt und sie als zu perfekt negiert. Beide Ebenen werden oft mit dem Element der Ironie verknüpft. In den Filmen David Lynchs entsteht diese beispielsweise oft durch den Fokus auf kleine Banalitäten des Alltags, die Traum und Realität miteinander verbinden. Wir als Betrachter wägen uns indes in der Illusion, die naive romantisierende Darstellung des einen Teils genießen zu können, weil wir auf Grund der Spiegelung eine scheinbar intellektuelle Kontrolle über die Geschehnisse besitzen. Uns erscheint in ein und derselben dargestellten Situation sowohl ein Bewusstsein über diese als auch eine gewisse erhabene Bequemlichkeit. Darin besteht aber auch die Gefahr der Doppelkodierung, denn sie kann zur Distanzierung und Gleichgültigkeit des Betrachters den Dingen gegenüber führen.

David Lynch zählt zu den Hauptvertretern des postmodernen Erzählens. Strategien der ästhetischen Verdoppelung finden sich in verschiedener Intensität in seinen Filmen. Lynchs Filme sind aber nicht nur der Verdoppelung in dem Sinne verpflichtet, dass sie beispielhaft Referenzen zur Filmgeschichte enthalten oder auf die ironische Darstellung der eigenen Erzählmittel verweisen, sie behandeln zudem eine Art Doppelkodierung der Wahrnehmung selbst.

<sup>83</sup> Frank Burke, in: Stefan Höltgen, *Spiegelbilder: Strategien der ästhetischen Verdoppelung in den Filmen von David Lynch*, Hamburg, 2001, S. 12

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> siehe Roland Barthes

<sup>86</sup> Ernst Schreckenber, in: Stefan Höltgen, *Spiegelbilder: Strategien der ästhetischen Verdoppelung in den Filmen von David Lynch*, Hamburg, 2001, S. 14

<sup>87</sup> Franz Derendinger, in: Stefan Höltgen, *Spiegelbilder: Strategien der ästhetischen Verdoppelung in den Filmen von David Lynch*, Hamburg, 2001, S. 14



## 3.2. Die Fernsehserie

*Wir sehen das eine, doch plötzlich erscheint etwas zweites, das eine dritte Bedeutung erzwingt.*<sup>88</sup>

TWIN PEAKS ist eine gemeinsame Produktion von Marc Frost und David Lynch, als Alternative zum herkömmlichen Fernsehen konzipiert. *Man beutelt das Fernsehen immer dafür, dass dort immer alles nach bestimmten Regeln abläuft. Wir versuchen, mit Zeit und Raum und Dimensionen zu spielen. Warum können Film und Fernsehen nicht mehr wie das wirkliche Leben sein? Das wirkliche Leben ist wirklich wild. Überall herrschen Tod, Chaos und Mord, und wir legen einfach eine Schicht von fröhlichem Geplauder darüber, damit wir das nicht spüren.*<sup>89</sup>

TWIN PEAKS hatte seine Uraufführung am 8. April 1990 im amerikanischen Fernsehsender ABC. Die erste Staffel umfasst 7 Episoden, die sonntags ausgestrahlt wurden. Lynch und Frost schrieben gemeinsam mit Harley Peyton und Robert Engels das Drehbuch. Zum Konzept gehörte, dass in jeder Episode ein anderer Regisseur Regie führte. Es wurden insgesamt zwei Staffeln gedreht, wovon regulär nur die erste im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde. TWIN PEAKS ist bis heute eine der einflussreichsten Serien, die es im amerikanischen Fernsehen je gab. Ausgangspunkt der Fernsehserie ist eine Art Topographie, um den magischen Ort Twin Peaks herum. Diese sollte dem sozialen Abbild der amerikanischen Gesellschaft gleichen. So entstand eine Kleinstadt im Nordwesten der USA, umgeben von Wäldern und einem großen See. In Twin Peaks gibt es auch ein Sägewerk, ein Hotel, das Café Diner, eine Highschool, eine Tankstelle, das Büro des Sheriffs, ein Krankenhaus sowie eine Discothek und ein Kaufhaus.

In den achtziger Jahren entstehen als Nachfolger des herkömmlichen Krimis, in dem der heldenhafte Einzelne gegen das Böse kämpft, eine Reihe neuer innovativer Krimiserien. Mit MIAMI VICE oder HILL STREET BLUES streifen die Ermittler das Gewand des herkömmlichen Kleinstadtpolizisten ab und kämpfen nun nicht mehr ausschließlich gegen das Böse, sondern außerdem auch gegen ihre eigene Versuchung. Mit dem Agenten COOPER findet die Darstellung des modernen Ermittlers in TWIN PEAKS ihren Höhepunkt. Gezeigt wird ein intellektueller Mensch, der Inbegriff von allem Guten, der letzten Endes aber doch zum Opfer des Bösen wird. Eigentlich

<sup>88</sup> David Lynch, in: Anne Jerslev, David Lynch, Mentale Landschaften, Wien, 1996, S. 37

<sup>89</sup> Marc Frost, aus: Georg Seeßlen, David Lynch und seine Filme, Point of (No) Return: Twin Peaks, Schüren, 2003, S. 112



erweckt TWIN PEAKS den Eindruck, zum Genre der Kriminalserie zu gehören, in der ein Mord passiert, den ein Detektiv oder Ermittler aufzudecken versucht. Doch im Kriminalfilm gelangt üblicherweise der Ermittler zu den Informationen, die zur Aufklärung des Falles führen, und nicht wie in TWIN PEAKS die Protagonisten selbst, anhand von Visionen oder Träumen. TWIN PEAKS ist postmodernes Fernsehen einer neuen Generation, genreübergreifend in seiner Art. Die Fernsehserie trägt sowohl Elemente des Horror-Filmes und des Märchens als auch der Soapopera in sich.

Lynchs Kinofilme beschreiben oft einen Zustand, der den Untergang prophezeit, aber dennoch alle Möglichkeiten offenhält, die zum Schluss aber doch nichts nützen. Und mit AGENT COOPER (Kyle MacLachlan) wurde ein Protagonist geschaffen, der dem Mythos des perfekten Inspektors mit Selbstironie nachkommt, dem man die alleinige Rettung der Welt anvertraut, der aber zum Schluss nicht einmal sich selbst helfen kann. Lynch perfektioniert den postmodernen Film, dekonstruiert ihn aber zur gleichen Zeit wieder so, dass uns zum Schluss antwortlos nur noch ein verklärter, romantischer Blick übrigbleibt.

Das Ziel von Lynchs Filmen ist nicht mehr neue Erzählungen, Motive und Bilder zu schaffen, sondern das Vorhandene konstruktiv zu bearbeiten. Er schafft ein Filmgenre, das versucht, das Denken des Zuschauers auf unterschiedliche Art und Weise mit in den Film einzubeziehen: *Eine Kraft des Films entsteht nur, wenn alle Elemente des Kinos verschmelzen und eine Stimmung produzieren; wenn alles, was man hört und sieht, zu einem bestimmten Gefühl beiträgt. Es sind die Gefühle, die den Empfindungen und emotionalen Engrammen von Träumen am nächsten kommen, dem entscheidendem Moment des Alptraumes – das Irren in der Finsternis das man durch Schilderung von Ereignissen nicht vermitteln kann.*<sup>90</sup>

Am Seeufer wird die siebzehnjährige LAURA PALMER (Sheryl Lee) ermordet aufgefunden. Sie war intelligent, schön und beliebt. Die Idylle von Twin Peaks ist gestört und die Vollkommenheit, die der Vogel in der Eingangsszene sug-

geriert, für immer gebrochen.

Aber LAURA PALMER war nicht der gute Mensch, der einem brutalen Mord zum Opfer fiel, sie handelte gemeinsam mit Ihrem Freund BOBBY BRIGGS (Dana Ashbrook) mit Drogen. AUDREY HORNE (Sherylin Fenn) findet sogar heraus, dass sie in einem Spielkasino, das auch ein Bordell ist, als Prostituierte gearbeitet hat. Das Bild der LAURA PALMER kehrt sich im Laufe der Serie immer mehr ins Gegenteil um, denn LAURA liebte Spielchen und bildlich gesprochen könnte man annehmen, sie hätte einen Pakt mit dem Bösen geschlossen, weswegen die idyllische Fassade von Twin Peaks Risse bekommt. Denn wäre man nicht verpflichtet, einen Mord aufzuklären, hätte die Fassade noch Bestand und alles Schlechte der Welt wäre nach außen verborgen geblieben. Mit der Ankunft von AGENT COOPER wird die Idylle der gutbürgerlichen Fassade als Lüge bloßgestellt; dahinter kommt durch COOPERS Recherchen das Böse der meisten Menschen zum Vorschein. Ein Kreislauf von Verstrickungen beginnt. Um den Schein der Normalität zu erhalten und alte Verbrechen zu vertuschen, werden neue begangen, auch Morde. Kaum jemand ist das, was er vorgibt zu sein. Für die Situation der Menschen gibt es keine Alternativen, denn jeder ist mit jedem durch ökonomische, familiäre oder kriminelle Beziehungen verbunden.

Das Leben in Twin Peaks zeichnet sich durch seine Ausweglosigkeit aus. Denn es gibt hier keine Form von Subkultur oder von Auflehnung gegenüber der nächsten Generation. Es wird ein Bild der Moderne geschaffen, in der alle durch Revolte versprochenen Neuerungen oder Veränderungen ausbleiben. Es wird ein Gesellschaftsbild vorgeführt, in dem es keine Visionen mehr und kein Leben fern davon gibt.

LAURA PALMER ist offenbar Opfer eines Serienmörders geworden. AGENT COOPER, als die gute Seele, geht jedem Hinweis akribisch genau nach und lässt auch die Hinweise des Zwerges, der ihm in seinen Träumen erscheint, nicht außer Acht. COOPER verkörpert den postmodernen Menschen, der die Dinge nicht nur rational beurteilt, sondern ihnen auch auf eine spirituelle Art ein Wesen zuteilt. Er weiß mit der Schizophrenie der Welt umzugehen, weil auch er diese tief in sich zu spüren vermag.

BOB (Frank da Silva) ist die Personifizierung des Bösen und haust in Twin Peaks, indem er Besitz von den Menschen ergreift. Er ist damit das Verbindungsstück zwischen den Persönlichkeitsspaltungen der Menschen. Mit ihm hat das Böse im Menschen ein Abbild bekommen, das als Schlüssel zur Methodik der Verdoppelung im Film fungiert. Sein ehemaliger Freund MIKE (Al Strobel) wiederum gleicht dem Abbild vom postmodernen Mythos. Er, der ehemals gemeinsam mit BOB mordete, wird gerettet, hackt sich aber nach biblischem Vorbild den mordenden Arm ab. AGENT COOPERS Aufgabe besteht darin, einen wandernden Geist zu jagen, der das im Verborgenen gebliebene Böse im Menschen aufspürt und von ihm Besitz ergreift, um ihn zum Mörder zu machen. So geschieht es auch LELAND PALMER (Ray Wise), LAURA PALMERS Vater, Rechtsanwalt und damit Symbol aller guten Eigenschaften: der Familiären und Juristischen.

<sup>90</sup> David Lynch, *Lynch über Lynch*, Chris Rodley, Frankfurt am Main, 1998, S. 07f.



### 3.3. Ein seltsamer Ort - weit weg von der Welt

Twin Peaks ist ein Ort, an dem die Welt noch in Ordnung zu sein scheint, der perfekt funktionierende Ort der ›Americana‹ und ein Ort, an dem die kulturelle und gesellschaftliche amerikanische Entstehungsgeschichte fokussiert zu sein scheint. Typische Klischeevorstellungen und Stereotypen, wie die immer wieder vorkommenden Doughnuts, spiegeln beispielsweise eine bestimmte Form von Esskultur wieder. Und vielleicht ist Twin Peaks gerade deswegen auch ein metaphorischer Ort, an dem, wie es scheint, die Menschen friedlich in Einheit mit der Natur leben. Doch der Reichtum der Ressourcen, der unberührte GHOSTWOOD FOREST, soll einem Vergnügungspark weichen. Aber das letzte Wort ist hier noch nicht gesprochen, denn wie der Name schon verrät und der indianische Polizist DEPUTY HAWK (Michael Horse) zu wissen scheint, bedeutet Einheit von Mensch und Natur auch seinem eigenen bösen Schatten begegnen zu müssen. Stattdessen findet vielmehr eine Entfremdung statt: asiatische und europäische Investoren sollen Kapital in die Provinz bringen. Twin Peaks spiegelt sowohl den Beginn als auch das Ende eines amerikanischen Lebensentwurfes wieder. Es ist der Ort, dem die Pionierzeit der 1950er Jahre noch anhaftet. Der Großstädter AGENT COOPER glaubt zu Beginn der Serie noch, das wahrhaftige Amerika gefunden zu haben. Seinem Herzen folgend muss sich COOPER zum Schluss dennoch eines Besseren belehren lassen. So sehr er auch die amerikanischen Tugenden schätzt und lebt, sein Scheitern ist nicht aufzuhalten. Es wird uns ein radikales Ende für COOPERS Verkörperung des idealistischen Menschen gezeigt — der Sieg des Bösen über das Gute. Doch das allein entspräche wohl eher der Methodik des modernen Filmes. Im postmodernen Film geht es nicht um die Definition und den Kampf zwischen Gut und Böse. Der postmoderne Film geht darüber hinaus, denn er zeigt uns mit TWIN PEAKS den Ort, an dem der Weg der Zivilisation in Ausweglosigkeit mündet.

Twin Peaks ist ein virtueller Ort, den es eigentlich nicht gibt. Es ist ein Ort, an dem die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft aufeinandertreffen. Hier ist alles möglich. Mythen, Legenden, Märchen, Theorien und Analysen rücken in den Vordergrund. Twin Peaks ist aber auch ein Ort, an welchem lauter Wahrscheinlichkeiten zusammenfließen und Traum zu Realität und Realität zu Traum zu werden vermag. Jeder der Menschen, die in Twin Peaks leben, verkörpert seinen eigenen Mythos und jeder von ihnen ist auf seine Art ein Problemfall. In einem anderen Film wäre das der Kern



der Handlung und die Lösung der Probleme das Ziel. In TWIN PEAKS aber besteht die Gesellschaft aus vielen ungelösten Problemfällen ohne Ziel.

Darüber hinaus wird ein Wissen um die Beseeltheit der Natur gezeigt, die dem Menschen eine Hoffnung spiritueller Lebensformen gibt. Doch den postmodernen Film macht aus, dass diese Hoffnung wächst, um sich gleichzeitig zu zerstören. Das Leben in Twin Peaks zeichnet sich durch eine scheinbar untrennbare Symbiose von Leben und Tod aus, die uns gezeigt wird, um im gleichen Moment wieder von der Bildfläche zu verschwinden. Man kann fast sagen, dass dieser postmoderne Ort direkt auf den Vorstellungen der Romantik aufbaut, sie perfektioniert, um sie im gleichen Atemzug in Frage zu stellen und aufzulösen. Der Filmschnitt ermöglicht es, die Dinge miteinander zu verbinden, die normalerweise weit voneinander entfernt sind. Diese Montagen lenken nicht nur den Zuschauerblick, vielmehr noch können makellose lebendige Traumlandschaften erschaffen werden. Die Landschaften in Lynchs Filmen entsprechen meist einem idealisierten Bild. Normalerweise würden wir als Zuschauer diese unzersetzten, reinen Landschaften als zu romantisch oder gar als kitschig abwerten. Doch David Lynch bettet diese Gedanken auf geschickte Art in die Wahrnehmung ein, indem er uns ausschließlich eine Idealvorstellung der Natur vorführt. Da aber die Existenz dieses Ideals ausgeschlossen ist, die gezeigten Landschaften es aber dennoch präsentieren, vermischen wir automatisch Realität mit Idealität. Hinzu kommt, dass die

Natur immer ein mythischer Ort ist, denn auf widersprüchliche Weise verkörpert er für uns Vollkommenheit, in Form von Märchen beispielsweise. Trotz oder, besser gesagt, wegen der genannten Gegensätzlichkeiten erscheinen uns Lynchs Landschaftsbilder glaubwürdig. In TWIN PEAKS sind es zum Beispiel die Berge und die Kulisse des amerikanischen Westens, die uns etwas Erhabenes und übergeordnetes Schönes vermitteln. Der Widerspruch entsteht hier durch die Gegenüberstellung des Zerfalls.

Die Ausstattung der Räume in TWIN PEAKS spiegelt eine Gesellschaft wieder, in der die postmoderne Entfremdung sich selbst wieder eingeholt hat. Es werden uns die perfekten Imitationen der rustikalen Provinz gezeigt, wie man sie als Einrichtung eines Countryclubs in der Großstadt vorfinden würde. Nur existieren diese perfekt nachgemachten, unechten Imitationen direkt hier in der Provinz. Sie selbst könnte nun ebenso gut als Vergnügungspark fungieren. Man kann sagen: die Provinz Twin Peaks imitiert sich selbst. David Lynch zeigt uns keine malerischen, sondern übermalte Landschaften. Er verzichtet in TWIN PEAKS darauf, diese unterschiedlichen Orte mittels des Schnittes miteinander zu verbinden. Obwohl Twin Peaks aus einer ganzen Reihe von Orten im amerikanischen Norden zusammengesetzt ist, gibt es keinen verbindenden Handlungsstrang, der es uns ermöglicht, die Stadt als Ganzes zu erfahren. Die Menschen hier wirken auf Grund dieser Nichterfahrung der Stadt als Ganzes in ihrer Isolation bestätigt. Und so sehen wir Twin Peaks auch nicht als Ort, sondern vielmehr als einen Zustand. Auch erscheint uns der Ort auf eine seltsame Weise sehr leer. Dehnungen von Raum und Zeit in der Handlung werden über Großaufnahmen und Zeitlupen umgesetzt. Sie vergrößern den Mikrokosmos oder verlangsamen die Schnelligkeit. Raum- und Zeitgrenzen werden aufgelöst und ihr Sinn damit in Frage gestellt. Die Dinge, die es hier gibt, erklären uns nicht, in welcher Zeit wir uns befinden. Diese Leere spiegelt sich auch in den handelnden Charakteren wieder. Lynch arbeitet in der Umsetzung der Menschen bewusst mit archetypischen Figuren und Konstellationen. Er schafft Menschen, die dem kulturellen Gesellschaftstypus des bürgerlichen ›Triebmenschen‹ entsprechen. Menschen, die sowohl eine realistische, soziale Seite als auch eine mythische Seite besitzen. Auch hier, ähnlich wie bei dem Ort Twin Peaks, ergeben sich Abhängigkeiten zwischen den Gegensätzen, die untrennbar miteinander agieren. Zum Beispiel kann Ideales im nächsten Moment in Banales umkippen und ist dadurch nur noch schwer ernst zu nehmen. Wenn aber im gleichen Moment auch die Idylle in Grauen wechselt, so konkurriert das Banale mit dem Grauen und erinnert wieder an die Symbiose zwischen Leben und Tod. Dadurch spitzt sich die Situation dramatisch zu und der Zuschauer wird unsicher.

Personen und Räume scheinen in Lynchs Filmen einer ständigen Negation unterworfen zu sein. Oft werden physikalische Gesetzmäßigkeiten außer Kraft gesetzt. Dies geschieht beispielsweise dann, wenn eine Person zwei Figuren verkörpert, wie zum Beispiel SHERYL LEE, in der Rolle der verstorbenen LAURA PALMER und der ihrer Cousine MADLEINE FERGUSON.



## 3.4. Von Doppelgängern und Spiegelbildern

Die Welt von TWIN PEAKS kann auf zwei Ebenen verstanden werden. Sie ist eine Welt, in der abwechselnd Realität und Fiktion, die Psyche der Protagonisten mit ihren Stärken und Schwächen zum tragenden Element der Serie werden. Die Methodik der Verdoppelung ist eine Form, in der beide Ebenen miteinander konstruiert werden. Bereits im Titel, der als die ›Zwillingsgipfel‹ übersetzt werden kann, wird die Verdoppelung suggeriert. Auch in BLUE VELVET arbeitet Lynch mit dem Motiv des Doppelgängers bei den Figuren SANDY und DOROTHY sowie FRANK und JEFFREY.

Ein wesentlicher Teil des Unheimlichen, das David Lynch mit seinen Filmen erzeugt, wird durch die Methoden der Verdoppelung hervorgerufen. Damit verbundene Bedeutungsverschiebungen und Bedeutungsaufösungen der Handlungen werden dadurch unterstützt. *Die Genreanspielungen, die Inter- und Intratextualität geben dem Zuschauer das Gefühl einer Déjà-vu-Erfahrung, da sie Hinweise auf Parallelitäten oder, ganz direkt, auf Personen geben, auf eine Szene oder einen Plot aus einem früheren Werk, dessen sich Lynch nun wieder bedient.*<sup>91</sup>

In TWIN PEAKS wird die Verdoppelung sichtbar, indem die psychische Ebene der Figuren mittels eines Spiegelbildes an die Filmoberfläche transportiert wird. Sie finden sich insbesondere in den Figuren der LAURA PALMER, ihrer Cousine MAGGY, ihrem Vater LELAND PALMER und dem Mörder BOB. Vor allem die Spiegelszene mit LELAND PALMER und BOB ist eine jener Szenen, in der die Bedeutung der Doppelung ihre Vielfältigkeit zeigt. Dem Zuschauer wird ermöglicht, Bilder und Kontexte gleichzeitig zu lesen. Es sind *jene Mehrdeutigkeiten, die Lynchs Bilder so beunruhigend faszinierend machen.*<sup>92</sup>

Die Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Geschwindigkeiten zählt ebenfalls zu den Methoden der Verdoppelung. Sie äußern sich im zeitgleichen Auftreten von Beschleunigung und Verzögerung in einer Szene. Lynchs Methoden bezüglich der Zeit sind stark geprägt durch die Einflüsse von erzählter Zeit auf die Erzählzeit. Die verfließende Zeit der Handlung wird unterstützt und gleichzeitig auch wieder gebrochen durch Raffungen oder Zeitlupen. Die Zeit im Film wird dadurch zum tragenden Element und ergreift genau wie ein Bilderrahmen Besitzanspruch auf das eigene Leben. Denn manchmal scheint es, als wäre die Zeit in Twin Peaks stehen geblieben, während sie im selben Moment von der Vergangenheit überholt und zur Wirklichkeit gemacht wird.

<sup>91</sup> Anne Jerslev, David Lynch, Mentale Landschaften, Wien, 1996, S. 37

<sup>92</sup> Ebd.

Die Traumbilder der Protagonisten wiederum kann man zeitlich nicht einsortieren, da sie völlig isoliert einen Raum darstellen, der keine Verweise auf die Zeit zulässt, innerhalb der er existiert. Allein in einem Traum, in dem AGENT COOPER sichtlich gealtert auf LAURA PALMER trifft, lässt sich die Szene als Traum von der Zukunft deuten. Dennoch findet hier die Verschiebung und Wahrnehmung der Zeit ihren Höhepunkt: Der im Traum erscheinende LITTLE MAN FROM ANOTHER PLACE (Michael J. Anderson) stellt eine Person dar, welche Zukunft und Vergangenheit miteinander verbindet. COOPER geht zu Bett und der Traum beginnt mit Bildern der jüngsten Vergangenheit. Wir sehen: Lauras Mutter, SARAH PALMER (Grace Zabriskie), im Hintergrund der sich stets drehende Ventilator und der Leichnam LAURAS im Leichenschauhaus. Nun folgt die Geschichte von MIKE und BOB. Es ist die Geschichte zweier Mörder, die vor langer Zeit begann: [Bob:] *Durch die Finsternis des zukünftig Vergangenen sehnt der Magier sich nach Licht. Nach einem Weg heraus, zwischen zweierlei Welten — Feuer zieh mit mir. Wir lebten zwischen den Menschen.*<sup>93</sup> Schon in dieser Anfangssequenz treffen zwei unterschiedliche Zeiten aufeinander: die Vergangenheit und eine noch weiter zurückliegende Vergangenheit. COOPER befindet sich, stark gealtert, gemeinsam mit der jungen LAURA PALMER und dem LITTLE MAN FROM ANOTHER PLACE im RED ROOM: [Little Man:] *Let's rock, ich habe gute Neuigkeiten, der Kaugummi, den du magst, wird wieder in Mode kommen. Sie ist meine Cousine, aber sieht sie nicht genauso aus wie Laura Palmer?* [Cooper:] *Aber sie ist Laura Palmer. Sind Sie Laura Palmer?* [Laura Palmer:] *Ich habe das Gefühl, sie zu kennen, aber manchmal biegen sich meine Arme nach hinten.* [Little Man:] *Sie ist voller Geheimnisse. Wo wir herkommen, singen die Vögel ein hübsches Lied und Musik liegt immer in der Luft.*<sup>94</sup> Der Raum gibt keinen Aufschluss darüber, wo er sich befindet und in welcher Zeit diese Szene spielt. Trotzdem ist der Traum so klar und realistisch gestaltet, dass die Wirklichkeit mit dem Traum zu verschwimmen beginnt. Diese ungewöhnliche Szene wird noch gesteigert durch die komischen Bewegungen und die veränderte Sprache von LAURA und dem LITTLE MAN FROM ANOTHER PLACE. Wir als Betrachter können die Worte verstehen, wenn auch nur sehr schlecht. Und dass COOPER weiterhin normal spricht, obwohl auch er ein Konstrukt des Traumes ist, vermischt nur noch mehr Realität und Fiktion. Gedreht wurde diese Szene durch rückwärts gesprochene Texte und rückwärts gemachte Bewegungen, die später verkehrtherum abgespielt wurden.

Vor allem das BLACK LODGE als der fantastische Teil der Verdoppelung steht neben dem realen Teil, den agierenden Figuren, im Mittelpunkt der Serie. An diesem Ort bekommen die Figuren durch ihren fantasierten Doppelgänger Informationen aus anderen Zeiten.

Bei David Lynch lassen sich die Verfahren der ›Ästhetik der Verdoppelung‹ auf drei Ebenen des Filmes erkennen: In der Verdoppelung des Erzählens findet die Doppelkodierung in Form von Anspielungen, Zitaten oder anderen erzählenden Verweisen statt. Der Film kann dadurch nicht nur auf die eigenen Inhalte, sondern auch auf andere Filme verweisen, und zwar mittels

Bildinhalten, Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen oder Montagen. Soll der Zuschauer den Verweis bewusst wahrnehmen, so sind im Film Merkmale, die das deutlich sichtbar machen, notwendig. Genretypische Merkmale wie beim ›Film Noir‹, ›Roadmovie‹ oder ›Thriller‹ tragen zur Bildgestaltung bei. Aber auch eine Verdoppelung des Genres an sich wird häufig für dessen Reflexion genutzt. Eine Verdoppelung der Erzählstrategie findet statt, weil sich Filme Erzählformen klassischer Genres bedienen und sie in einen neuen Kontext setzen. Ein besonderes Beispiel dafür bieten die ›fantastischen‹ Filme, gerade weil sie der von Ernst Schrekenberg beschriebenen *Überwältigung der Sinne*<sup>95</sup> perfekt entsprechen. Der postmoderne Film bezieht sich nicht mehr nur auf sich als eigenes Referenzobjekt, indem er mit seiner eigenen Verwendung bricht. Er bezieht sich außerdem auf die verschiedensten Techniken des Erzählens (wie Filmmusik, Darstellungsweisen, Montage, Kamera). Aber auch andere Medien werden zum Gegenstand der Verdoppelung, wie beispielsweise das Telefon, das Fernsehen usw.

Der traditionelle Film zeigt uns normalerweise eine vollständige Topographie seiner Erzählweise. Und tut er das an der ein oder anderen Stelle mal nicht, so sind wir als Zuschauer in der Lage, die Lücke anhand der vorangegangenen Geschehnisse zu füllen. David Lynch hingegen verfolgt keine lineare Erzählstruktur und hebt zudem die Linearität der Zeit im Handlungsverlauf auf. Dadurch fällt es uns schwer, einer möglichen Chronologie zu folgen. Wir werden gezwungen, die Serie aktiv zu konsumieren, was uns nur noch stärker in die Geschehnisse von TWIN PEAKS hineinzieht. In diesem Ort herrscht eine Art schwebender, langsamer Rhythmus. Der entsteht zum einen, weil sich die Protagonisten langsamer als normal bewegen. Zum anderen bleibt die Kamera meist auch noch länger auf ihnen haften, als die Erzählung und die Dramaturgie es erfordern. Lynch vermag es, mittels der Kameraführung unsere Blicke zu lenken. Die Kameraeinstellung bewegt sich von der Totalen, in der die Zusammenhänge sichtbar sind, hin auf Details. Wir werden durch die Kamera aus der Distanz des Zuschauers in den Film gezogen, in dem wir mit den Reaktionen und Emotionen der Protagonisten konfrontiert werden. Durch langsames Zoomen auf Details oder Darsteller, beispielsweise in der Unterhaltung von COOPER mit JACQUES RENAULT (Walter Olkewicz) im CASINO, wird ein genauer, unausweichlicher und dadurch für uns fast unerträglicher Blick erzwungen. Die Kameraführung wechselt zur Detailaufnahme und zeigt übertrieben nahe Close-ups von COOPERS Augen und JACQUES' Mund, während JACQUES von der Nacht in der Hütte mit LAURA und LEO erzählt. Die Darstellung wechselt zwischen Augen und Mund hin und her. Formatfüllend quetscht sich JACQUES' Gesichtsausschnitt in die Kamera und berichtet schweißstriefend und wollüstig von jener Nacht.

Uns wird dadurch das Eintauchen unter jene Oberfläche ermöglicht, hinter der die Existenz einer Schattenseite offenbart wird. In diesem Moment werden wir alleingelassen mit den Protagonisten und die Zeit scheint stillzustehen. Die Oberfläche ist nichts anderes als die Fassade eines Menschen, die

<sup>93</sup> Twin Peaks, Erste Season, Episode 2, *Zen oder die Kunst einen Mörder zu fassen*

<sup>94</sup> Twin Peaks, Erste Season, Episode 2, *Zen oder die Kunst einen Mörder zu fassen*

<sup>95</sup> Ernst Schrekenberg, in: Stefan Höltgen, *Spiegelbilder: Strategien der ästhetischen Verdoppelung in den Filmen von David Lynch*, Hamburg, 2001, S. 14



eine Grenze zwischen dem Inneren, der Psyche des Menschen, und der Außenwelt darstellt. Nicht allein die Kameraführung, sondern zwei zusätzlich nebeneinanderlaufende Dramaturgien zeigen uns die Existenz dieser beiden Welten. Die eine ist die, in welcher die Personen handeln, leben und die Geschichte des Mordes erzählt wird. Und es gibt eine abstrakte Dramaturgie, in der Objekte mit Bedeutung ausgestattet und Stimmungen transportiert werden. Es wird uns sozusagen eine reale und eine abstrakte Welt präsentiert. Doch beide Welten existieren parallel zu- und unabhängig voneinander. Das hat den Vorteil, dass Objekte immer eigenständig wirken und nicht der Erzählstruktur unterworfen werden. Beispielsweise ist der Bilderrahmen mit dem Foto von LAURA PALMER ein Erinnerungsstück an die verstorbene Tochter. Aber zur gleichen Zeit ist er noch viel mehr, denn er taucht immer wieder als eigenes Handlungselement auf. Man hat fast den Eindruck, dass das Rätsel um den Mord vom Erscheinen des Bilderrahmens getragen wird. Denn LAURAS Abbild symbolisiert die vergangene Welt, in der noch alles friedlich schien. Ihr Foto birgt aber auch all die Geheimnisse um das Leben der LAURA PALMER in sich und dient nicht zuletzt dem Vater, LELAND PALMER, als Schlüssel für sein Doppelleben zwischen der einen und der anderen Welt in ihm. Zum Ausdruck gebracht werden diese Welten durch den Wechsel zwischen Realität und Traumwelt. LELAND PALMER, der, wie man im Verlauf der Serie erfahren wird, scheinbar schon immer ein Doppelleben geführt hat, wurde von BOB in Besitz genommen. Ausdruck der Persönlichkeitsspaltung von LELAND PALMER ist also die Verkörperung des Bösen, dem unheimlichen BOB, und zugleich die des realistischen Familienvaters. LELAND PALMER ist nicht nur der Vater von LAURA, er ist auch noch der Rechtsanwalt von Twin Peaks. Mit seiner Figur wird uns verdeutlicht, dass das Böse nicht nur im idyllischen Familienleben verborgen ist, sondern auch in die emotionslosen Fakten der Juristerei Einzug gehalten hat. Durch seine Person wird uns nicht nur die persönliche Schizophrenie des Einzelnen, sondern der gesamten Gesellschaft vorgeführt. LELAND PALMER wird im Gefängnis von eine Art spirituellem Wutausbruch heimgesucht, welcher ihn endlich von BOB befreit und ihn sich seiner Missetaten bewusst werden lässt. Drei Leben begegnen sich in dieser Szene: LELAND, der Familienvater, BOB, Zeugnis der spirituellen Welt, die LELAND letztlich zur Befreiung und zum friedlichen Tod verhilft, und das selbst durch den Vater traumatisierte Kind LELAND.



## 3.5. Leerstellen und sinnentleerte Zeichen

In Anlehnung an Alfred Hitchcocks ›MacGuffins‹ verwendet auch David Lynch sinnentleerte Zeichen. Bei Hitchcock dienen diese Zeichen einem erzählerischen Zweck. Nicht selten bilden sie den Anlass für die Filmhandlung. In dem Film NOTORIOUS sind es zum Beispiel Weinflaschen, die mit giftiger Flüssigkeit gefüllt sind. Was das genau für eine Flüssigkeit ist, spielt aber keine wesentliche Rolle. Wichtig ist nur, dass der Inhalt den Charakter von etwas Bedrohlichem besitzt. Nach Hitchcock sind ›MacGuffins‹ nur für die Figuren im Film von Bedeutung, aber nicht für den Erzähler.

Der Zuschauer interessiert sich jedoch ebenfalls für diese für ihn eigentlich unwichtigen Zeichen. Dieses Interesse greift Lynch in seinen Filmen auf. In BLUE VELVET löst zum Beispiel das gefundene Ohr den Detektivprozess bei JEFFREY aus. Es ist aber noch viel mehr, denn das Ohr wird trotz seiner Bedeutungslosigkeit für die Handlung sehr eindrucksvoll und hervorstechend inszeniert. Der Zuschauer muss automatisch annehmen, dass diesem Ohr eine bedeutende Rolle zufällt. Uns erscheinen diese Situationen als fremd und als Brüche bzw. Leerstellen, durch die wir uns besonders angesprochen fühlen. Und anders als im traditionellen Film vervollständigen wir das Bild der gezeigten Welt nicht anhand der Handlung, sondern allein mittels unserer Prägung und Sozialisierung in unserer Fantasie. Damit tauchen wir nicht nur in die Welt von David Lynch und Marc Frost ein, sondern auch in unsere eigene Welt. Man könnte sagen: *Es ist eine kollektive Fantasie, deren Medium die Fremdheit ist.*<sup>96</sup> Und diese Fremdheit wird in unserer Fantasie durch Bilder ersetzt, die uns vertraut und bekannt sind. Je nach Handlungssituation kann das in uns, dem Zuschauer, im Sinne Freuds ein unheimliches Gefühl erwecken.

Lynchs ›MacGuffins‹ setzen durch ihre Undurchsichtigkeit bewusst auf den Interpretationswillen des Zuschauers. Die Unheimlichkeit dieser ›MacGuffins‹ offenbart sich in den steten Fragen des Zuschauers an sich selbst, die aber den eigentümlichen Effekt aufweisen zu-, statt abzunehmen. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass Lynch verschiedenste Elemente permanent wiederholt, was ihre Bedeutsamkeit noch hervorzuheben scheint. Zum Beispiel gibt es sowohl in Blue Velvet als auch in TWIN PEAKS eine Szene mit Steinwürfen auf eine Flasche. Ebenso erscheint in mehreren von Lynchs Filmen ein schwarz-weiß gemusterte Fußboden. In TWIN PEAKS sind es Elemente wie der Ventilator oder der Bilderrahmen mit dem Foto von Laura

<sup>96</sup> Georg Seeßlen, *David Lynch und seine Filme*, Marburg, 2003, S. 114



Palmer, die als ›MacGuffins‹ dienen. Der Pilotfilm beginnt mit einer Szene, in der sich JOCELYN PACKARD vor einem Spiegel Lippenstift aufträgt. Das letzte Bild zeigt AGENT COOPER, der im Spiegel das Antlitz seines bösen Ichs betrachtet. Solche Bilder werden in Lynchs Filmen durch ihre Wiederholung mit besonderer Bedeutung ausgestattet. Der Zuschauer häuft im Verlauf des Filmes eine Art Scheinwissen um diese Bedeutungen an. Ein besonderes Element der Wiederholung ist der Einsatz unterschiedlichster Spiegel und visueller Spiegelungen. Diese nehmen eine zentrale Position innerhalb der Bilder und Erzählungen ein, denn Spiegel dienen dem Sichtbarmachen der Psychosen einer Figur. Ein zerbrochener Spiegel beispielsweise zeigt in seinen Scherben die Fragmente einer zerbrochenen Seele. Oft werden Spiegelungen aber auch dafür genutzt, nichtsichtbare Dinge sichtbar zu machen.

Lynchs ›MacGuffins‹ sind nicht selten gewöhnliche Einrichtungsgegenstände in den Räume der Protagonisten. Dadurch schafft er es, Objekte und Menschen gleichermaßen mit Bedeutung zu versehen. Die Objekte sind nicht mehr dem Menschen untergeordnet, sondern gleich wichtig. In Lynchs Welt, so könnte man sagen, trägt alles übermäßig viel Bedeutung, und nichts ist einfach da, weil es gewöhnlich da ist. Lynch gelingt es, etwas Gewöhnliches zu etwas Bedeutendem zu machen. Das wirkt auf uns zunächst befremdend, da unsere Wahrnehmung dadurch verschoben wird. Ähnlich funktioniert die Verschiebung auch bei Edward Hoppers Bildern, in welchen er die Dinge isoliert klar darstellt, den Fokus darauf richtet. Doch es ist nicht das Objekt, das die Bedeutung erfährt, sondern es ist vielmehr der darauf gerichtete Blick.

Auch Sprache und Bild agieren in Lynchs Filmen oft unabhängig voneinander. Das heißt: Gesprochenes entspricht nicht unbedingt der Handlung, welche wir Zuschauer wahrnehmen. In Episode 5 zum Beispiel beobachten wir, wie AGENT COOPER durch den Lärm singender Männerstimmen aus dem Schlaf gerissen wird. Und obwohl wir die Männer nicht sehen, entwickelt sich in uns ein Bild von ihnen. Der Blick COOPERS auf den Wecker lässt uns vorstellen, in welchem Gefühlszustand sich dieser in Anbetracht der Uhrzeit und des Lärmes befindet. Auf uns als Betrachter wirken zur gleichen Zeit die verschiedensten Eindrücke ein. Denn der Gesang der isländischen Geschäftspartner, wie sich kurze Zeit später aufklärt, begleitet uns in der kompletten Anfangsszene. Diese beginnt mit COOPERS Erwachen, es folgen Bilder der morgendlichen Geschäftigkeit im Hotel bis hin zu COOPERS Eintreffen am Frühstückstisch und seiner Unterhaltung mit der Bedienung. Die Sprache als Erklärungsmuster fungiert hier vielmehr als Irritation. Das Gespräch COOPERS mit der Bedienung führt zu einer völligen Verwirrung der Situation. Die Bedienung klärt COOPER über die Gäste auf und dieser erwähnt, dass die Geschäftsleute sicher zum Eingewöhnen einige Zeit benötigen. So weit ist alles für uns als Betrachter klar. Wir hörten den Gesang der Männer und sehen die Frühstücksszene im Hotel. Und nun denken wir mit der Erklärung der Bedienung alle bisherigen Eindrücke ordnen zu können. Doch genau in diesem Moment erscheint AUDREY HORNE im Hintergrund und wir sind für einen Bruchteil abgelenkt. Dieser Moment ist gerade kurz genug, um zum eigentlichen Geschehen zurückzukehren und wahrzunehmen, dass die Bedienung sagt: *hoffentlich reicht der Hering so lange*.<sup>97</sup> Nun, welcher Hering, wie passt das in unser angestrebtes Ordnungsmodell hinein? Gar nicht, und bevor wir uns Fragen stellen können, beginnt direkt die nächste Szene, in der sich AUDREY zu COOPER an den Tisch setzt. Ein großer Teil der Lynch'schen Erzählstruktur arbeitet mit Inkongruenz von Sprache und Bild. Diese bauen zu selten aufeinander auf und erklären uns zu selten die Zusammenhänge. Vielmehr lenken sie ab und irritieren.

<sup>97</sup> Twin Peaks, Erste Season, Episode 5, *Coopers Träume*



## 3.6. Psychometropolis

Eine wesentliche Bedeutung fällt der Struktur und der Beschaffenheit der Räume als Handlungsorte der Serie zu. Die Räume sind oft unübersichtlich und ineinander verschachtelt, enthalten mehrere Ebenen, die entstehen und wieder verschwinden. Der Charakter der Räume ist sehr organisch. Oft wird uns hier eine Postkartenidylle in rostfarbenem Ton vorgeführt. Es wird viel mit Strukturen, wie zum Beispiel faltigen Vorhängen gearbeitet. Aber auch wiederkehrende Muster des Fußbodens sind zu finden.

In Lynchs Filmen bedingen Fantasie und Realität einander, um die Psyche der Protagonisten zum Ausdruck zu bringen. Die Räume bilden daher eine Notwendigkeit, um die jeweilige Stimmung visuell zu erzeugen. Der Charakter einer Person, und sei er noch so seltsam, muss in seiner Umgebung real erscheinen. Vieles dreht sich um die Frage nach dem jeweiligen Charakter und, wie dieser in seiner Umgebung wirkt. Wie muss also zum Beispiel ein Hotel aussehen, wie ein normales Haus oder wie das BIG PINE? Ein gutes Beispiel ist DR. LAWRENCE JACOBYS (Russ Tamblyn) Büro. JACOBY, LAURA PALMERS Psychiater, besitzt einen sensiblen Charakter. Als Zuschauer ist man sich nie ganz sicher, ob JACOBY verrückt ist oder mit der Psychiatrie experimentiert, um Menschen zu helfen. Das Büro eines Psychiaters sollte eine entspannte Atmosphäre vermitteln. JACOBYS Büro ist mit einer Fototapete, ausgestattet, auf der Südseemotive abgebildet sind. Der ganze Raum vermittelt eine kitschige Hawaii-Atmosphäre und ist in den Farbkombinationen orange/lila und grün/rot gehalten. JACOBYS Brillengläser haben die Farben Rot und Blau und diese farbintensive Dualität findet sich auch in seiner Praxis wieder. Zur Unterstützung des verrückten Charakters von JACOBY ist außerdem ein bizarres Aquarium aufgestellt. Sein sensibles Wesen wiederum kommt durch die vielen liebevollen Kleinigkeiten hawaiischer und afrikanischer Kunst zum Ausdruck. Sowohl die Figur JACOBY selbst als auch der Raum, in dem sie arbeitet, sind in sehr intensiven Farben dargestellt.

Oft wurden in der Nachbearbeitung noch zusätzliche Wärmefilter während des Umkopierens des belichteten Materials verwendet, was die Farben des belichteten Filmmaterials nachträglich intensiviert. Zur Darstellung einer langweiligen Kleinstadt hätten die Farben natürlich auch trist sein können, aber das komplette Gegenteil wurde umgesetzt. Durch diesen Kontrast ist eine Filmwirkung möglich, die einen realen Ort zeigt, der aber das, was im Verborgenen bleiben sollte, die Psyche der Menschen, zum Vorschein bringt.



Verschiedenen Elementen wird über die Ausstattung besonders viel Bedeutung beigemessen. Das sind zum Beispiel die dunklen und verborgenen Seiten des jeweiligen Charakters, die es zu visualisieren gilt. Weiterhin wird das Wesen des jeweiligen Charakters oft durch Üppigkeit und Übertreibung der zur Visualisierung genutzten Elemente ausgezeichnet. Eine besondere Darstellung erhält auch die Realität und die jeweilige Raumtemperatur des Handlungsraumes im Vergleich zu seiner Umwelt. Insgesamt geht es um die Darstellung eines bestimmten Gefühls, das Unterstützung durch eine entsprechende Lichtführung erhält. BLACKIE O'REILLYS (Victoria Catlin) Büro zum Beispiel ist hauptsächlich in Rot und in Erdtönen gehalten. Diese Farben machen, gemischt mit Schwarz, begehrenswerter und vermitteln einen feurigen Eindruck. Denn in BLACKIES Haus, dem ONE EYED JACK'S, geht es heiß her, dementsprechend findet man hier die Farben der Leidenschaft. BLACKIES Haus soll aber nicht ein beliebiges Bordell darstellen, sondern es ist ein Haus mit exklusivem Service, für sehr gut zahlende Kunden. In der Ausstattung wird das deutlich. Vielmehr sogar noch: BLACKIES Haus ist der Inbegriff einer Vergnügungslandschaft für erotische Erlebnisse, eine Welt jenseits der Welt draußen.

Das Haus von SHELLEY JOHNSON (Mädchen Amick) hingegen entspricht der Arbeiterklasse. Ihr Zuhause ist die gezeigte schlichte Küche. Und hier findet man eine Arbeitsfläche aus Holz, meist auch ein Handtuch und eine Waffe. Und so sind die verwendeten Farben auch viel sachlicher, einheitlicher und monochrom gehalten. Während DR. JACOBY Hawaiihemden trägt und BLACKIE in ein schwarzes Kleid mit tiefem Ausschnitt gekleidet ist, ist auch SHELLEY JOHNSON, passend zu ihrem Charakter, einfach gekleidet. Wie mit den oft etwas übertrieben ausgestatteten Räume verhält es sich auch mit der Kleidung der Darsteller. Beiläufig gezeigte Dinge gibt es in der Serie nicht. Und dadurch, dass die Objekte oft in den fokussierten Kamerablick gelangen, gewinnt man als Zuschauer auch den Eindruck, dass die Kleidung der Personen besonders wichtig ist. Die Materialien sind sorgfältig ausgewählt. So ist Holz ein wichtiges thematisches Element. Es wird oft in Verbindung mit Stein gebraucht. Durch die Gegensätzlichkeit der Materialien ist es möglich den Kontrast zwischen warm und kalt darzustellen.

NADINE HURLEYS (Wendy Robie) Haus ist das einer Wahnsinnigen. NADINES Charakter ist der eines Menschen, der Stress hatte im Leben. Sie lebt in einem mittelamerikanischen Farmhaus. Es ist ein großes leeres Haus, in dem nur schwer Beziehungen möglich sind. Die Ausstattung wirkt wie eine Hochzeitstorte. Pastellene und rosa Farbtöne gemischt mit langweiligem Ocker, blassem Rot und Orange. Nadine empfindet keine Liebe mehr. Sie ist das Innere der Torte und die Gegenstände auf dem Regal bilden den restlichen Zusatz. Ihre Augenklappe symbolisiert: auf einem Auge blind und die Realität nicht sehend. NADINE lebt in der Vergangenheit. Die psychotische Stimmung in ihrem Haus wird nicht durch Unordnung vermittelt, sondern durch Leere. Die Details im Haus sind sehr wichtig, um ihr Wesen genau zu beschreiben. Sie ist eine traurige, verzweifelte, hysterische Frau, die in ihrer



kleinen vermeintlich heilen Welt lebt und ausschließlich Interesse für ihre quietschende Gardinenstange entwickeln kann. NADINES Haus ist die perfekte Inszenierung einer heilen Welt.

The BIG PINE, das alte Familienhaus einer Sägemühlensfamilie, ist das genaue Gegenteil. Die Räume sind groß und langgestreckt. Die Gegenstände darin wirken bizarr, antikiert und führen ein Eigenleben. Sie erzählen zusätzlich ihre eigene, vergangene Geschichte. Diese Gegenstände sind die ›Artefakte‹ der jeweiligen Aufnahme. Wenn sie sich zum Beispiel in der oberen Hälfte des Bildes befinden, dienen sie der Verdichtung der gezeigten Menschen mit ihrer Umgebung. Trotz der romantisch verklärten Ausstattung, die viele Hinweise auf ein früheres Leben in diesem Hause geben, bleibt Gemütlichkeit aus. Störpunkte wie die nervös rauchende JOCELYN PACKARD (Joan Chen) unterbrechen jede Form von Behaglichkeit und Ruhe.

Oft arbeitet Lynch mit Gegenständen, die das bürgerliche Leben ironisieren, Dingen, deren Ästhetik sich zwischen Kunst und Kitsch ansiedelt. Der überstreitenden Personen hängende Elchkopf wirkt sehr kitschig, aber auf Grund seines geschickten Einsatzes avanciert er fast zum Kunstgegenstand. Das BIG PINE ist jener längst vergessene Ort, der den Traum vom amerikanischen Westen widerspiegelt. Die Verbindung zwischen Realität und Vergangenheit wird hier dargestellt durch banale Einrichtungsgegenstände. Beispielsweise gibt es hier den ausgestopften Braunbären, der böse und garstig aufbereitet wurde und wahrscheinlich die Beute einer Jagd darstellt. Wenn sich aber PETE MARTELL (Jack Nance) und seine Frau CATHERINE (Piper Laurie) vor diesem Relikt alter Zeiten streiten, so wirkt die ganze Szenerie sehr lächerlich und ironisch. Beim Betrachter treffen Vorstellungen aus jenen Jagdtagen, die schwere, harte Arbeit implizieren, auf diesen Streit und die heutige Filmzeit. Es entsteht eine Kombination aus Respekt gegenüber der Vergangenheit und Belustigung auf Grund der lächerlichen Szenerie mit dem Bären. Vergangenheit und Gegenwart verhalten sich so konträr zueinander, dass sich beim Betrachter ein sehr unsicheres Gefühl einstellt, das Unbehagen bereitet. Diese Verunsicherung können wir auch nicht loswerden, indem wir zum Beispiel versuchen, die Handlungsorte aus dem Blick der jeweiligen Zeit heraus zu betrachten. Denn bei der Ausstattung der Räume wurden Stilelemente der verschiedensten Zeitepochen miteinander kombiniert, die eine zeitliche Einkategorisierung kaum ermöglichen.

Neben der Ausstattung der Räume fällt in Lynchs Filmen der Gestaltung mittels der Lichtsetzung eine große Bedeutung zu. Das KRAFTWERK in TWIN PEAKS wird in Komplementärfarben wie Blau und Gelb mit einem Hauch von Rot gezeigt. Die großen und gigantischen Formen wirken dadurch furchteinflößend. Sehr interessant ist auch der Farbauftrag im Verhältnis zur Spannung. Die Szene in Episode 7, in der AGENT COOPER, SHERIFF HARRY S. TRUMAN (Michael Ontkean) und HILFSSHERIFF ANDY BRENNAN (Harry Goaz) den verdächtigen JACQUES RENAULT festnehmen, spielt im Kraftwerk. Die Kameraführung beginnt mit einer Totalen. Ein Wechselspiel beginnt und die Spannung steigt: Totale, Detail, Totale, Detail. Der Höhepunkt der

Verfolgungsjagd wird aus der Vogelperspektive gezeigt und geht dann wieder über in Detailaufnahmen. Im Verlauf dieser Szene wird die Farbverteilung wärmer: Sie wechselt vom anfänglichen Gelb über die Komplementärfarbe Blau bis hin zum Grün am Schluss. Das Körperhafte der abgebildeten Räume wird oft durch gezielte Ausleuchtung unterstrichen. Häufig werden nur bestimmte Teile des Raumes beleuchtet und andere Teile verschwinden im schwarzen Schatten. Zeitweise scheint es, als verschlucke der Raum Menschen oder wichtige Dinge. Die dadurch erzeugte gruselige Stimmung erinnert an die Techniken des Horrorfilmes. Grundsätzlich wird in TWIN PEAKS mit einem sehr weichen Licht gearbeitet. Dadurch wird der dargestellte Nordwesten, in dem oft bewölkter Himmel ohne direktes Sonnenlicht herrscht, unterstützt. Die Atmosphäre variiert in den ersten Folgen nur sehr wenig. Die Natur wird warm und behaglich gezeigt, damit der Kontrast zum turbulenten Inneren deutlich werden kann. Denn Drinnen, in der Stadt, in den Räumen, ist gleichbedeutend mit dem Inneren der Menschen. Im Inneren entwickelt sich die verstörende Geschichte von TWIN PEAKS, umrahmt von Behaglichkeit und Wärme.

Im traditionellen Genrefilm werden Figuren mittels der Dialektik von innen und außen definiert. Der Held hat ein Problem, das zu lösen ihm draußen, in der Zivilisation, nicht gelingt. Er versucht es also mit sich selbst zu lösen und andersherum. Der Held hat beispielsweise seine Heimat verloren und findet am Ende eine neue Heimat — das entspricht der klassischen Dramaturgie. Er tritt aus seiner inneren Welt in die äußere und am Ende findet er wieder zurück in einen Innenraum. Innen und außen entspricht der steten Bewegung zwischen privat und öffentlich. Innen und außen verhalten sich zueinander wie Bild und Abbild. Unser ›Ich‹ wechselt hin und her zwischen ›Ich‹ und der Welt. Diese Fähigkeit aber fehlt Lynchs Protagonisten. Wenn sie mit einem privaten Problem nach außen treten, so gelangen sie noch tiefer in ihre innere Welt. Ihre seelischen Zustände werden immer nach außen gestülpt, die Menschen können nicht aus ihnen heraus, sondern gelangen immer tiefer in das Geflecht ihrer menschlichen Seele.

Die darzustellende Stimmung spielt in Lynchs Filmen immer eine besondere Rolle. Während in den meisten Soapoperas ein Standardlicht von oben der Ausleuchtung dient, wurden die Kulissen in TWIN PEAKS sehr oft von unten beleuchtet. Das ist eigentlich eine unnatürliche Beleuchtung, unterstützt aber die Absurdität von TWIN PEAKS. Darüber hinaus gelingt es dadurch, bestimmte Dinge besser hervorzuheben. Oft wurden bei der Beleuchtung die reflektierenden Wände genutzt, um den weichen Charakter des Lichtes zu verstärken. Für ein durchgängig identisches Lichtmuster wurden verschiedene Korallenfilter eingesetzt. Diese verleihen der Atmosphäre gleichzeitig einen übermäßig warmen Teint. Da mittels der Lichtführung ebenfalls eine Geschichte erzählt werden kann, wird auch der Beleuchtung in TWIN PEAKS eine besondere Bedeutung beigemessen.

Der Kameramann Frank Byers benutzte beim Dreh häufig nur eine einzige Kamera, statt der in Serien üblichen zwei — eine Ariflex mit Zeiss-Linsen.

Denn Zeiss-Superspeed-Linsen ermöglichen die Verwendung von niedrigempfindlichem, feinkörnigem Film. Diese Linsen geben aber einen sehr hohen Kontrast wieder, weshalb man zusätzlich kontrastmindernde Filter oder auch Tüll eingesetzt hat. Jede Szene ist einzigartig, weshalb sie auch separat beleuchtet wurde. Im Restaurant zum Beispiel wurde viel mit Unterbelichtungen und Gegenlicht gearbeitet. Die Frauen sind immer bestmöglichst ausgeleuchtet, damit sie attraktiv, entspannt, schön, aber auch unschuldig aussehen. Es gelingt durch die Lichtsetzung einen Kontrast zwischen Glamour und cremiger Fassade herzustellen. Man kann zusammenfassend sagen, dass für die Beleuchtung eines Bildaufbaus mit weichem Hauptlicht gearbeitet wurde. Zu Gunsten der Atmosphäre ist der Film zusätzlich noch ein wenig unterbelichtet. Durch die häufige Zahl an Close-ups benötigten die Gesichter ein cremiges Licht, was durch eine Art Softbox erreicht wurde. Zusätzlich ist eine Art Gegenlicht vorhanden, das die Gesichtskontur nachzeichnet.

Eine klassische Hell/Dunkel-Beleuchtung ist in TWIN PEAKS im übertragenen Sinn als Gut und Böse zu verstehen. Auch dadurch ist es möglich, die Emotionen des Zuschauers zu lenken. Ich denke da zum Beispiel an eine Szene im ONE EYED JACK'S (Episode 2). Sie beginnt mit der Ankunft von BENJAMIN HORNE (Richard Beymer) und seinem Bruder JERRY HORNE (David Patrick Kelly) am Bootssteg des ONE EYED JACK'S. Sie werden von einem Mädchen des Hauses empfangen. Der See im Hintergrund verschwindet gänzlich im Schwarz. Diese Situation wirkt geheimnisvoll und erinnert an Lichtführungen des ›Film Noir‹. Oft wird diese Art Licht zur Kennzeichnung von Träumen oder Phantasien genutzt. Das Barmädchen im Haus ist mit einem harten Hauptlicht von unten beleuchtet. Ihr Gesicht verschwindet dadurch im Schatten. Es wird in dieser Szene mit Hilfe des Lichts eine Tiefe geschaffen, die dem sehr klein wirkenden Raum (es wird sehr viel Decke gezeigt) entgegensteht. Diese Szene ist sehr unnatürlich und künstlich und wirkt sehr beklemmend. Die Kombination aus Bildgestaltung und Lichtführung bildet einen wichtigen Bestandteil der Fernsehserie. Auch die Wahl des Bildausschnittes und die bewusste Verwendung verschiedener Brennweiten tragen zur Bildwirkung bei. Auf die in Fernsehdialogen üblichen Close-ups wurde in TWIN PEAKS häufiger verzichtet. Stattdessen bevorzugte man Weitwinkelaufnahmen.

Durch diese Weitwinkelaufnahmen sind oftmals die Decken von Räumen zu sehen, wodurch eine verdichtende und teuflische Atmosphäre geschaffen wird. Vor allem in den Nahaufnahmen der Gesichter gelingt das sehr gut. In der Zeit, in der TWIN PEAKS gedreht wurde, war das sehr unüblich und stammt eher aus der Fotografie. Denn bei Filmproduktionen gab es oft gar keine Decken, da an dieser Stelle die Beleuchtung angebracht war. Durch das Licht von unten gelingt es jedoch, den ganzen Raum in seiner Höhe zu zeigen. Zudem ist der Kamerastandpunkt oft sehr niedrig (Hüfthöhe). Entstanden sind dadurch sehr eindringliche und tiefe Szenen, die eine entsprechende Atmosphäre verbildlichen.



Continental Cheese Co. Inc.  
210 Broadway, New York, N.Y.

NO  
PARKING





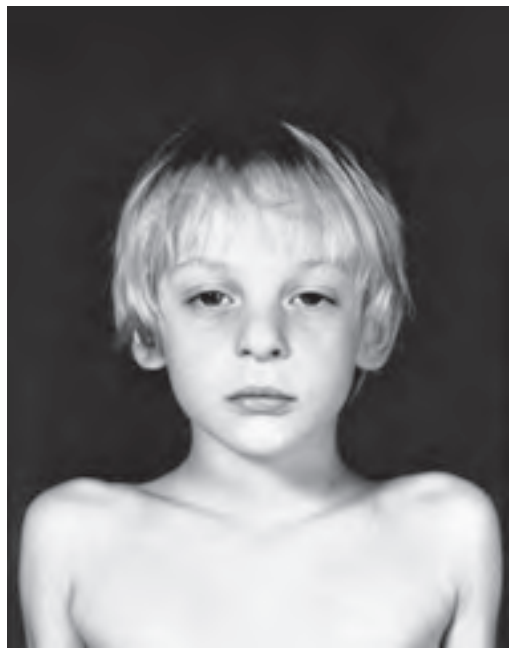
# Schlußbetrachtung

Nach André Malraux ist die Fotografie *eine isolierte Wirklichkeit*.<sup>98</sup> Der Film bietet die Möglichkeit, fotografische Realitäten solcher Art in Bewegung zu bringen, dass daraus ein Geflecht von Beziehungen entstehen kann — ein Geschichte. Durch Filmtechniken wie Verlangsamung oder die Bearbeitung des Trägermaterials bewegen sich sowohl David Lynchs als auch Markus Schinwalds Filme auf die Fotografie zu. Das heißt, ihre Filme sind wie die Fotografie in der Lage, eine isolierte Wirklichkeit zu schaffen, die fernab der Handlung im Betrachter eine Welt eröffnet, die nicht abbildbar ist. Lynchs und Schinwalds Einzelbilder sind aufgebaut wie eine Fotografie. Sie können als Einzelbilder stehen und auf sich selbst Bezug nehmen oder auf andere Dinge verweisen. Sie sind von der Handlung gewissermaßen unabhängig, ihr nicht unterworfen. Die Zusammenfassung der einzelnen Bilder zu einem Film zeigt deshalb noch viel stärker eine von sich selbst entrückte Realität. Damit kommt auch ihre Verletzlichkeit mit ihren Stärken und Schwächen viel deutlicher zum Ausdruck. Sowohl in *1ST PART CONDITIONAL* als auch in *Twin Peaks* existiert ein gewisses Vorrecht des Filmbildes als eigenständige Sprache, das nicht der Narration unterworfen ist. Wenn man beides nun als eine Sprache bezeichnet, nämlich als die Erzählsprache und die Bildsprache, so kann man sagen, dass sie unabhängig voneinander agieren, aber dennoch stets auch aufeinander verweisen. Ein unheimliches Gefühl beim Betrachten einer fotografischen Arbeit kann sich allerdings nur dann einstellen, wenn beide Komponenten im Bild oder einer Bildfolge vorhanden sind. Denn anders als beim Film erwartet der Betrachter von Fotografien nicht zwangsläufig eine narrative Handlung. Des Weiteren müssen sich Erzähl- und Bildsprache derart bedingen, dass ein Wechselspiel zwischen ihnen und der Wahrnehmung des Betrachters stattfindet.

In den Fotografien von Philip-Lorca diCorcia<sup>99</sup> beispielsweise sieht der Betrachter ein Bild, eine Szene, und es entsteht in seinem Kopf allein auf Grund dieses Bildes eine Geschichte. Je nach Gemütszustand und Sozialisierung ist der Betrachter in der Lage, Bezüge herzustellen, die an Stimmungen erinnern, denen sowohl persönliche Erlebnisse oder äußere Eindrücke zugrunde liegen können. Philip-Lorca diCorcias Bilder zeigen gezielt inszenierte Personen in scheinbar belanglosen Alltagssituationen. Die vertrauten Situationen erscheinen bei längerem Betrachten plötzlich unreal und wirken unheimlich. Seine Bilder erwecken den Eindruck eines ›Filmstills‹, dessen

<sup>98</sup> Georg Seeßlen, *David Lynch und seine Filme*, Marburg, 2003, S. 114

<sup>99</sup> siehe: Philip-Lorca diCorcia, *a Storybook Life*, Twin Palms, Santa Fe, 2003



Zusammenhang sich dem Betrachter nur durch eine komplette Geschichte erschließen würde, die es jedoch nicht gibt. Denn ähnlich den Filmen von David Lynch wird der Betrachter auf Grund der Bildsprache gezwungen, sich einen möglichen Handlungsverlauf vorzustellen. Es gelingt diCorcia über die Inszenierung der Oberfläche, den Blick auf das Darunterliegende zu lenken.

Zusammenfassend kann man sagen, dass als Gestaltungsgrundlage für die Erzeugung eines unheimlichen Gefühls ein ungleiches Konstrukt aus Erzählsprache und Bildsprache hergestellt werden muss, wobei zu beachten bleibt, dass beide Ebenen unterschiedliche Stimmungen und Gefühle erzeugen. Markus Schinwald und David Lynch geht es in ihren Arbeiten nicht um die Geschlossenheit der Erzählung, sondern um das Erzeugen von Stimmungen. Eine einzelne Einstellung sagt oft mehr und anderes aus, als ihre Funktion im Zusammenhang erklärt.

Da das Unheimliche als *ein Produkt der Fantasie*<sup>100</sup> angesehen wird, darf auch die fotografische Umsetzung nur das als Ziel haben. Wenn man versucht ›das Unheimliche‹ in seiner Gestalt abzubilden, wie Gregory Crewdson in seinen farbigen PLATES,<sup>101</sup> verpufft das unheimliche Gefühl. Seine Bilder zeigen uns die ›fantastische‹ Umsetzung des Unheimlichen. Aber das Unheimliche darf nicht verbildlicht werden. Denn nur das, was im Verborgenen bleiben sollte und dennoch hervortritt, erzeugt ein unheimliches Gefühl. Der Betrachter selbst verkörpert das Gefühl des Unheimlichen und all das, was er sieht, sollte lediglich den Anstoß auf das Verborgene liefern. Als Beispiel dafür kann Marie-Jo Lafontaines Arbeit ALS DAS KIND NOCH KIND WAR (1993/94)<sup>102</sup> angesehen werden. Lafontaine schuf Bilder, die Kinder sowohl als

verschreckte Opfer von Gewalt wie auch als Täter, die mit Waffen oder mit einem Globus ›spielen‹, zeigen. Diese Bilder wurden im Rahmen der Ausstellung I AM YOU auf riesigen Plakatwänden gezeigt. Das Unheimliche gilt es immer zu trennen in sein Wesen und seine Umsetzung. Obgleich Marie-Jo Lafontaines und David Lynchs Arbeiten unterschiedlichen Aspekten des Unheimlichen folgen, führen sie dennoch beide zu jenem unheimlichen Gefühl. Zugang zu den Arbeiten ALS DAS KIND NOCH KIND WAR und TWIN PEAKS wird uns über ihre ästhetische Umsetzung gewährt. Der Unterschied ist allerdings, dass wir in Lynchs Fernsehserie über die Funktionsweise der Wahrnehmung<sup>103</sup> zum unheimlichen Gefühl gebracht werden, wohingegen Lafontains Bilder direkt mit Mythen unserer Zeit arbeiten. Das heißt: David Lynch zeigt uns eine vermeintliche Geschichte und arbeitet vom Kleinen zum Großen hin und von dort aus wieder zum Kleinen - also von der menschlichen Seele hin zum Heim und dann zur Gesellschaft und anschließend wieder zurück zum Seelenleben. Marie-Jo Lafontaine erzählt gar keine Geschichte, sondern zeigt auf einer der verwendeten Werbeflächen ein Kind mit einer Waffe - zwei Symbole, die wir beim Betrachten mit Bedeutung ausstatten. Das Kind entbehrt darüber hinaus jedes Kontexts. Das Unheimliche entsteht in unserem Kopf dadurch, dass die porträtierten Kinder gleichbedeutend mit dem dunkelhäutigen Soldaten auf der PARIS MATCH<sup>104</sup> sind. Da die Bilder in unterschiedlichen europäischen Städten in Form von Werbeplakaten gezeigt wurden, halten sie der Gesellschaft einen entlarvenden Spiegel vor und avancieren damit zum politischen Mythos. Ihre formale Umsetzung wiederum verweist auf das Medusenhaupt, nur dass hier nicht die unermessliche Schönheit den Tod verspricht. Das bewaffnete und unschuldige Kind wird zum Werbeträger für eine globale ›Unerträglichkeit‹.

Alle in meiner Arbeit erwähnten Beispiele sind Träger des Unheimlichen. Sie alle haben eines gemeinsam: Sie bringen Dinge zum Vorschein, die wie Freud sagt, lieber hätten im Verborgenen bleiben sollen. Sie alle tragen unterschiedliche Facetten von Roland Barthes' semiologischem System in sich, die decodiert und interpretiert werden können. Dabei ist zu beachten, dass unsere Wahrnehmung abhängig ist von unserer Sozialisierung und Gefühlslage. Darüber hinaus können weit mehr Aspekte als die im ersten Teil meiner Arbeit erwähnten durch ihre gestalterische Umsetzung unheimliche Wirkung erzielen. Ebenso verhält es sich mit den Gestaltungskriterien. Jene basieren wie bereits in der romantischen Literatur auf dem Zusammenspiel von Gegensätzlichkeiten zwischen formalen Stilmitteln. Die unheimliche Wirkung eines Bildes kann jedoch nur erzeugt werden, wenn alle abgebildeten Dinge dem Anschein nach für das Bild bedeutend sind. Wenn auf einem Foto beispielsweise ein Wald realistisch erscheinen soll, das Licht aber nicht dementsprechend gesetzt wurde, kann der Wald schnell unglaubwürdig wirken und die Fantasie würde nicht angeregt. Ein unheimliches Gefühl beim Betrachten eines Bildes kann nur dann bewusst erzeugt werden, wenn die verschiedenen Bedeutungsebenen für unterschiedliche Menschen ineinandergreifen und in ihren Stilmitteln perfekt umgesetzt sind.

<sup>100</sup> siehe in dieser Arbeit:  
1.1. Sigmund Freud und  
das Unheimliche, S.13 ff

<sup>101</sup> siehe: Gregory  
Crewdson, 1985-2005,  
Ostfildern-Ruit, 2005

<sup>102</sup> siehe: Marie-Jo  
Lafontaine, Monographie,  
Ostfildern-Ruit, 1999

<sup>103</sup> siehe in dieser Arbeit:  
1.4. Die Masken der Wahrnehmung  
und 1.5. Dunkle Räume  
- Techniken des Sehens, S.29 ff

<sup>104</sup> siehe in dieser Arbeit:  
1.6. Der Mythos ist  
eine Aussage, S.41 ff



# Abbildungsverzeichnis

- 03 Diane Arbus *Girl in a watch cap, N.Y.C. 1965*  
Gelatin silver print, 18.2 × 18.9 cm  
Revelations  
Schirmer / Mosel 2003
- 12 Katrin Freisager 2000  
160 x 200 cm  
aus der Serie: *To Be Like You*  
Trilogie  
Christoph Merian Verlag 2004
- 16 , 17 Stephen Shore *Main Street, Gull Lake, Saskatchewan, August 17, 1974*  
Uncommon Places - Amerika  
Das Gesamtwerk  
Schirmer/Mosel 2004
- 18 l. On Kawara *June 2, 1971*  
Liquitex auf Leinwand  
Date paintings in 89 cities  
Museum Boymans van Beuningen, März 1992
- 18 r. Sigmar Polke *Der Doppelgänger* 1968  
22.1 x 16.2 cm, Offsetdruck  
<http://www.sammlung-frieder-burda.de>
- 20 Auguste Rodin *Die einst schöne Helmschmiedin* 1888  
Gips, Ocker Patiniert, 50.5 x 30.5 x 26.5 cm  
Rodin  
Flammarion im Vertrieb Prestel, 2004
- 22 Anna Gaskel *Untitled* 2004  
C-Print, 181.6 x 223.5 cm  
Vitamin Ph, New Perspectives in Photography  
Phaidon 2006

- 24 Inez van Lamsweerde (und Vinoodh Matadin) *Bettina*  
C-Print, Plexiglas, 120 x 180 cm  
<http://www.ccsparis.com/old/ecalccs.html>
- 28 Andres Serrano, *Rat Poison Suicide II*, 1992  
aus der Serie: *The Morgue*  
America and other Work  
Taschen Verlag; Auflage: 1, Oktober 2004
- 30 Gregory Crewdson, *Untitled* 1998-2002  
Digitaler C-Print, 121.9 x 152.4 cm  
aus der Serie: *Twilight*  
1985 - 2005  
Hatje Cantz 2005
- 32, 33 Ron Mueck *Man in a Boat* 2002  
Mixed Media  
Figur: 75 cm, Boot: 421.6 x 139.7 x 122 cm  
Hatje Cantz Verlag; Auflage: 1, 2003
- 34 Michael Schmidt  
Irgendwo  
Snoek Verlag 2005
- 36 Sarah Jones *The Landin (Francis Place) (I)* 1998  
Farbfotografien  
Museum Folkwang 1999
- 40 Cover Paris Match Nummer 326, 1955  
<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem06.html>
- 42 Skizze des Semiotischen Systems, textbezogen
- 44 Marie-Jo Lafontaine 1993  
Schwarzweiß Fotografie mit Holzrahmen 1750 x 1390 mm  
aus der Serie: *Als das Kind noch Kind war*  
Hatje Cantz Verlag (1999)
- 46 - 54 alle Abbildungen:  
  
Markus Schinwald  
Tableau Twain  
Lukas & Sternberg; Auflage: 1, August 2004

- 46 *Otto* 2003  
Öl auf Leinwand, 50 x 63 cm
- 50 *Joseph* 2003  
Pigmentprint, 70 x 100 cm
- 52 *Low Heels* 1998  
Foto ausgestellt als Magazin-Ganzseiteninserat  
Junge Szene Seccession, Wien
- 54 *Mei Ling* 2003  
C-Print, 100 x 100 cm  
aus der Serie: *Contortionists*
- 56 - 62 Markus Schinwald, *1st Part Conditional* 2004  
Film, 35 mm, 3 min
- 64 Markus Schinwald, *Dictio Pii* 2001  
Film, 35 mm, 16 min
- 66 - 92 David Lynch *Twin Peaks* 2003  
Erste Season, Special Edition, incl. Pilotfilm, 4 DVDs, 426 Minuten  
CIC Video/Paramount Home Entertainment
- 96, 97 Philip-Lorca diCorcia, *New York City 1984*  
A Storybook Life  
HC 160 pp. signed copy  
Twin Palms Publishers 2003
- 98 Stephen Shore *Meeting Street, Charleston, south Carolina, August 3, 1975*  
Fotografien 1973 bis 1993  
HC 29 x 24 cm 132 S.  
Schirmer-Mosel 1994
- 100 Marie-Jo Lafontaine 1993  
Schwarzweiß Fotografie mit Holzrahmen 1750 x 1390 mm  
aus der Serie: *Als das Kind noch Kind war*  
Hatje Cantz Verlag (1999)
- 110 Diane Arbus *Masked woman in a wheelchair, Pa. 1970*  
Gelatin silver print, 18.2 x 18.9 cm  
Revelations  
Schirmer / Mosel 2003

# Literaturverzeichnis

Peter Assmann (Hrsg.), *Die andere Seite der Wirklichkeit*, Das Kubin-Projekt, Bd. 6, Symposiumsband, Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Publikationen des OÖ. Landesmuseums, Linz: Residenz Verlag, 1995

Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Dt. von Helmut Scheffel, Dt. Erstausgabe, 16. Auflage, Edition Suhrkamp 92, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994

Stephan Berg (Hrsg.), Martin Engler (Hrsg.), *Night Sites: Eija-Liisa Ahtila, Jennifer & Kevin McCoy, Hans Op de Beeck, Hans Schabus, Smith/Stewart*, Ausstellungskatalog, Ausst. im Kunstverein Hannover, Freiburg im Breisgau: Modo Verlag, 2005

Milli Bitterli, anlässlich der Kunstgala, Innsbruck 2004, Galerie 12, Bern  
[http://www.galerie12.at/index.php?site=gala\\_lastyear&artist=millibitterli](http://www.galerie12.at/index.php?site=gala_lastyear&artist=millibitterli)

Reinhard Braun, *Markus Schinwald: Bilder als Versuchsanordnung*  
Camera Austria Webshop, Heft Nr 88, 2004, [http://www.camera-austria.at/ca\\_volltext.cfm?aid=-565334865&cat=1&heftid=1102947532](http://www.camera-austria.at/ca_volltext.cfm?aid=-565334865&cat=1&heftid=1102947532)

*Der Brockhaus: in 15 Bänden*, Permanent aktualisierte Online Auflage.  
Leipzig, Mannheim: F.A. Brockhaus 02-06; [http://www.brockhaus.de/brockhaus-suche/indexphp?forcetop=1&rd=/bcdd70a15c61452ac37bfe990bf6df7/suche/artikel.php%3Fshortname%3Db15%26artikel\\_id%3D41157800](http://www.brockhaus.de/brockhaus-suche/indexphp?forcetop=1&rd=/bcdd70a15c61452ac37bfe990bf6df7/suche/artikel.php%3Fshortname%3Db15%26artikel_id%3D41157800)

Gordon Colin (Hrsg.) Michel Foucault, *The Eye of Power in: Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, New York (u.a.): Harvester Wheatsheaf, 1995

Oliver Decker (Hrsg.), *Der Prothesengott: Subjektivität und Transplantationsmedizin*, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2004

Oliver Decker, Elmar Brähler, *Der Prothesengott*, Freitag, Die Ost-West-Wochenzeitung, 12. 01. 2001, <http://www.freitag.de/2001/03/01031101.htm>

*Duden: Deutsches Universalwörterbuch*, 6. überarbeitete Auflage,  
Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 2007

*Duden: Das Fremdwörterbuch*, Band 5, 7. überarbeitete Auflage, Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 2001

Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* - 1. - 12. Tsd., Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930

Sigmund Freud, *Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1963

Manfred S. Frings (Hrsg.), Martin Heidegger: *Parmenides: 1942/43*, in *M. Heidegger: Gesamtausgabe*, GA II. Abtl., Bd. 54, Frankfurt am Main, 1992

Alexander Fuchs, *Analyse des Gesamtwerks von David Lynch im Hinblick auf die Etablierung einer charakteristischen Filmästhetik*, Offenburg, 2001  
<http://davidlynch.de/aesth.pdf>

Johann Wolfgang Goethe, *Faust: Der Tragödie erster Teil*, neu durchgesehene Ausgabe 1986, Stuttgart: Reclam Verlag, 1995

Christoph Grunenberg (Hrsg.), *The Uncanny: by Mike Kelley, Artist*, with essays by Mike Kelley, John C. Welchman, Christoph Grunenberg, Ausstellungskatalog, Ausst. in der Tate Liverpool und dem Museum of Modern Art, 2004, Köln: Walther König, 2004

Axel Hecht (Hrsg.), *Almuth Spiegler: Mister Seltsam*, in: *art: Das Kunstmagazin*, Nr. 9, Hamburg: Gruner + Jahr, September 2005

Stefan Höltgen, ›I like to remember THINGS my own way.‹ *Die Unheimlichkeit des Details in den Filmen David Lynchs*, Essay, Festival-Tagung-Messe, 2005, <http://www.simulationsraum.de/blog/category/essay/>

Stefan Höltgen, *Spiegelbilder: Strategien der ästhetischen Verdopplung in den Filmen von David Lynch*, Schriftenreihe Schriften zur Medienwissenschaft, Bd. 1, Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2001

Markus Heinzelmann (Hrsg.), Nicolaus Schafhausen (Hrsg.), *Markus Schinwald – Tableau Twain*, Ausstellungskatalog, Ausst. in Kooperation des Frankfurter Kunstvereins mit dem Siemens Arts Program, New York: Lukas and Sternberg, 2004

Anne Jerslev, *David Lynch: Mentale Landschaften*, 2. Auflage, Wien: Passagen Verlag, 2006

Christian Kieft, *Die literarische Strömung der Romantik*, 2003  
[http://www.kieft.de/scut/int\\_publications/literature!romantik!html](http://www.kieft.de/scut/int_publications/literature!romantik!html)

Jürgen Klein, *Schwarze Romantik: Studien zur englischen Literatur im europäischen Kontext*, Frankfurt am Main; Wien (u. a.): Lang, 2005

Sarah Kofman, *Freud and Fiction*, übers. von Sarah Wykes, Boston: Northeastern Univ. Press, 1991

Maren Konrad, *Das Phantastische und die Dimension des Unheimlichen in E.T.A. Hoffmanns ›Der Sandmann‹*, Wissenschaftliche Hausarbeit, 2005

Claude Lefort (Hrsg.), *Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*, aus d. Franz.: R. Giuliani u. B. Waldenfels, München: Fink, 1986

David Lynch, offizielle Homepage Deutschland, <http://www.davidlynch.de/>

Federica La Manna, *Der Tanz der Marionette: ›Über das Marionettentheater‹ Heinrich von Kleists*, Institut für Textkritik, Heidelberg, 2005, <http://www.textkritik.de/vigoni/lamanna.htm>

Jens Hoffmann, *Stage von Markus Schinwald*:  
<http://www.mip.at/en/autoren/411.html>

Antje Mayer, *Horror-Parcour: Markus Schinwald scheut Definitionen*, Redaktionsbuero, Österreich, [http://www.kwml.net/output/?e=58&page=rb\\_ARTIKEL&a=f035a93e&c=Kunst&Kultur](http://www.kwml.net/output/?e=58&page=rb_ARTIKEL&a=f035a93e&c=Kunst&Kultur)

Alexander Mischerlich (Hrsg.), Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: *Psychologische Schriften*, Studienausgabe Bd. IV, Frankfurt am Main: S. Fischer 1982

Markus Mittringer, *Lust, Platzangst und Atemnot*, Der Standard, Nextroom Österreich, 2003 [http://www.nextroom.at/article.php?article\\_id=2108](http://www.nextroom.at/article.php?article_id=2108)

Maria Morais, *Geführte Verführer: Ein Interview mit Markus Schinwald*, db artmag, Online Kunstmagazin der Deutschen Bank, Ausgabe Nr. 32, 2005 <http://www.deutsche-bank-art.com/art/2005/8/d/1/397.php>

Pia Müller-Tamm, (Hrsg.) *Puppen, Körper, Automaten - Phantasmen der Moderne*, Ausstellungskatalog, Ausst. in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Köln: Oktagon, 1999

Otto Neumaier, *Marie-Jo Lafontaine*, Katalog, München, 2000, <http://www.storms-galerie.de/Kuenstler/Lafontaine/lafontaine.htm>

Ursula Panzer (Hrsg.), *Edmund Husserl, Logische Untersuchungen*, in: *Husserlina Gesammelte Werke*, Hua XIX/1, Den Haag (u.a.): Nijhoff, 1984

Jean-Marie Paul (Hrsg.), *Dimensionen des Phantastischen: Studien zu E. T. A. Hoffmann*, Kolloquium, Februar 1992 in Nancy, St. Ingbert: Röhrig, 1998

Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik*, München: Hanser, 1963

Otto Rank, *Der Doppelgänger: eine psychoanalytische Studie*, Wien: Turia und Kant, 1993

Rainer M. Rilke, *Duineser Elegien*, Zweisprachige Ausgabe, Tallin: Vagabund, 2005

Chris Rodley (Hrsg.), *David Lynch: Lynch über Lynch*, 2. Auflage, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2002

Karl Schlechta (Hrsg.), *Friedrich Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, in: *Werke in 3 Bänden*, Bd. III, 6. Auflage, München: Hanser, 1969

Georg Seeßlen, *David Lynch und seine Filme*, 5. Auflage, Marburg: Schüren Verlag, 2003

Markus Schinwald, *Korridor der Unsicherheiten*, Begleitzettel der Ausstellung, Ausstellungshalle Zeitgenössische Kunst Münster, Speicher II, 2005, [http://www.muenster.de/stadt/ausstellungshalle/ausstellungen\\_schinwald.html](http://www.muenster.de/stadt/ausstellungshalle/ausstellungen_schinwald.html)

Markus Schinwald, *Reflection & Distraction*, Fotohof, Exhibition History, 2006 <http://www.fotohof.or.at/exibhist/exibhist.cfm>

Martin Sturm (Hrsg.), *Phantasma und Phantome: Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*, Das Kubin-Projekt 1995, Bd. 5, Ausstellungskatalog, Schriftenreihe Offenes Kulturhaus, 15, Linz: Residenz Verlag, 1995

Anthony Vidler, *unHEIMlich: über das Unbehagen in der modernen Architektur*, aus dem Engl. übers. von Norma Keßler, 1. Auflage, Hamburg: Edition Nautilus, 2002

Samuel Weber, *The Legend of Freud, vier Studien zum psychoanalytischen Denken*, vollst. überarb. u. erw. Ausg. XVI, Wien: Passagen Verlag, 1989

die als Quelle angegebenen Internetadressen entsprechen dem Stand: Dezember 2006





