

37. ANGST: DAS, WAS NICHT SCHWINDELT

Trügerisch und mit viel Selbstinszenierung, mehrdeutig, mit barocken Faltungen drapiert, widmet sich Lacan in einem seiner Seminare 1962/63 dem Thema Angst. Was könnte aus psychoanalytischer Betrachtung zentraler sein als das Verhältnis von Schwindel und Angst, von Täuschung und Tod als letzter verdrängter Evidenz? Wir werden mit Lacan die verwickelten Stationen seiner Argumentation glätten und nachvollziehen müssen und sie dann auf Hitchcocks *VERTIGO* rückbeziehen, dem Film, in dem es um Schwindelgefühl und Angst, um Schwindelei und Identität geht. Die Grundsituation ist uns aber schon geläufig: Wenn die Ökonomie um einen sich entziehenden Übergang (Tausch) abläuft, wie kann man diesen Übergang vergegenwärtigen, d.h. anhalten, ohne zugleich in das Gesicht des Todes zu blicken? Darf oder soll man den Tausch anhalten, wie Scottie das in seiner depressiven Melancholie versucht? Müsste man in dieser Situation nicht in den Grundtaumel einer Angstlust zurückfallen – vor dem „Totpunkt“ sofort in Beschleunigung, Flucht umschalten? Eben dieser Schaltvorgang ist aber das, was die Ökonomie ausmacht und was als Effekt den Zustand der Angst zwischen „Flüchten und Standhalten“ anzeigt. Folglich, so Lacan, ist die Angst das, was in ihrer Situation weder täuscht noch tauscht. Um diese Argumentation durchzusetzen, muss Lacan zuerst das Ursache-Wirkungsmodell abwerten, um dann in einer Analogie zum Schaltkreis des Elektromagnetismus die dynamische Form der Angst herauszuarbeiten – sie also nicht auf den Totpunkt (Depression bis hin zu Katatonie) zu fixieren. Wie man produktiv mit dem unerreichbaren und doch faszinierenden Totpunkt umgeht, hat uns Lartigue gezeigt: Es beginnt beim Blinzeln, bei der Körperdrehung, beim Syndrom, das sich schließlich herausschleudert als Medium, als Ding, als Kamera. Und wir haben durch Hitchcock erfahren können, dass die Angst ein Aktionsmoment entbindet (Flucht), das die Depression nicht hat (Standhalten). Angst ist demnach die zum Chiasmus getauschte Selbstoffenbarung der Ökonomie, der Dingproduktion.

Die erste, falsche Bestimmung, die Lacan abwehrt, ist die vorherrschende Feststellung „Angst ist ein Affekt.“²⁶¹ Ebenso wehrt er eine zweite Bestimmung ab: Angst sei ein Signal. In der semiologischen Ordnung entspricht die Angst nicht dem konventionalisierten Zeichen, sondern sie ist eine *Spur*.

²⁶¹ Jacques Lacan: *Die Angst. Das Seminar 1962-1963, Buch X*. Wien 2010, S. 30.

„Der Signifikant [...] ist eine Spur, aber eine ausgestrichene Spur. Der Signifikant [...] unterscheidet sich vom Zeichen darin, dass das Zeichen das ist, was etwas für jemanden repräsentiert, während der Signifikant das ist, was ein Subjekt für ein signifikantes Sein repräsentiert.“²⁶² In dieser Aussage lässt sich unschwer eine Kritik an Repräsentationsmodellen erkennen: Die Spur ist das, was täuschen kann. Sie ist eine nichtintentionale Hinterlassenschaft. Als ästhetische Differenz ist sie defizitär oder schwankend in der Bestimmung. Da der Signifikant des Anderen (im Lacan'schen Sinne) nicht „er selbst“ ist, ist das, was täuscht (und tauscht), das, was das Subjekt durch den Anderen sich bestimmen lässt (Lacan bezieht sich auf seine Entdeckung des Spiegelstadiums). Das Verhältnis von Ich und Anderem ist reziprok, aber nicht exakt spiegelsymmetrisch. Bricht der Austausch zusammen, fallen auch die jeweiligen Positionen der Selbstbestimmung aus. Lacan schließt damit an eine Kritik an, die Freud in seinen Vorlesungen präzisiert und die wir bereits in den Bedingungen der Ökonomie herausgearbeitet haben: Alles kann getauscht werden, nur der Tausch selbst entzieht sich als Totpunkt der Verfügung. In Lacans Fall betrifft dieser Punkt die Selbstausstreichung des Mediums „Spiegel“. In der XXV. seiner Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse thematisiert er mit Nachdruck die Auffassung seiner Zeitgenossen (die James-Lange-Theorie), die Angst sei nur ein Affekt, zumal einer der Vorgeschichte der Menschheit, der sich im Individuum „reminisziert“. Denn eine Affekttheorie berücksichtigt nicht jene Divergenz, die der Spiegel (Dinglichkeit/Medialität) bewirkt: das Subjektive. Und um einen solchen Spiegel (Medium), der sich selbst unsichtbar macht und den unbewussten Wunsch als „Negation“ darstellt, handelt es sich beim vergesellschafteten Tausch. Erinnern wir uns auch der Problematik, die Marx mit der Synchronie von Vergesellschaftung und Besitz als Resultate des Tauschs herausarbeitet. Ich kann die bereits anfangs unter dem Stichwort „Parameter“ zitierte Stelle Freuds hier ergänzen: „Die Angst ist also die allgemein gangbare Münze, gegen welche alle Affektregungen eingetauscht werden oder werden können, wenn der dazugehörige Vorstellungsinhalt der Verdrängung unterlegen ist.“²⁶³ Wenn die Angst selbst das Medium (Selbstdarstellung des Verdrängten als Negat) des Tauschs zwischen Tod und Leben ist, repräsentiert sie sich in allen Medienübergängen, die nicht im Wechselverhältnis von Lust- und Realitätsprinzip stehen, oder, anders gesagt, die nicht irgendwie in

²⁶² Ebd., S. 85.

²⁶³ Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, S. 385.

die Ordnung von Qualität und Quantität codiert werden können und folglich in Erwartung von etwas stehen, was nicht vorhersehbar ist. Dunkelheit, Stille, Leere, Abgründe, also mediale Brüche, detektieren Angst. Infolgedessen sichert die Repräsentation erstens die Verdrängung „leerer“ Medialität, zweitens schafft sie im Zeichenverhältnis die Möglichkeit des kultivierten Tauschs. Der leere Tausch, das wäre – schwindelerregend – die eine Münze gegen dieselbe zu tauschen. Dagegen also setzt Lacan das „Subjekt für ein signifikantes Sein“, das die vitale Störquelle gegen das subkutane Phänomen der Angst, als das Untauschbare, das nicht täuschen kann, ausbildet. Als Subjekt täuscht man sich sozusagen über die Leere und den toten Punkt hinweg.

Was das repräsentierende Zeichen vom Signifikanten unterscheidet, ist der Symmetriebruch – das Sich-Verfehlen des Begehren des Anderen. Der Signifikant bezieht sich auf ein Phantasma, nicht auf ein Phänomen. So ist etwa die Erfahrung des Todes niemals eine direkte, sondern stets nur durch die „Sorge am Sein“ gegenwärtig.

Da das *Begehren* die Hohlform, die „Rahmung“ einer nur imaginären Erfüllung (Subjektivität) sein kann, ist das Bild des Anderen immer eine phantasmatische, abgeleitete konstitutive Täuschung.

Denken wir schlichter: Das Problem ist, dass der Andere selbst nicht im Zustand seiner authentischen Selbstgewissheit ist, weil er nicht ist, was er vorstellt zu sein – weil stets eine Sphäre (die der Vorstellung) nur vermittelt etwas anderem (der Konvention, der Rolle) gezeigt werden kann. Wir haben diese Situation mit HIGH NOON angesprochen: Das aggressiv-narzisstische Duell entsteht aus der Spiegelplatzierung von Ich und Anderem unter dem Aspekt des Fehls jeglichen Zweifels, d.h. der unkritischen Annahme eines Bildes (Sheriff oder Rächer), das jeder für sich vom Anderen als gesellschaftliche Rolle übernimmt. Das Duell antizipiert die statische Spiegelplatzierung und die Angst der Ausweglosigkeit. Gegen die *Frontalität des Blicks* überzeugt die Anerkennung des Karussells als einer Figuration, die die Illusion des unendlichen Tauschs als Anerkennung des wechselseitig *unerfüllbaren* Begehrens markiert: die Möglichkeit der Dynamisierung der Stellung unter Annahme einer Erzeugung der Wahl einer Maske. Zum einen täuscht also der Signifikant, zum anderen aber leistet er die präsignifikante Anerkennung der Verfehlung im Anderen als eine unhintergehbare Wahrheit der im Tausch offenbarten Täuschung – als Enttäuschung. Doch auch die Spiegelplatzierung im Duell von HIGH NOON geht nicht gänzlich in Symmetrie auf. Wenn es denn doch gelingen sollte, die Unhintergebarkeit

zu hintergehen, kommen der Zweifel und die Angst ins Spiel – und zwar in dem Moment, in dem Kane heiratet und eine andere Rolle, die eines Verkäufers hinter einer Ladentheke einnehmen will. Diese Möglichkeit, ein anderer zu werden, als der, der man ist, setzt sich im Duell in *HIGH NOON* in Marshal Kane als Angst fest: Die Wirklichkeit der Angst besteht darin, das Begehren des Anderen (die Rache des Schurken) auszulöschen, womit spiegelbildlich auch das eigene Begehren ausgelöscht zu werden droht: hinter einer Ladentheke in schwere Depressionen zu verfallen – so könnte ein zweiter Teil des Films beginnen, analog zur Struktur von *VERTIGO*. Es gibt einen kleinen Streit zwischen Kane und seiner Frau, die sich weigert, die Frontalität mit der Waffe zu terminieren. Wir können mit Lacan (und Zinnemann) sagen, die Angst tritt dort auf, wo der Schritt in ein anderes Leben ein Schritt ins Leere sein könnte – spiegelbildlich, wo am Anderen bemerkt wird, dass dessen Leere darin besteht, keinen Schritt seitwärts mehr machen zu können: Der Schurke, den Kane erwartet, ist vor Rache blind, er geht, wie man sagen darf, auf Schienen. Kane selbst, der mit seiner Entwicklung vom Town Marshal zum „Ladenhüter“ ein „totes“ Gleis betreten will, wird dort hinter der Theke kein Duell, sondern nur wägbare, moderierte, normierte Tauschbeziehungen kennenlernen.

Es gibt zur Abwehr des Duells ein ziemlich übles Beispiel: Nach Einführung des Maschinengewehrs im Amerikanischen Bürgerkrieg lösen sich die Duellstellungen gegeneinander marschierender Reihen auf, von dem Moment an, da man das Maschinengewehr seitlich im Winkel von 90° zu den Reihen platziert. Für die Kriegsführung bedeutet das ein völlig anderes Konzept der Konstitution eines Feindes und der Instrumentalisierung von Aggressionen: dessen verzerrte Vorstellung als *Bild*, wie sie etwa in den Karikaturen des Deutsch-Französischen Krieges zum ersten Male massenweise verbreitet werden. Der Feind ist nun nicht mehr der Andere als Ich, sondern *das* Andere, die Verstellung, die Tarnung, die subversive Aktion, die Karikatur. Die Verzerrung der Propaganda wird, wie Virilio oft beschrieben hat, in die Kampftechnik einbezogen und ersetzt – wie die Illusionsdiplomatie Ludwigs XIV. (und der Tanz des Wiener Kongresses) den realen Kampf durch *Abschreckung*. Nicht mehr *Mut*, sondern *Angst* ist der Effekt des Krieges. Der Krieg der Bilder beginnt.

Erst wenn die räumliche Besetzung medial in eine zeitliche, das heißt tauschbare zirkuliert, wird aus dem Illusionsmedium eine Strategie, also eine Struktur, die mit der Zeit arbeitet, Finten erschafft, ausweicht, den Schwindel diplomatisch organisiert und zugleich die Wahrung des Gesichts des

Anderen erlaubt und die Zwischentöne mobilisiert. Aber jedes Ausweichen ist zugleich eine aggressive Eroberung eines leeren realen oder virtuellen Raumes. Marshal Kane, so wird ausführlich gezeigt, beherrscht diese Strategie nicht. Zweifelnd ängstlich marschiert er durch den Ort, um Hilfe zu rekrutieren, aber die Bürger verharren in Angststarre. Begehren hat in der Ökonomie der Bürger nichts zielführendes mehr wie ein Trieb, sondern eröffnet eine Entscheidungssituation, die einen Aufschub des Urteils im Tausch von *verwertbaren* Waren bewirkt.

Von Beginn seiner Umkreisung der Argumentation Freuds an lanciert Lacan den Signifikanten – gegen die repräsentative Fähigkeit, die ihm von Saussure verliehen ist – als Knotenpunkt der Täuschung, eines konstitutiven Schwindels, der sich über das, was nicht signifikant ist, hinwegwölbt und den rein informatorischen Prozeß vom Kommunikativen – dem Begehren, zu sprechen und darzustellen – unterscheidet. In dieser Hinsicht ist der Andere ein (sich) täuschendes Medium, das die Nichterfüllung meines Begehrens (er)füllt. Um überhaupt die Rolle eines Verkäufers einnehmen zu können, verschiebt Kane die Nichterfüllung als Fülle auf die Ehe, die er am Anfang des Film mit Amy eingeht. Erst aufgrund der fundamentalen Täuschung („Liebe ist zu geben, was man nicht hat“, sagt Lacan) konstituiert sich eine signifikante Sphäre, in der die Täuschung im Tausch sich erhält. Wie sie das macht, wie der Tausch organisiert ist –, regelt sich im Schwindel.

„Es gibt eine Sache, die das Tier nicht macht – es macht keine falschen Spuren, das heißt Spuren, so dass man sie für falsch halten soll, obgleich es die Spuren seines wahren Durchgangs sind. Fälschlich falsche Spuren zu machen ist ein, ich werde nicht sagen, wesentlich menschliches, aber wesentlich signifikantes Verhalten.“²⁶⁴

Es kommt darauf an, dass der Andere mir die Illusion vermittelt, er sei er selbst, und zwar in Form einer Maske. Man kann in Medien durchaus einen Platz mehrfach und unterschiedlich besetzen, indem man, wie der Spiegel, reale in imaginäre Räume oder Spielräume – theatralische Räume – verwandelt. Wie das aufscheint, haben wir in der Fotografie von Kertész am Durchblick durch das Zimmer Mondrians erläutert. Man muss sich auf das Spiel einlassen, auch wenn es einem die Täuschung nicht erspart, dass ich niemals der sein werde, der zu sein ich vorgebe. Täuschung und der Effekt des Tauschs, der Schwindel, sind konstitutiv und nur insofern ethisch nicht haltbar, als man von einer Absolutheit ausgeht, in der das „Ich bin“ tat-

²⁶⁴ Lacan: *Die Angst*, S. 87.

sächlich das ist, was denkt, und zwar zu Ende denkt. So denkt man sich die harmonische Äquivalenz zweier Individuen, die abwehren, Subjekte zu sein – also fehlbar in den Sinnen, also täuschend sind. Diese Subjekte sind die Maschinen. Aber das Nichtspiel der Wissenschaft, das eine Identität wenigstens in der Sache fingiert, hat seinen Ort. Doch von der Psychoanalyse respektive der Lacan'schen Philosophie ist sicher, dass es sich bei ihr um keine Wissenschaft handelt, da Lacans Denken um ein illusionäres Objekt namens „Subjektivität“ kreist, von dem wir wissen, dass es die Psychophysiker so weit herausdestillieren, dass zwischen den empirischen Daten der Physiologie und den empirischen Daten der Gehirnfunktionen, zwischen Motorik und Sensorik kein Jota Platz hat. Dieses Spiel mit Grenzwerten leugnet im Beharren auf eine fortschreitende Verwissenschaftlichung gleichwohl nicht Verwandlungen und Sympathien des Begehrens, sondern täuscht sich darüber hinweg, indem es die Sinne unempfindlich macht für die zahlenbasierten Resultate. Ist es verwunderlich, wenn Lacan die Mathematik gegen den universellen Code der Zeit eintauscht, einer Zeit, die stets die konkrete Qualität der Endlichkeit im Subjekt des Anderen beweist?

Die Sprachlichkeit des Lacanschen Unbewußten bildet keine Wiederholung der antiken Entsprechung zwischen dem Logos des Menschen und der Welt, sondern sie kann verstanden werden als Ausdruck einer anderen Dimension: der Dimension der *Zeit*. Das Lacansche Unbewußte als Sprache ist auch Exponent von Zeit und Zeitlichkeit. Und die Chance der „wahren“ Subjektivität liegt entsprechend darin, daß sie sich auf ihr Sein als Zeit einläßt und abläßt von der unglücklichen Räumlichkeit.²⁶⁵

Umgekehrt ist, das, was *nicht* täuscht, mit einer Drohung des Endes der Zeit durchsetzt, mit einer Selbstverdinglichung. Was nicht täuscht – die Angst –, das ist das, was anstelle des Anderen eine Leere erzeugt, die durch kein Objekt gefüllt zu werden verspricht, was das Ende meines Begehrens (alle Lust will Ewigkeit, sagt Nietzsche), das Erkalten der Zeit bedeutet. In diesem Fall gäbe es wohl eine Blockade des psychophysischen Übergangs, eine Schaltpause, ein dionysisches Carnevale. Unter dem Schema der elektromagnetischen Induktion ist das so nicht vorstellbar.

Nicht das potentielle Objekt, sondern die *Leere einer Rahmung* ist das szenische Bild der Angst. Man kann sie einerseits als absolute Präsenz (*die* Gegenwart existiert in einem dynamischen System nicht), andererseits als

²⁶⁵ Bernhard H. Taureck: *Einleitung. Die Psychoanalyse zwischen Empirie und Philosophie*. In: Ders. (Hg.): *Psychoanalyse und Philosophie. Lacan in der Diskussion*. Frankfurt a. M. 1991, S. 19.

absolutes Bild, Blickstarre – tote Augen in Hoffmanns *DER SANDMANN* – verstehen. Aber was ist das Bild, wenn es kein Signifikant ist? Es ist der Versuch, den toten Blick wieder lebendig und die Blickkorrespondenz wieder ausweichend zu machen – jene Fixierung des entscheidenden Augenblicks zu lösen, die in *HIGH NOON* die Fixierung auf das tödliche Duell bewirkt.

Wir sehen, wie Scottie an der Regenrinne über dem Abgrund taumelt, und wir sehen in seinen Augen die Angst, die sich im Spiegelbild seiner Situation als eines lebenden Toten – Objekt am Abgrund – erkennt. Man kann sagen – Lacan spricht das Zeitverhältnis an: Die Angst, das ist die Distanz, die das Begehren von seiner drohenden Erfüllung abhält; eine Distanz, die sich nicht mehr in ein Bild, eine Maske, eine Szene, einen Signifikanten verschieben kann. Wenn die Angst eine Spur ist, dann lässt sie sich nicht verwischen, sie lässt sich nur durch eine andere Spur ablenken.

Eingerahmt ist das Feld der Angst zu situieren. Sie finden so das wieder, womit ich die Diskussion eingeleitet habe, nämlich das Verhältnis des Schauplatzes zur Welt. ... Ohne diese rasch übersprungene, einführende Zeit der Angst könnte nichts seinen Wert aus dem gewinnen, was sich im Weiteren als tragisch oder komisch bestimmen wird.²⁶⁶

Zeit der Angst als andere Seite des Begehrens: Scottie an der Dachrinne über dem Abgrund. In *VERTIGO* ist es eben diese Anfangsszene, zu der jeder beruhigend sagen wird: Wenn der Held (James Stewart; Scottie) jetzt abstürzt und stirbt, ist entweder der Film zu Ende oder die exorbitante Gage von Stewart für ein paar Sekunden Film verschwendet. Oder aber, letzte Variante: Das Ende wird an den Anfang montiert. Aber eine solchermaßen disponible Zeit macht erst recht keine Angst. Schließlich gibt es die für jeden Zuschauer enttäuschende Eröffnung, dass Scottie all dies nur geträumt hat. Jedenfalls ist die Inszenierung der Angst, die Hitchcock in den Anfangsszenen lanciert, eine Lancierung von Hoffnung oder Erwartung eines Dramas das die Angst bannt, sie aber auch bahnt. Dass jener andere Polizist, der Scottie zu Hilfe eilt, an seiner Stelle abstürzt, macht die Angst dann zu einer symmetrischen Figur, der Scottie in seiner Phobie nicht entkommen kann: Ich hätte *anstelle* des Anderen abstürzen können.

„Dies, ja ist die *Erwartung*, die Konstitution des feindlichen als solches, die erste Zuflucht jenseits der *Hilflosigkeit*. [...] Es ist das Auftauchen des *Heimlichen* in dem Rahmen, welches das Phänomen der Angst ist, und des-

²⁶⁶ Lacan: *Die Angst*, S. 99.

halb ist es falsch zu sagen, die Angst sei ohne Objekt.²⁶⁷ Feine Ohren haben bereits die Spur erraten, aus der Lacan seine Analyse der Angstbedingungen schöpft. Es ist der Aufsatz Freuds über DAS UNHEIMLICHE, der sich auf jener Geschichte Hoffmanns bezieht, die den Titel DER SANDMANN trägt, Der imaginäre, sadistische „Sandmann“ will den kleinen Kindern die Augen rauben, sodass sie nicht mehr sehen können, was als verbindliche Realität die Angst vertreibt und die Welt vermittelt. Denn im *Blick* ist der Andere da und zugleich nicht da: Er ist da, als Objekt des Blicks und nicht als Imagination. Lacan ist ganz einfach und ganz wörtlich zu verstehen: Er meint jene kleine, kurze Angst, bevor der Vorhang sich öffnet und das Versprechen der Vorschau die Erwartung erfüllt, dass hier ein Spiel der Signifikanten stattfindet; dass alles anders kommen kann, als es angezeigt wird – dass also Scottie eben nicht in den Abgrund stürzt, den die Passée der Verengung, der Ausweglosigkeit andeutet. D.h. die Angst eröffnet die Frage, wie das Imaginäre in die Realität hineinwirkt. Dieses „Hinweinwirken“ ist die Bewegung des Realen.

Trotz aller Raffung, die es mir hier erspart, einen weit ausholenden und barocken Diskurs nachzuvollziehen, sind die Dinge einfach, wenn man sie von der Warte desjenigen aus denkt, der sagt: „Okay! – Zur Wirklichkeit gehört, dass ich so tue, als könne ich sie einen Moment festhalten, als sei mein Begehren an ein Objekt gefesselt.“ Aber das Objekt erweist sich zum Glück als Schwindel, der es ermöglicht, dass auch die Wirklichkeit ein Schwindel ist, sodass ich von einem zum anderen Objekt respektive zur Täuschung weiterritzen kann; ein symbolischer Tanz, der das Reale als das Wahre niemals herausfordern wird – es sei denn um den Preis der Angst, des Moments, wo der Ritter des Begehrens, Don Giovanni, vom steinernen Gast, dem Komtur, zum letzten Tanz aufgefordert wird. Lacan führt aus: „Die Signifikanten machen aus der Welt ein Netz von Spuren, in welchem der Übergang vom Zyklus zum anderen daher möglich ist. Was bedeutet, dass der Signifikant eine Welt erzeugt, die Welt des Subjekts, das spricht, dessen wesentliches Charakteristikum ist, dass es möglich ist, darin zu täuschen.“²⁶⁸ „Täuschen“ meint keinesfalls, im Sinne einer kriminellen Handlung zu agieren – auch wenn das in VERTIGO so erscheint –, sondern den Bedeutungsüberschuss, der im Gesagten nicht zum Ausdruck kommt, zu nutzen, um mich selbst als Interpreten einzuwerfen – und zwar mit dem Risiko, dass ich die Erwartung nicht treffe. Das Risiko markiert sich jedoch nur, wenn ich überhaupt den

²⁶⁷ Ebd., S. 100.

²⁶⁸ Ebd.

Freiraum erkenne, der mir geboten ist. Aber dieser Freiraum, das ist im ersten Blick der Ort der Angst – der also sogleich wieder erfüllt werden muss. Nichts spricht dagegen, daraus abzuleiten, dass die Rahmung, der Schauplatz, der zuvor durch einen Bühnengraben abgetrennt wurde, durch ein intermittierendes Medium wieder überbrückt wird. Das Risiko der Freiheit muss in der Wette einer Möglichkeit von medialem Vertrauen gedeckt sein. Interpretieren heißt nicht, dem Zufall vertrauen. Man muss sich in einer Regression seiner Progression rückversichern. Damit das möglich ist, damit retroaktive Optimierungen stattfinden können, darf der Signifikant zwar eine Rahmung und Verengung darstellen, er darf jedoch nicht zur opaken Fülle gerinnen. Betrachten wir Scottie, wie er seine Phobie bekämpfen will, indem er zuerst einen Hocker erklimmt, dann auf einer kleinen Trittleiter die Stufen emporsteigt, um Schritt für Schritt dem Abgrund nahezukommen, der ihn zu dem Objekt hat werden lassen, das ihm die Möglichkeit bietet, zum Preis einer kurzen Schwerelosigkeit den Tod einzutauschen. Diese Distanzierung vom Grund ist ein Tanz, der einen Ritus des Auf- und Absteigens, ein Training, eine Einübung verlangt, d.h. einen *Interpreten der Phobie*. Wenn Midge ihm vorschlägt, man könne das Trauma durch ein zweites Trauma wegschaffen, die Phobie durch einen Schrecken heilen, dann folgt sie dem Modell der Reproduktion, eben der Angstneurose. Wichtig aber, das lehren uns die Psychophysiker und Freud, ist der Umstand, dass jede Wiederholung, weil sie einen Trainingseffekt hat, stabilisierend wirkt, zugleich aber die Vorstellung einer ewigen Wiederholung mit sich führt. Deswegen auch ist das Karussell mehr als ein Bild einfältigen Kreisens. Es ist ein Trainingsplatz und Offenbarungsort für Subjektivität. Das Auf- und Absteigen auf der Stehleiter zur Simulation der Höhenangst ist gerade deshalb zu empfehlen, weil es eine Wiederholung darstellt, die sich in ökonomische Bahnen lenken lässt, und im verhaltenstherapeutischen Milieu methodisch wirkt. Die Angstreize nutzen sich ab, sie verwirklichen sich, indem sie Methode werden.

Es gibt also den Signifikanten aufgrund der Tatsache, dass mir der Andere, der mich „bildet“, nur das Bild seiner selbst gibt, das er mit seinem Namen und dem Pronomen „Ich“ belegt. Aber dieses „Ich“ ist für ihn selbst leer, nur aufgrund eines anderen Ichs bestätigt – und so weiter. Nun, es ist Aufgabe des Zauberkünstlers, mit diesem Ich sein Spiel zu treiben. Der Zauberkünstler weiß, wohin man sieht und wohin nicht, und er weiß, dass die Illusion attraktiver ist als die Wirklichkeit. Die Rollen sind strategisch verteilt: die Assistentin (warum ist es immer die attraktive Frau?) und der Mann in Frack

und Zylinder (nur Rollenklischees?). Wenn die Rahmung funktioniert, die Spannung geladen und der Blick fokussiert ist, beginnt die Kultur in Artistik, die Artistik in Zauberei und die Zauberei in Magie umzuschlagen. Das *Prestige*, der Gewinn auf beiden Seiten ist, dass es tatsächlich täuscht, dass die Illusion gelingt, dass der Schwindel sich einstellt, kurzum, dass die Signifikanten im Zauberkasten Wege finden, der Angst zu entfliehen, die Erwartungen könnten enttäuscht werden. Mittels Magie lassen sich die Regeln der Ökonomie hintergehen.

Von der Angst aus sind alle Weichenstellungen möglich. Das, was wir letzten Endes erwarten, und was die wahre Substanz der Angst ist, ist das das, was nicht täuscht, das Außer-Zweifel. [...] Die Angst ist nicht der Zweifel, die Angst ist die Ursache des Zweifels. [...] Der Zweifel, das, was er an Anstrengungen aufwendet, dient nur dazu, die Angst zu bekämpfen, und zwar eben durch Köder. Es geht darum, das zu umgehen, was in der Angst an schrecklicher Gewissheit besteht.²⁶⁹

Es ist notwendig sich über den Tod hinwegzutäuschen durch Tausch. Erinnern wir uns an Descartes und das Rollenspiel, das Goffman entwickelt, indem er das Kind auf eines der schaukelnden Pferdchen setzt. Noch sehr jung, von der Hand der Mutter losgerissen, überkommt das Kleine die Angst vor dem Wirbel und den tanzenden Pferdchen oder was immer hier das Signal für eine Fortbewegung ist, die einem versichernden Dasein entgegengesetzt wird. Aber allmählich wird das Kleine den Köder schlucken, es wird die Rahmung akzeptieren, die es aus seiner noch ungesicherten Existenz heraus in eine Rolle schlüpfen lässt, indem es den Cowboy, den Feuerwehrmann, den Astronauten oder die Prinzessin in der Kutsche besetzt, sich die Bedeutung verleihen lässt, die der Sozusagen ihm anbietet, und damit den Tausch der Täuschung nicht nur akzeptiert, sondern ihn als ein Füllhorn begreift, das es davon absehen lässt, doch nur dieser einzige zum Tode betrogene Körper zu sein. Es wird zum Signifikanten für einen Anderen, der da draußen das lebendige Karussell vergnügt betrachtet. Lacan setzt die Latenz des oszillierenden Zweifels ins Verhältnis zur „Gewissheit“ einer „Aktion“, die sich motorisch äußert. „Agieren ist der Angst ihre Gewissheit entreißen. Agieren ist eine Angstübertragung durchzuführen.“²⁷⁰

Ich glaube, jetzt sind die Sachverhalte klar. Der Schwindel ist eine Aktion, die die Gewissheit in ein vermittelndes Spiel einlässt. Die „wahre

²⁶⁹ Ebd., S. 101.

²⁷⁰ Ebd., S. 101f.

Substanz“ enthüllt sich als Dynamik der Wirklichkeit. Alles, was die hier sehr geraffte Darstellung auszublenden versucht, die Lacan über mehr als vierhundert Seiten mit vielen Verweisen entfaltet, ist, eine ontologische Definition der Angst zu geben und sie als Furcht ohne Objekt oder als Drohung der Objektlosigkeit zu bezeichnen. Es geht vielmehr um eine andere Form der Objektivität, nämlich der des Subjekts, die sich in der Struktur der Lücke der Signifikanten etabliert. Ausdrücklich warnt Lacan vor der profanen Auffassung, dass der Signifikant bloß etwas repräsentiert. Das Subjekt und der Signifikant, das ist vielmehr – wie sagt man? – vom gleichen Kaliber, analog. Und wenn beide sich über die Täuschungen hinwegtauschen, herrscht Einvernehmlichkeit über die Marge der wechselseitigen Verfehlung, aufgrund dessen sich der Signifikant niemals interpretativ erfüllt und das Subjekt nicht zum Objekt seines finalisierten Begehrens wird. Da das Begehren das „innere“ Gesetz strukturiert und der Signifikant das „äußere“ Gesetz strukturiert, nimmt die Geschichte ihren nicht enden wollenden Lauf. Das Vorher der Existenz ist in sein Jenseits verbannt.

Erst hier, an diesem Punkt *entlarvt sich der psychophysische Dualismus als Chimäre*. Helmholtz, der Protagonist der Trennung weiß auch beide Sphären durch das „Zeichen“ – oder was er im naiv algebraischen Sinne dafür hält – zu verbinden. Nur ist eben das Zeichen bei Helmholtz (wir haben die Stelle zitiert) und den anderen Göttern der Psychophysik nicht der Signifikant, der Störfall des Subjektiven, wie Lacan es erkennt, sondern die Zahl. Die Trennung, der „Balken“ ist lediglich von der anatomischen Vertikalen in die Saussure'sche Horizontale verlagert. Es geht aber nicht um eine Aufhebung des Dualismus, sondern zuerst um seine Struktur, dann um seine ökonomische Valenz und Beweglichkeit.

Die Angst vor dem Tod ist die Angst der Erstarrung: Nach der zweiten Traumatisierung fällt Scottie in eine tiefe Melancholie, eine Todesmimikry, wie sie manche Tiere befällt, um dem Angreifer ein Aas vorzutauschen. Trotz des Lebens – trotz der Möglichkeit, dass auch der Tod ein Schwindel ist, wie alles, was man im Barock sophistisch und jesuitisch zu ergründen sucht – ist die Angst ein Topos der Kompensation eines leeren Ortes, einer Pause. Wie kann die Angst dem, was sich nicht zu erkennen gibt, einen Index weisen? Wohl indem sie die *Abwehr* des gesellschaftlichen Schwindels in ein motorisches Schwindelgefühl introjiziert, um von innen heraus als Magie des psychophysischen Wechsellaufs die Verhältnisse zu stabilisieren. Angst, Abwehr und Schwindelgefühl sind – so Lacan – in ihrer Konstruktion schon in Freuds Aufsatz *HEMMUNG, SYMPTOM UND ANGST* ausführlich vorgedacht

und vom naiven Verständnis abgehoben. Wovor könnte man in der Angstneurose flüchten? Vor sich selbst?

Die Aussage, dass Angst ein Affekt ist, bedeutet für Lacan zunächst eine falsche Klassifizierung. Die Kritik folgt der Unterscheidung zwischen Analogien und Taxonomien. Welche Rolle spielt die Angst biologisch, soziologisch, kulturell? Sie führt zu einer anthropologischen Festschreibung. Lacan verwirft diese Verwissenschaftlichung. Die Möglichkeit, der Angst gerecht zu werden, ist nicht durch Einordnung, sondern durch Entschlüsselung gegeben. „Der Schlüssel ist das, was öffnet.“²⁷¹ Statt Verschiebung und Einordnung gilt also Verräumlichung, *Öffnung*, Szenifikation – Philosophie. Man muss erst einmal der Angst, die einengt, einen Raum verschaffen. Wir können vernehmen, wie Lacan die Angst nicht als eine Sache versteht, die es als ein Symptom anzugehen gilt, sondern als einen Code, eine Sprache, ja vielleicht die Sprache. Angst könnte sein, dass alles, was sich sprachlich darstellt, was der diskreten Kontinuität entspricht, dem Rattern der Filmbilder, dem Blinzeln von Lartigue, das, was vorstellt, indem es darstellt, Angst vorbereitet. Wenn Angst eine Fokussierung ist, gilt es, wie in den Sakkaden der Augenbewegungen, die Möglichkeit zu erwägen, das Spezifische der Angst als eine vorhergesehene Blockade, *Hemmung* anzusehen. Diese Hemmung, nennen wir sie „Membran“, ist das „Bild“ im metaphysischen Sinne einer Grenzbeziehung. Man muss sich entscheiden in allem, was die Sprache betrifft: das Sagen oder das Gesagte – das Medium oder die Form? Vor der Entscheidung gibt es ein Innehalten, eine Pause. Angst hat ihr Spezifikum in dieser getakteten qualitativen Zeit, im Code von Materialisierung und Entmaterialisierung, in der Mediation. Die Angst verschwindet nicht, aber sie ist nun in die Täuschungen der Medien eingebettet, die die Entscheidungen orientieren und begleiten, ohne dass man sie eigens reflektieren muss: Ich sehe auf dem Foto das Karussell, weil das Foto die Konvention in sich trägt, es selbst *nicht* ansehen zu müssen. Man präferiert die Pornografie, um nicht der Realität des Anderen zu begegnen. Die Konventionalisierung der Fotografie als Medium des Abbildens setzt der Leere vor der Entscheidung einen Code entgegen. Kurzum, Angst hält (verschuldet) und rettet (gibt) sich in dem, was Kierkegaard den „Augenblick“ nennt. Nicht erst Heidegger hat darauf hingewiesen, dass die Angst ein Existenzial ist, das sich in einer Flucht nicht rettet. Denn die Angst muss voraussetzen, dass es eine Welt

²⁷¹ Ebd. S. 33.

gibt, die außer dem Tod keine Evidenz, keine Orientierung in der Wahl und dem Wert einer Entscheidung bietet.

Daher „sieht“ die Angst auch nicht ein bestimmtes „Hier“ und „Dort“, aus dem her sich das Bedrohliche nähert. Daß das Bedrohende *nirgends* ist, charakterisiert das Wovor der Angst. Diese „weiß nicht“, was es ist, davor sie sich ängstet. „Nirgends“ aber bedeutet nicht nichts, sondern darin liegt Gegend überhaupt, Erschlossenheit von Welt überhaupt für das wesenhaft räumliche In-Sein.²⁷²

Augenblick als Dauer ist der positive Aspekt der Mediation: Da er nur *in actu* geschieht, als reine Quantität von Differenzen, kann man ihm qualitativ nicht gerecht werden. Das „Halt!“ Kafkas hat keine Ausdehnung. Der Augenblick, die Präsenz, das ist ein Riss, das hat keine Substanz. Dann kommt die Vortäuschung ins Spiel. Deleuze setzt sie als Falte an: Die Falte überdeckt nicht den Riss, die Falte behauptet, dass es ihn überhaupt nicht gibt, dass die Entschlüsselung der (göttlichen) Sprache, so Leibniz, ein Phänomen lückenloser Serialität der Zahl ist. Nun kommt unzweifelhaft mit der Serialität die Zeit ins Spiel. Der Riss bricht jetzt an anderer Stelle auf: zwischen den kontinuierlichen Ähnlichkeiten (Qualitäten) und der Gleichheit.

Auch Lacan steht im Bewusstsein einer philosophischen Tradition, die mit Leibniz' Begriff der logarithmischen Funktion eine Flucht vorbereitet, die über Heidegger weitergeführt wird. Angst ist ein Vorzeichen des verhinderten Aufschubs, das zuerst auf eine raumgreifende motorische Flucht abzielt, nämlich in die Welt einzutreten und zugleich ihre Begrenztheit in der Zeit zu erfahren. Auf paradoxe Weise ist nämlich das Unendliche der „Erschlossenheit“ immer zugleich das Ende, der Verlust der Welt.

Für diese Situation hat die Philosophie eine Reihe von Begriffen zur Verfügung gestellt, die für ein Subjekt irreduzibel sind: Was dem „Vermögen“ (Kant), dem „Geist“ (Hegel), dem „Willen“ (Schopenhauer), der „Macht“ (Nietzsche und Foucault) unterliegt, ist bei Kierkegaard „Angst“, bei Lacan die Ambivalenz des Todestrieb. Bei Kierkegaard ist das Ende des Anfangs nicht das Ende aller Zeiten, sondern eben jener Ort, wo inmitten der Leere der Aktualität das Subjekt sich seiner selbst als ein Getäushtes inne wird als ein Sein zum Tode. Dass aus den spekulativen Begriffen bald solche der technischen Medialitäten werden (die Köder der Signifikanten), die die Angst, die Quantitäten disziplinieren, ist nicht einfach dialektisch zu denken, so jedenfalls kritisiert Lacan die Hegel'sche Position, die aus dem Ich und dem

²⁷² Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 1979, S. 186.

Anderen eine Doppelgängergestalt macht, deren einziger Unterschied, sagen es wir in der ätzenden Kritik Nietzsches, das *Vermögen* ist. Das Vermögen, also die Kultur des Schwindels im Tausch, unterscheidet den Herrn vom Knecht. Liest man diese Stelle in der PHÄNOMENOLOGIE DES GEISTES aber genauer, kommt durchaus zum Tragen, dass Hegel die Positionen nicht etwa in einem noch „agrarischen“ Abhängigkeitsverhältnis sieht, sondern in dem Phänomen, dass in der Spiegelbewegung einer den aktiven, einer den passiven Part übernimmt, und dass die Hierarchisierung der Frage bestimmt, die man an einen Anderen richtet, an diejenigen, den man zur Erfüllung seines Begehrens für würdig erachtet. Es gibt ein „Zuerst“ der Aktion der Anerkennung, eine Initiative, die den Herrn vom Knecht logisch (nicht gesellschaftlich) unterscheidet.

Dieser reine Begriff des Anerkennens, der Verdopplung des Selbstbewußtseins in seiner Einheit, ist nun zu betrachten wie sein Prozeß für das Selbstbewußtsein erscheint. Er wird zuerst die Seite der Ungleichheit beider darstellen oder das Heraustreten der Mitte in die Extreme, welche als Extreme sich entgegengesetzt [sind] und [von welchen] das eine nur Anerkanntes, das andere nur Anerkennendes ist.²⁷³

Abgesehen davon, dass Lacan die *weibliche* Funktion bei Hegel untergraben sieht, geht es in der Dialektik Lacans um eine Asymmetrie, die durch das dritte Element ökonomisiert wird, das er eben den Signifikanten, das Bild des Anderen nennt, der – aufgrund der Abweichung des „Objekt „a“ – die *Verkennung anerkennt*, womit der illusorische Schwindel wechselseitiger Kommunikation genau das leistet, was er leisten soll, um *lebendig zu bleiben*. Die drohende Erfüllung, die Engführung von Herrschaft erst konstituiert ein Sujet der Angst und blockiert die Wechselseitigkeit. Das ist leicht einsehbar, wenn man den militärischen Mechanismen der Befehlsketten nachfolgt, die jeden Schwund und Schwindel auszuschalten haben. Szenisch wäre der Ablauf folgender: „Gut, wenn du mich nicht als den erkennen kannst, der ich bin (weil ich das ängstlicherweise selbst nicht kann), gebe ich mich in Form eines Objekts zu erkennen, eines Körpers, auf den ich mich selbst als Objekt der Angst reduziere – weswegen ich mich deinem Begehren zwar nähere, aber auch zugleich widersetze. Aber lass uns doch gemeinsam die Sache der Maskierung, des Spiels, fürs Erste akzeptieren.“ – Diese Tirade der Angst hat eigentlich kein schlüssiges Argument. Sie spricht, ohne zu sagen; sie spricht zunächst im Blick. Aber der Blick genügt, um das Sagen und das

²⁷³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a. M. 1980, S. 147.

Gesagte (das Begehren und das Objekt) in eine zweifelsfreie und angstfreie Position zu bringen.

Wenn die Mutter – so die generationssexualisierte Ebene der Ausführungen Lacans – gerade nicht *da* ist, sondern *fort*, bindet sich ihr Bild an eine Garnrolle, an ein Kissen, einen Teddy oder an ein hübsches Karussell. Sie bleibt in Rufweite und plappert dem Kind stimmlich Präsenz vor. So etwa beschreibt Goffman die ewige Dissymmetrie von „Herr und Knecht“, was heißt, dass sie als „Mann und Frau“ verstanden werden soll – so Lacan kritisch gegenüber Hegel. Wenn Goffman so einsichtig vom Rollenspiel der Kinder auf dem Karussell spricht, dann tut er das mit der Absicht, die Darstellung für einen Anderen (den Begleiter oder die Begleiterin der Kinder; den „Pfahl der Mutter“) als Vorstellung zu inszenieren, also dem Blick der Mutter etwas anzubieten, sozusagen eine kommunikativen Gabe einzureichen, damit die Mutter vor Ort bleibt, d.h. ihre Aufmerksamkeit nicht abwendet. In dieser Inszenierung liegt das ganze Spiel der Angst, der Trennung. Die Lust daran ergibt sich dadurch, dass die Blick*verfügung* zur Mutter jeweils im Wechsel von Annäherung und Entfernung gemäß dem Rundlauf des Karussells erfolgt. Die Lust ist nicht in der Verfügung über einen Besitz (den Sklaven), sondern über die mediale Kette garantiert (der Wert der Arbeit, die der Sklave darstellt).

Diese Latenz der Macht wird von Kojève in seiner Hegeldeutung auf ein Zeitmoment hin verschoben. Das „Zuerst“ bzw. das „Danach“ konstituiert sich für Kojève primär in der „Existenz der Offenbarung des Daseienden durch das Wort“²⁷⁴, der wechselseitigen Verfehlung und somit der Transparenz der Einheit des Begehrens. In der Einsicht, dass sie nicht synchron das Wort erheben können, kommen zwei Menschen in ihrer aktiven und passiven Rolle überein. (Die zwei Brüder von Mailand sind unzertrennlich im Streit: Sie wollen beide immer das Gleiche – nämlich Mailand!) Sartre hat dagegen deutlich gemacht, dass der Blick es ist, der den Anderen zum Objekt macht. Ob Blick oder Wort (diese feindlichen Brüder) – für Lacan gilt die Signifikation als fundierend: „Das heißt, daß der Mensch ursprünglich immer entweder Herr oder Knecht ist; und es gibt keinen wirklichen Menschen, wo es nicht einen Herrn und einen Knecht gibt.“²⁷⁵ Von dieser Interpretation Kojèves aus, die Lacan intensiv rezipiert hat, ist die Übertragung auf die Oszillation der Signifikation prägend: das *transversale* Verhält-

²⁷⁴ Alexandre Kojève: *Hegel. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a. M. 1996, S. 60.

²⁷⁵ Ebd., S. 61.

nis der Kette der Signifikanten. Aus dieser Position heraus ist es möglich, ein sich selbst setzendes Bewusstsein als *ursprüngliche Verdopplung zu denken*, wie Lacan im *Spiegelstadium* erfahren wird. Mit dem Begehren nach „ursprünglicher Einheit“ von Körper und Geist wird zugleich das Phantasma der Zeit (oder des Willens) geboren, das sein Ziel im Fort-Da der sprachlichen Codierung (gleich welchen sinnlichen Bezugs) formalisiert.

„Die Angst, ich habe es Ihnen gesagt, dass man sie als das definieren muss, was nicht täuscht, genau insofern jedes Objekt ihr entgeht.“²⁷⁶ Solange sich die Einheiten bilden, die Objekte nicht wie im Schwindel verschlieren, animieren, auflösen, solange die Mutter dem Kind reflektiert, dass es Beachtung findet, bleibt die Beziehung stabil. Die stabile Instabilität der Realität (oder Objektivität) kontrolliert und steuert sich als Maschinenphänomen. Das heißt aber nicht, dass fallweise bei den schwindelerregenden aktuellsten Kirmesmaschinen die Angst nicht obsiegt: Kontrollverlust, das heißt: Die ingenieurmäßig organisierte Kette der Signifikanten kann reißen. Lacan sieht mit Kierkegaard die artistische Logik Hegels sich in diesem Spiel verfangen.

Die Negation, der Übergang, die Mediation, sind drei verummumte, verdächtige Geheimagenten (*agentia*), die alle Bewegungen in Gang bringen. Unruhige Köpfe würde Hegel sie wohl niemals nennen, da sie mit seiner allerhöchsten Genehmigung ihr Spiel treiben, so ungeniert, daß man selbst in der Logik Ausdrücke und Wendungen gebraucht, die geholt sind aus der Zeitdimension des Übergangs: darauf, wann, als seiend ist es dies, als werdend ist es das, usw.²⁷⁷

Auch Scottie wird eines Tages aus seiner Lethargie erwachen, aufstehen und sich wieder auf die Suche nach der Angst machen, um sie an ein Medium, eine Illusion der Weiblichkeit zu binden, die sich in einem Bild der Verwandlung, der Metamorphose von Judy in Madeleine als das Objekt erschwindelt, das nicht ist, was es ist. Und wenn es das Objekt nicht gibt, wird er es in Judy erschaffen, als sähen wir einen Bildhauer oder einen Couturier vor uns. Seine Lethargie ist der Handlungsvorbehalt vor der Erkenntnis, dass er der Wahrheit ins Auge gesehen hat, dem Tod, dem Phantasma der reinen Negation, und das darüber alles andere an Kultur und Zivilisation die Form eines ästhetischen Schwindels annimmt.

Auch diesen Aspekt der Angst bindet Kierkegaard an einen Schwindel, der vom Signifikanten nicht befreit: Ich bin frei, das kleinere Übel zu wäh-

²⁷⁶ Lacan: *Die Angst*, S. 273.

²⁷⁷ Kierkegaard: *Der Begriff Angst*, S. 75.

len, aber ich bin nicht frei, *nicht* zu wählen. Die Bewegung, das Reale, der Taumel ist die Mahnung einer Urschuld.

Angst kann man vergleichen mit Schwindelgesein. Derjenige, dessen Auge plötzlich in eine gähnende Tiefe hinunterschaut, der wird schwindlig. Aber was ist der Grund dafür? Es ist ebenso sehr sein Auge wie der Abgrund; denn was, wenn er nicht hinabgestartet hätte! So ist Angst der Schwindel der Freiheit, der entsteht, indem der Geist die Synthese setzen will und die Freiheit nun hinabschaut in ihre eigene Möglichkeit und da die Endlichkeit ergreift, um sich daran zu halten. In diesem Schwindel sinkt die Freiheit ohnmächtig um. Weiter kann die Psychologie nicht kommen und will es auch nicht. Im selben Augenblick ist alles verändert, und indem die Freiheit sich wieder aufrichtet, sieht sie, daß sie schuldig ist. Zwischen diesen zwei Augenblicken liegt der Sprung, den keine Wissenschaft erklärt hat oder erklären kann. Wer in Angst schuldig wird, der wird so zweideutig schuldig wie nur möglich.²⁷⁸

Sich sein Objekt wählen – Lacan wird nun diese von einer philosophischen Tradition herausgearbeitete Prämisse einer Disziplinierung des Sprungs in das Qualitative, in den Wert, in die konkrete Szene, in die Schuldverschiebungen jeglicher Ökonomie gerade dort aufgreifen, wo die Weber-Fechner-Psychologie sie in der Tat hat liegen lassen: beim Affekt, einer starren Dialektik. Die Angst konstituiert kein Duell, sie entbindet einen Schwindel, eine Hemmung, eine Abwehr, sie fordert zur Aktion auf, die nicht abstürzt, weil sie, die Angst, das Objekt, das fehlt, nur setzen kann, wenn es sich heimlich in einen Rahmen, eine Szene setzt: nicht absolutes Nichts und nicht absolutes Ding, sondern ein mediatisiertes Nichts, das sich noch hält; sich an der Dachrinne klammernde Hände und der flehende Blick. Vielleicht muss man das bildlich nehmen. Die hilfreiche Handreichung – es gibt sie bei Hitchcock auch in der Schlusszene von *DER UNSICHTBARE DRITTE* –, sich die Hand geben: Ist das nicht der erste Ausdruck einer Mediation, die ein Element der Vergesellschaftung konstituiert? Und diese Hand, die Scottie ergreifen will, stürzt nun an seiner Stelle in den Tod.

Dass die Angst das ist, was nicht täuscht, ließe sich positiv so formulieren, dass sie das ist, was jegliche Täuschung und jeglichen Schwindel als notwendige Disziplinierung eines Realitätsprinzips aufdeckt. Für die psychoanalytische Seite der Exkursion Lacans ergibt sich daraus zwangsweise die Frage nach der Positivierung ihres Negats, dem Unbewussten als ambivalentem System der Abwehr.

Wir sollten noch einmal auf Hitchcocks *VERTIGO* eingehen. In der Analyse der Höhenangst Scotties sind wir da schon ein gutes Stück vorangekom-

²⁷⁸ Ebd., S. 57f.

men. Die Paralyse seiner Handlung, die Melancholie, die auf den Tod Madeleines folgt – es ist so, als ob sich Scottie nun doch selbst vom Dach fallen sieht –, ist nicht durch Angst hervorgerufen, sondern durch den objektiven Tod des Polizisten, der ihm die Hand reicht an der Regenrinne, und durch den kriminell vorgetäuschten Tod Madeleines, die vom Turm der Missionsstation geworfen wird. Schuld im Wiederholungsfall, das ist das, was Buñuel uns mit Archibaldos Mordphantasien hat zeigen wollen. Wenn Archibaldo an einen Tod denkt, geschieht er auch. Wäre es da nicht gut, das Denken einzustellen? In der Tat, das ist genau das, was die melancholische Starre von Scottie ausmacht. Nur wer sich depressiv in Todesmimikry jeder Handlung enthält, wird nicht schuldig und muss auch nicht Angst davor haben, schuldig zu werden.

In diesem Fall ist es nun doch so, dass uns Hitchcock glauben macht, dass es ein Objekt gibt – Judy –, das durch Verwandlung anzeigt, dass man handeln kann, ohne schuldig zu werden – nämlich, indem man die Handlung reversibel gestaltet. Entweder ist sie dann ein *Spiel* oder eine Metamorphose – etwas, was sich durch sich selbst verwandelt: Judy/Madeleine. Die Metamorphose – in *VERTIGO* eindeutig ein ästhetisches Spiel – ist als *natürliche* Form der Handlung – „Seinesgleichen geschieht“, formuliert Musil – schuldlos. Die Angst verstrickt sich nun darin, zu handeln, ohne schuldig zu werden, d.h. ohne die Gabe der Zeit zu verbrauchen. Kierkegaard spricht eben genau hier von der echten *Wiederholung*. Wir haben den Sachverhalt im ersten Teil der Analyse schon dargelegt.

Aber im zweiten Teil von *VERTIGO*, als sich Scottie allmählich aus der Starre seiner Melancholie löst und die Verwandlung vorantreibt, sehen wir, wie die Schuld nicht verschwindet, sondern sich über eine Reihe von Indizien verschiebt. Es ist ein krimineller Schwindel, dem eine Lüge zugrunde liegt und ein Mord: Die Schuld liegt ganz und gar bei den anderen, die Scottie vorsetzlich getäuscht haben. Damit verweist Hitchcock auf den Unterschied zwischen dem ästhetischen Schwindel (den Formen der Verwandlung von Judy/Madeleine) und dem Schwindel, der die Kette der Signifikanten aus ihrem Gleis schlägt, sie auf einen anderen Schauplatz versetzt, ohne dass, wie Lacan sagt, die Spuren ausgelegt werden, die es erlauben, die Ordnung der Signifikation als die Ordnung aller anzuerkennen. Denn die Seite der kriminellen Schuld war vorher überhaupt nicht kenntlich, weder für Scottie noch für den Kinzuschauer. Die Decodierung, die Spurensuche der Schuld ist es, was die psychoanalytische Dimension in eine Ähnlichkeit mit polizeilichen Aktionen umschlagen lässt. Die Spuren, die täuschen können, lassen sich als

eine Aktion lesen, die von langer Hand vorbereitet sind wie ein Zaubertrick, und die eine Erleichterung verschaffen, sobald Scottie merkt, dass hier nicht Magie im Spiel ist, sondern ein Spiel, in dem es um Mord geht – aber es ist nichtsdestoweniger ein Spiel und es ist nicht Mord im Affekt. Denn Magie schafft immer einen leeren, verrätselten Ort, der angstanfällig ist, weil er die vermittelte Ordnung der Ökonomie untergräbt.

Langsam verwandelt sich in *VERTIGO* der körperliche Schwindel der Phobie Scotties in das, was er an einem anderen Schauplatz sein kann, der wieder der seine ist: Ein Zauberkunststück von Gaunern lässt den Polizisten in ihm *wiedererstehen*, der er vor seinem traumatischen Unfall gewesen ist. Nicht eigentlich Judy verwandelt sich, sondern Scottie. Und was ist die Aufgabe eines Polizisten? Aus den Spuren, die das Begehren des Anderen hinterlässt, die Kette der Zeichen einer Tat *lückenlos* zu rekonstruieren. Und was ist das Signal dieser Kette im Film? Eine Halskette, die einst die falsche Madeleine trug und jetzt in den Händen von Judy ist. Der Kreislauf – *VERTIGO* in mehrfacher Bedeutung – schließt sich. Das Symbol eines solchen Verschlusses sind in vielen Filmen Hitchcocks die in Handschellen *aneinandergefesselten Menschen*, etwa der beiden Protagonisten in *39 STUFEN* (1935).

Der Blick ist zunächst das, was mir vom Anderen, der mich disponiert, mich zum Objekt macht, als Schuld zukommt. Die Sprache – der Blick – das ist die Transparenz der Grenze. Es wird zunächst nicht gehandelt, es hält sich ein noch disponibler Experimentalraum, eine Szene, deren therapeutischer Charakter erprobt ist und die Motorik außen vor lässt. Die Szene beginnt mit der Anerkennung der unabdingbaren Verkennung, dem Kampf des Individuums, so Kierkegaard, gegenüber seiner es konstituierenden Gemeinschaft. Die Angst ist an der Grenze des Anderen als Schuld, Taumel, Zweifel gebannt. Der Andere weiß davon. Die kriminelle Handlung versucht einen Ausweg zu finden zwischen dem Gesetz – dem Verbot – und dem inneren Gesetz von Autarkie und Autonomie als Subjektivität. Das Aufbegehren heftet sich an einen Fetisch, an einen individualisierten Besitz, der für andere tabu ist. In *VERTIGO* ist es Elster, der Schulfreund Scotties, der die Initiative ergreift, die Hand reicht. Die erste kriminelle Handlung ist der Missbrauch des Vertrauens, der Handreichung. Sie besagt, dass der Schein des Anderen sich nicht mit dem Begehren des Anderen deckt. Das tut er nie – aber um so wichtiger ist es, dass wenigstens auf der Ebene des Spiels und der anerkannten Rituale, des „Heimischen“ und der Akzeptanz einer kleinen Marge, die es erlaubt, den Anderen nicht allzu wörtlich zu nehmen, ein Feld, eine Szene existiert, die die Erwartungen nicht allzu sehr täuscht. Man gibt sich

die Hand und wünscht einen guten Tag. Letztlich geht es dem Kriminellen, Elsner, um die absolute Vergemeinschaftung im Fetisch des absoluten Tauschs. Nun, die Spuren sind gelegt und hinsichtlich dessen kann man sicher sein: Es gibt keine Tat ohne Spuren. Es gibt einen Täter, ein Opfer und eine Tat, denn die Autarkie des Raubes erweist sich als unmöglich. Und im Hintergrund konstituiert sich eine Verbindung, die das Motiv abgibt, ein Motiv, das eben ein prachtvolles, magisch verwickeltes Zauberkunststück darstellt, das mit dem blinden Auge seines Gegenübers – Scotties Phobie – spielt. Aber letztlich geht es ums Geld, die Befriedigung des Begehrens im Objekt der Faszination. Jedenfalls ist das Zauberkunststück so raffiniert, das Hitchcock wohl dachte, er könnte Elster trotz des *Production Code* ungestraft davonkommen lassen. Man würde ihm dieses Prestige anrechnen. Und Madeleine, die tote Frau Elsters – haben wir sie je zu Gesicht bekommen, sodass sie unsere Sympathie erregen könnte?

Lacan bringt das Ich-Anderen-Verhältnis geschichtsphilosophisch auf jenen Punkt, der die Psychoanalyse von der vornietzscheanischen Philosophie trennt:

Bei Hegel ist der Andere derjenige, der mich sieht, und das für sich allein löst gemäß den Grundlagen, auf denen Hegel die *Phänomenologie des Geistes* einführt, den Kampf auf der Ebene dessen aus, was er das reine Prestige nennt, und auf dieser Ebene ist mein Begehren betroffen. [...] Der Andere betrifft mein Begehren gemäß dem, was ihm fehlt und was es nicht weiß.²⁷⁹

Prestige des Gauners, das ist der positive Effekt der wechselseitigen Anerkennung der Verkennung, aber bitte nur auf der Medienbühne.

Das reine Prestige – so Lacan –, das ist das, was ich für den Anderen in meiner Erscheinung bedeute, nämlich ein Objekt der Angstbannung, ein Objekt der Anschlussfähigkeit, der Sozialisation, der Sprache. Wir sprachen im Film *THE PRESTIGE* von der Anerkennung des Zauberkünstlers über das Lob seiner Technik. Das wir beschwindelt wurden, weil wir „nicht genau hingesehen haben“, spielt eine untergeordnete Rolle. Das reine Prestige ist der Gewinn des Scheins. Hitchcock also will den *Production Code* unterlaufen, indem er Elster, den Mörder, entkommen lassen will. Diese Botschaft hat nichts von einer antimoralischen Attitüde. Sie besagt einfach: Die kriminelle Handlung ist gar nicht geschehen, alles war ein raffiniertes Spiel, ein Film, in dem niemand wirklich ermordet wurde. Nun, die Hüter der Moral kennen kein Pardon, denn sie haben Angst und bestätigen damit, dass der

²⁷⁹ Lacan: *Die Angst*, S. 36.

mediale Schein ubiquitär ist und dass, wenn man einmal anfängt, das zu akzeptieren, sich alle Werte verflüssigen.

Der Andere ist da, und er ist nicht mit mir identisch. Man begegnet sich auf der Ebene der Objektheit. Aber es bleibt wie in einem anständigen Western ein *Zögern* in der Duellposition: Der Andere ist am Zug, aber bevor er nicht zieht, darf ich nicht schießen. Das äußere Gesetz behindert das innere Gesetz, aber das innere Gesetz ist stets ein verschobener, nichtsymmetrischer Effekt des äußeren Gesetzes. Die Duellanten verharren in einer kurzen (Angst-)Starre. Zinnemann zeigt in *HIGH NOON*, wie die Angststarre auf eine volle Stunde gedehnt werden kann. Dieses Zögern gewahrt im Anderen den Blick, aufgrund dessen er von mir selbst als Anderer betrachtet wird. Auch der andere zögert, auch er hat *Angst davor schuldig zu werden*. Das reine Prestigeduell: Das ist das, was nicht schwindelt, das ist die Wahrheit des Schwindels, der auf den Affekt reduzierte Effekt, ein Zögern, ein Zweifel, letzte Chance, seine Haut zu retten. Gleichwohl, wie wir in *HIGH NOON* gesehen haben, spielt Gary Cooper eine Stunde lang den Verzweifelten. Dieser ist mutig, aber er hat Angst. Er ist allein. So läuft er durch die Stadt und hofft auf einen Verbündeten, einen Halt, eine hilfreiche Hand – auf einen, der die Geschichte memorieren und erzählen wird, der heimkehren wird wie Odysseus zu Homer. Das Prestige in seiner abgelösten Form, das sind die Medien: Schein und Schwindel, Immaterialisierung des Anderen, Fetischisierung des Helden.

Howard Hawks Einwand gegenüber Zinnemann, *HIGH NOON* sei ein schlechter, unamerikanischer Western, ist insofern gerechtfertigt, als der wahre Westernheld keine Zweifel hat. Da er aber nicht zweifelt, ist er eine pure Revolvermaschine: Er zielt und trifft, wie Hawks Kamera. Der Western zeigt die Unmenschlichkeit als das Fehlen von Angst; die Wildheit; das, was noch nicht in der Maschine diszipliniert worden ist. Mit der Eisenbahn und den ersten Autos wird dieser Westen verschwinden. Deswegen kann es für Hawk, der ein Mann der Geschwindigkeit, der Flugmaschinen und der ewigen Bewegung ist, in einer Duellsituationen keinerlei ökonomischen, diskursiven Aufschub des Zweifels geben. Für Hawk zählt letztlich nur die Unerbittlichkeit der amerikanischen Uhr – wie Virilio schreibt: der rasende Stillstand. Am Ende seines Lebens ist Hawk unermesslich reich, verbunkert sich in seinen Hotels und erstarrt in der Leere seines Daseins. Er will nicht mehr gesehen werden. Hawk gleicht Scottie in seiner Melancholie.

Hitchcock lässt sich auf den kalten Effekt des Duells und auf die Maschinisierung der Handlungen niemals ein. Er verabscheut die Psychologisierung

einfacher Affekte. Seine Handlungen, ob kriminell oder nicht, werden als Kunststücke aufgeführt, sorgfältig eingeleitet, dosiert, mit der Hemmung des Suspense versehen und mit der Verknennung geschmückt, die den Helden in einen ganz anderen Zweifel stürzt, nämlich den, von seiner *Unschuld* niemals restlos überzeugt zu sein – wie in *DER UNSICHTBARE DRITTE*, jenem Film, in dem der Werbeagent Thornhill, dessen Geschäft die Anrufung der Illusionen ist, selbst zu einer fingierten Figur wird, die seiner eigenen Unschuld dann doch nicht mehr ganz so sicher ist. Unschuldig schuldig werden, das ist die Grundfigur in vielen Filmen Hitchcocks.

Kommen wir zu Lacan zurück. Er verweist auf den Blick. Der Blick auf den Blick respektive auf die Aufmerksamkeit (den Pledge, die Preshow) muss erkennen, dass der Blick tastet, das Prestige ergründet, den Schlüssel zurechtfiehlt. Insofern der Blick tastet, bildet er die Grundlage zu einer ersten Verzögerung. „Also, erste Zeit, die Welt. Zweite Zeit, der Schauplatz, auf welchem wir diese Welt aufsteigen lassen. Der Schauplatz (*scène*), das ist die Dimension der Geschichte. Die Geschichte hat stets den Charakter von Inszenierung (*mise en scène*).“²⁸⁰ Die methodische Inszenierung eines Anfangens von Handlung, die Lacan wie immer voller sprachlicher Arabesken formuliert, gleicht der von *HIGH NOON*: Die Zeit (etwa eineinhalb Stunden vor Mittag); der Ort: eine Insel im Nirgendwo des Westens, verbunden mit der Außenwelt durch eine Bahnlinie. Der Konflikt: Duell oder Ökonomie. – Marshal Kane heiratet und will sein Leben hinter einer Ladentheke verbringen: Austausch statt Duell. Das ist die Rahmung. Aber wer will eine so langweilige Geschichte hören? Das Drama beginnt nicht mit der Hochzeit, es endet damit. Nichts ist undramatischer als Will Kane hinter einem Ladentisch. Ja, aber – so folgt der Einwand – ist das nicht genau die Situation, vor der man Angst haben muss: Hinter einem Ladentisch stehen ...? Diese Langeweile imaginiert Kane, wenn er zu Beginn des Films die Stadt verlassen will, um den Rächern zu entkommen. Erst dann reißt er die Kutsche herum und stellt sich seiner Angst und dem Duell. Jetzt hat die Angst wieder ein konkretes Objekt, das sich durch physische Handlung beseitigen lässt.

Die Szenerie der ungetrübten Normalität ist notwendig, damit überhaupt realistische Möglichkeiten eröffnet werden, aus der Blickstarre zu entweichen, Strategien des Schwindels zu entwickeln, die sich von der Gravitation des Schwarzen Lochs entfernen, in das Kanes Leben zu fallen droht. Darum geht es im Kern: Flüchten oder Standhalten. Die Eisenbahn symbolisiert

²⁸⁰ Ebd., S. 49.

die Unerbittlichkeit eines Weges, die wendige Kutsche, die Möglichkeiten der Alternative. Die Angst ist sofort da, wenn die Szene die Möglichkeit als solche eröffnet. Wie wird man wählen, was bestimmt die Wahl? Überspringen wir die Ausführungen, die Lacan zu HAMLET macht – wie haben sie in den Rollenverwicklungen von SEIN ODER NICHTSEIN randständig behandelt. Die Pointe, die Lacan von Hamlet übernimmt, ist die der „dritten Zeit“, die des *Stücks im Stück*, ein Trick, ein Schwindel, eine semiotische Unsicherheit, die den König entlarven und ihm die Antwort geben soll, ob das, was man sieht (Prestige), das ist, was es bedeutet. Das Spiel beginnt. Wir haben es hier nicht nur mit einem Schauplatz, sondern mit einem nach Freud „anderen Schauplatz“ zu tun, der simultan den ersten überlagert. Übrigens gibt es diesen anderen Schauplatz auch in HIGH NOON. Kanes Frau will aus religiösen Gründen keine Waffe führen, neigt auch eher zur Flucht, erschießt am Ende aber doch einen der Schurken. Es ist die *Frau*, die hier das Spiel im Spiel, den anderen Schauplatz verkörpert und den Übergang ermöglicht.

Mit dem Spiel Hamlets kommt auch bei König und Königin die Angst auf. Das Spiel scheint einen Zweifel zu ermächtigen: Weiß der andere, das ich weiß, dass er von dem Mord weiß? Wie soll ich mich verhalten? Der König ist, so Hamlet, in einer „Mausefalle“. Sein Angsteffekt erfindet den „erschwindelten Ausweg“. Zunächst ist der Ausweg der, dass Hamlet die Szene mit einem selbstmörderischen Brief Richtung London verlassen muss. Der Aufschub ist gewährt. Schon hat Hamlet die Stelle des Königs eingenommen. Denn in diesem Stück im Stück ist es tatsächlich die Initiative Hamlets, die den Königsmord vorspielen lässt, weswegen sich nun der König in der zaudernden Rolle Hamlets befindet. Und genau das macht ihm Angst. Die Schuld fällt auf ihn selbst zurück. *Denn nun muss er Hamlet zutrauen, was er sich selbst zugetraut hat: den Königsmord.*

Man beachte die Uhren in HIGH NOON, die ununterbrochen sagen: Du hast keine Zeit, die Zeit ist vollständig gefüllt und bestimmt, und sie lässt sich nicht anhalten. Es gibt keinen Halt, keine Pause, an der deine Angst von dem Objekt des Bösen ablässt. Du kannst handeln, du musst nicht hinter der Ladentheke dem Handel zusehen. Kanes Wege durch die Stadt sind labyrinthisch, ziellos, ruhelos. Lacan präzisiert (was selten ist in seiner verschlungenen Rede): „Aber wenn plötzlich jede Norm zu fehlen beginnt, das heißt das, was die Anomalie ausmacht als das, was den Mangel ausmacht, wenn es plötzlich nicht mangelt, genau in diesem Moment beginnt die Angst.“²⁸¹

²⁸¹ Ebd., S. 58.

Die Angst ist auf dem Schauplatz ein Maschinenphänomen, von dem ich beherrscht werde. Die Angst blickt nicht mehr, sie sieht nur noch. Die Angst ist der unzweifelhafte Ort, an dem keine Ankunft erscheint. Der Zweifel ist das Symptom einer Suche, einer Denkbewegung, die schwindelig taumelnde Suche nach der Anerkennung des Anderen. Folglich ist die Angst im Zweifel mit der Lust als Eröffnung eines neuen Schauplatzes verbunden: Wenn die Angst ein *Vorspiel* ist, dann bezieht sie sich auf den Tod als das Ende des Duells. Im Showdown soll der Mut für einen neuen Anfang gewonnen werden, der nicht mehr der des Duells, sondern der des medialen, geldvermittelten Austauschs ist. Die Kettenglieder greifen ineinander. So ist der Anfang des Films zu verstehen: Zufrieden, den Revolver an den Nagel hängend, will sich Kane seiner jungen und hübschen Frau widmen. Die Angst fährt ihm in Form dreier sich ankündigender Schurken in die Glieder. Sie könnte ihn bis an sein Lebensende verfolgen. Aber auch die Öde eines Lebens hinter einer staubigen Ladentheke könnte ihn umbringen. Dieser Zweifel ist das, was Lacan den Anspruch des Anderen nennt: Nie werde ich dem Anspruch gerecht – so, wie ich nie der Erfüllung meiner Wünsche gerecht werde. Immer bleibe ich etwas schuldig.

Ich sammle die Früchte aus dem Zirkus der Lacan'schen Menagerie:

Angst ist, „wenn es keine Möglichkeit von Mangel mehr gibt, wenn die Mutter die ganze Zeit hinter ihm [dem Kind; R.B.] her ist“.²⁸² – Bruno gegen die Polizei Scottie, von seinen Visionen verfolgt. Das Kind, losgelöst von der Hand der Mutter, aber beständig im Blick.

„[D]ieser Rest, dieser nicht verbildlichte Rückstand,“²⁸³ das, was sich als Sehen dem Blick entzieht, die Fülle des Mangels, blinder Fleck der Selbstreferentialität. Wieder bemerken wir die strukturelle Lücke, die die Kombinatorik der Codes erlaubt, als Subjekt sich zu integrieren, und den täuschenden Tausch der Fetische erträglich macht.

Der *verstellte Tausch* gebiert die Angst: „Es gilt stets eine gewisse Leere zu bewahren, die nichts mit dem Inhalt des Anspruchs zu tun hat, weder positiv noch negativ. Aus ihrer totalen Ausfüllung entsteht die Störung, in der sich die Angst manifestiert.“²⁸⁴ Dabei darf man nicht verdrängen, dass die Angst stets mit Schwindel, Tausch und Täuschung gerade jenen „leeren

²⁸² Ebd., S. 74.

²⁸³ Ebd., S. 83.

²⁸⁴ Ebd., S. 89.

Raum“ produziert, der die Vergesellschaftung gegen die Vereinzelung rettet. Der positive Aspekt der Angst – das, was als Verengung, Vorspiel ein Drohendes anzeigt und flüchtend für Verräumlichung sorgt, gleich ob wir das Flucht, Widerstand oder Schickung nennen – kommt häufig zu kurz, wird verdrängt: Kirmesspiel als Angstlust. Bei Marshal Kane in *HIGH NOON* findet sich die Angst in aller Freiheit ein: einerseits die Ankunft des unvermittelt Bösen; andererseits das völlige Fehlen von Verräumlichung im illusionären Paradies tödlicher Langeweile, das ihm die Hochzeit mit Amy verspricht.

In diesem Zusammenhang hat Heidegger, durch Kierkegaard geschult, die Angst zwischen die „Vereinzelung“ und die „Ganzheit des Strukturganzen“ gesetzt – zwischen den Tausch als singulärer, sich nicht vermittelnder (negativer) Vermittlung und den positiven Austausch, der als Sorge, Besorgung, Vorsorge kursiert. „Allein in der Angst liegt die Möglichkeit eines ausgezeichneten Erschließens, weil sie vereinzelt.“²⁸⁵ Im Paragraph 41 von *SEIN UND ZEIT*, gilt es, die „Ganzheit des Strukturganzen“ nicht als Zweifel, sondern als „Sorge“ so zu denken, dass Schuld als unausweichlicher Rest der Freiheit (sprich Tauschhandlung) den Antagonismus von „Flüchten oder Standhalten“ moduliert und in eine disponible Substanz (Sein) verwandelt. „Das Freisein *für* das eigenste Seinkönnen und damit für die Möglichkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit zeigt sich in einer ursprünglichen, elementaren Konkretion in der Angst.“²⁸⁶

Man darf sich nicht davor fürchten, die ursprüngliche Bivalenz des Signifikanten Lacans gegen die Ontologisierung von Sein und Seiendem zu tauschen. Zumal Heidegger dezidiert auf Kierkegaards „Problem der Erbsünde“²⁸⁷ referieren und damit auf die Rahmung eines Problems von Ursprünglichkeit, womit rein praktisch nicht ein Anfang, sondern eine Wirklichkeit (Wirklichkeit ist Widerständigkeit²⁸⁸) gemeint ist, in die jeder hineinversetzt ist wie in seinen Körper. Das Besorgen setzt Arbeit voraus. „Bloßes *Wünschen*“²⁸⁹ zielt vorstellend darauf, es möge auch ohne gehen. Diese Verlockung blockiert sich jedoch in der Angst und ruft sie motorisch in Arbeit. Das Pendel schlägt zurück, der Rest tritt wieder hervor als das Negat, das Heidegger *Zeit* nennt. *Die Zeit, der Pendelschlag des Tauschs, Tourbillon der Unruhe, ist der nie verfügbare Rest.*

²⁸⁵ Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 191.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd., S. 190.

²⁸⁸ Ebd., S. 209.

²⁸⁹ Ebd., S. 195.

Der Schwindel derealisiert einerseits den Tausch, andererseits ruft er übersteigert-abwehrend die Angst hervor. Man darf das eine Verengung, ein Duell nennen. „Eingerahmt ist das Feld der Angst zu situieren. Sie finden so das wieder, womit ich die Diskussion eingeleitet habe, nämlich das Verhältnis des Schauplatzes zur Welt.“²⁹⁰ Was ich erkenne, konstituiert das, was ich nicht erkenne. Topologie des Unbewussten als Präsenz.

Dann Lacan, ganz zentral und unmissverständlich: „Das, was wir letzten Endes erwarten, und was die wahre Substanz der Angst ist, ist das das, was *nicht täuscht*, das Außer-Zweifel. [...] Die Angst ist nicht der Zweifel, die Angst ist die Ursache des Zweifels.“²⁹¹ Das lässt sich auf die Situation Marshal Kanes übertragen. In die Enge getrieben, gibt es für ihn nur noch Möglichkeiten der Flucht in zwei Richtungen: in den Laden seiner Frau oder in das Duell. Den Mut zum Duell bringt er auf, weil er weiß, dass das Böse ihn auch hinter dem Ladentisch ereilen kann, aber von ganz anderer Seite, von der Seite einer verlorenen, in die Depression taumelnden Selbstächtung. Der Zweifel ist ein doppelter: Das Duell könnte verloren gehen. Man könnte ihn vor seinem Laden erschießen, aber er würde auch im Laden zugrunde gehen. „Der Zweifel, das, was er an Anstrengungen aufwendet, dient nur dazu, die Angst zu bekämpfen, und zwar eben durch Köder. Es geht darum, das zu umgehen, was in der Angst an schrecklicher Gewissheit besteht.“²⁹² Der Zweifel hat nicht nur zwei Seiten, der Zweifel verursacht das Sich-Drehen im Kreis.

Der Zweifel ist eine Art, den Ausweg zu suchen, die banale Evidenz des Todes in eine Wette auf das Leben umzumünzen. Es gilt, einen Handel, einen Aufschub zu erwirken. Dem Zweifel entspricht die Zerstreung. Das sind die Köder, die mir vom Anderen angeboten werden: Verlockungen der Kirmes, der Unterhaltung, der medialen Kaleidoskope. Hier soll der Zweifel positiv wählen dürfen und nicht ausschließen müssen. Hier wird der Tod in kleiner Münze gestückelt. Kane, der Zweifelnde, verheiratet mit dem Puritanismus, fern der Genüsse hinter dem Ladentisch, wie er das Wechselgeld penibel abzählt ... In diesem Sinne ist die Angst des Anderen meine Angst und ein bürgerliches Geschäft. Lacan betont: „Das Allein-Sein ist gewissermaßen das armselige Gegenstück der Funktion der Angst. Das Leben ... *die Existenz ist ein ununterbrochenes Vermögen aktiver Trennungen*.“²⁹³ Die Affek-

²⁹⁰ Lacan: *Die Angst*, S. 99.

²⁹¹ Ebd., S. 101.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd., S. 182.

tivität der Wissenschaft kommt hier zum Vorschein, deren „Ziel ist [es], den Mangel als auffüllbar zu betrachten, im Gegensatz zur Problematik einer Erfahrung, die es in sich einschließt, dem Mangel als solchem Rechnung zu tragen.“²⁹⁴

Ich betrachte die Kinder, wie sie das Karussell besteigen, die Erwartung schon befeuert von der Freude auf ein nächstes Mal, gedämpft von der Angst, es könnte das letzte Mal sein. Irgendein Unfall könnte der Herausforderung ein Ende machen und die Hand der Mutter verschließen, die man eben verlassen hat. Die Zerstreuung und die Herausforderung des Karussells sind, wie die Erfahrung im Umgang mit Medien, „ein ununterbrochenes Vermögen aktiver Trennungen.“

Will Kane besteigt nach dem Duell mit seiner Frau die Kutsche und verlässt die Stadt; Scottie befreit sich vom Trauma, da er den Schwindel realisiert und geht wieder daran, die täuschenden Spuren von denen auszuheben, die nicht täuschen; die polnische Schauspieltruppe aus SEIN ODER NICHTSEIN spielt weiter das Spiel des zweifelnden Hamlet; der kleine Giosuè in IST DAS LEBEN NICHT SCHÖN? findet oben auf dem Panzer sitzend die Hand seiner Mutter wieder. Der Meisterdieb in ÜBER DEN DÄCHERN VON NIZZA reicht der Diebin seine Hand, während sie an der Regenrinne hängt. Ein *déjà vu* von VERTIGO. Schuld wandert weiter. Lückenlos reihen sich die Tauschszene aneinander wie die Erscheinungen des „weißen Elefanten“ in den Strophen von Rilke – Handreichungen. Das, was man an Arbeit aufwendet, dient dazu, den Schwindel wieder einzuführen. Der Philosoph, so Kafka, erhascht nicht, was zu erhaschen nicht ist. Seine Faszination gilt der Motorik des anderen Schauplatzes, sich selbst zu sehen, von jenem Karussell aus.

²⁹⁴ Ebd., S. 183.