

SCHUTZBAUTEN

Matte paintings, glass shots und die Durchbrüche der Phantasie

«C'est surtout d'être un composé, une condensation de souvenirs et de fantômes, de telle sorte que se projettent en lui des éléments essentiels.»¹

GUY ROSOLATO

«Solche Erregungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbrechen, heißen wir traumatische.»²

SIGMUND FREUD

I. Mischwesen Phantasie

Im Bauplan des psychischen Apparats mit seiner Differenzierung der drei Systeme des Bewusstseins, des Vorbewussten und des Unbewussten ist ausgerechnet die Lage der Phantasie nicht recht zu lokalisieren. Vielmehr scheint die Phantasie gerade die interne Differenzierung des psychischen Apparats nachhaltig durcheinanderzubringen.

So haben Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis in ihrer Lektüre des psychoanalytischen Phantasie-Konzepts auf den merkwürdigen Umstand hingewiesen, dass Freud das Wort «Phantasie» ebenso für unbewusste wie auch für bewusste Vorgänge benutzt. Was der verwirrten Leserin als terminologische Unschärfe erscheinen muss (die Freuds Übersetzer James Strachey denn auch kurzerhand durch seine eigenmächtige Begriffsunterscheidung zwischen «fantasy» und «phantasy» zu eliminieren versuchte),³ erweist sich freilich, Laplanche/Pontalis zufolge, als eigentliche Pointe von Freuds Konzept:

Freud findet in der Phantasie [...] den privilegierten Punkt, an dem man den Prozess des Übergangs von einem System ins andere in Aktion sehen kann: Verdrängung oder Wiederkehr des Verdrängten. Es ist dies das gleiche Mischwesen, der gleiche «Mischling», der, nahe der Grenze zum Unbewussten, von einer Seite zur anderen übergehen kann.⁴

¹ Guy Rosolato: Souvenir-écran, in: *Communications*, Nr. 23, 1975, 79–87, hier 79.

² Sigmund Freud: Jenseits des Lustprinzips (1920), in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, London 1940, 1–69, hier 29.

³ Vgl. Sigmund Freud: *Standard Edition*, Bd. I, übers. v. James Strachey, London 1958, xxiv.

⁴ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis: *UrPhantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie*, Frankfurt/M. 1992, 46.

Als buchstäbliches *Medium*, nämlich als ein *zwischen* Bewusstsein und Unbewusstem Eingeschobenes, gelingt es dem «Mischwesen» der Phantasie diese beiden Bereiche sowohl zu trennen als auch sie ineinander übergehen zu lassen, sie zu *vermischen*. Der Phantasie kommt somit die zweideutige Funktion dessen zu, was man im Englischen als *screen* bezeichnet – ein Schirm, der das Verdrängte zugleich abschirmen als auch, im Sinne eines Bild-Schirms, dieses Verdrängte überhaupt erst zu sehen geben soll. Eben dies ist denn auch die Paradoxie der «Deckerinnerung», die in der englischen (wie auch der französischen Übersetzung) sogar noch besser wiedergegeben ist als im deutschen Original, nämlich als «screen memory» (oder «souvenir-écran»). Die Deckerinnerung, verstanden als «screen memory», fungiert als Blickschutz und Bildgebung zugleich. Obwohl sie doch eigentlich ihrem Namen zufolge dazu da ist, einen verdrängten Inhalt zu verdecken, ist die Deckerinnerung gerade dadurch auch ein Verweis auf eben dieses Verdrängte. Dies gilt umso mehr, als nicht etwa eine bereits bestehende Erinnerung als Deckerinnerung benutzt wird, sondern die Deckerinnerung vielmehr, im Sinne eines Symptoms, durch Verdrängung überhaupt erst entsteht. Als nachträgliche Kompromissbildung, in der sich tatsächliche und imaginierte Elemente vermischt finden, erweist sich denn auch die Deckerinnerung, ihrem Namen zum Trotz, weniger als Erinnerung, sondern vielmehr als Phantasie. Statt *Reproduktion* eines vergangenen Erlebnisses zu sein, ist die Deckerinnerung vielmehr eine *Phantasie* von Vergangenheit. Dies macht denn auch der Schluss von Freuds Aufsatz unmissverständlich klar:

Vielleicht ist es überhaupt zweifelhaft, ob wir bewusst Erinnerungen *aus* der Kindheit haben, oder nicht vielmehr bloß *an* die Kindheit. Unsere Kindheitserinnerungen zeigen uns die ersten Lebensjahre, nicht wie sie waren, sondern wie sie späteren Erweckungszeiten erschienen sind. Zu diesen Zeiten der Erweckung sind die Kindheitserinnerungen nicht, wie man zu sagen gewohnt ist, *aufgetaucht*, sondern sie sind damals *gebildet* worden [...].⁵

II. Filmtechnik der Psychoanalyse

Wie eng verwandt solch phantasierte *Bildungen der Erinnerung* mit den (Mnemo-)Techniken des Films sind (insbesondere mit dem Verfahren der Überblendung), hat unlängst Matthias Wittmann eindrücklich aufgezeigt und dabei die Freud'sche Deckerinnerung als nichts Geringeres denn als «Schlüsselkonzept filmischer Erfahrungslogik» deklariert.⁶ Dabei ist die Pointe von Wittmanns Untersuchung, dass für ihn Kino nicht etwa bloß menschliche Erinnerungstätigkeit nachzubilden versucht, sondern vielmehr dem Zuschauer vorgibt, wie er sich zu erinnern hat. Die Erfahrung des Kinos bildet der Zuschauerin Erinnerung ein.

Entsprechend lässt sich zeigen, wie die Psychoanalyse nicht nur Konzepte liefert, um Potenziale filmtechnischer Verfahren zu verstehen, sondern auch umgekehrt und möglicherweise provokanter wie sich in der Filmtechnik psychoanalytische Theoreme immer schon implementiert und umgesetzt finden.⁷

⁵ Sigmund Freud: Über Deckerinnerungen (1899), in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. I, London 1952, 529–554, hier 553 f., Herv. i. Orig.

⁶ Vgl. Matthias Wittmann: *Mnemo-Cine. Die Konstruktion des Gedächtnisses in der Erfahrung des Films*, Zürich, Berlin 2016, 349–390.

⁷ Siehe dazu: Johannes Binotto: *Hors-champ. Vom psychoanalytischen Feld am Rand des Films*, in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse* 23, Nr. 72/73, 2009, 77–96, sowie ders.: *Jump Cut. Zur Chrono-Logik von Film und Psychoanalyse*, in: Christian Kiening, Aleksandra Prica, Benno Wirz (Hg.): *Wiederkehr und Verheißung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit*, Zürich 2011, 253–268.

Haben Shoshana Felman und nach ihr auch Jacques Rancière dargelegt, dass die Bezugnahmen Freuds auf bildende Kunst und Literatur nicht etwa der bloßen Illustration psychoanalytischer Theorie dienen, sondern die Kunst überhaupt erst die Grundlage des Freud'schen Denkens darstellt,⁸ ist Entsprechendes auch für den Film und dessen Technik zu postulieren. Psychoanalyse und Filmtechnik befinden sich, um die Formulierung Felmans aufzugreifen, in einem Verhältnis gegenseitiger «Implikation»: «each one finding itself enlightened, informed, but also affected, displaced, by the other.»⁹

Dabei erweist sich insbesondere jene angeblich nur auf Unterhaltung zielende Filmindustrie des klassischen Hollywood als besonders reichhaltig, gerade ob ihrer Innovationskraft im Bereich der technischen Möglichkeiten des Films. In exakter Umkehrung von Marc Vernets Aufsatz «Freud: effets spéciaux – Mise en scène: U.S.A.», der den Einfluss der Psychoanalyse im amerikanischen Kino thematisiert,¹⁰ wäre demnach weniger die Freud'sche Psychoanalyse als nach Amerika importierter Special Effect zu untersuchen, sondern vielmehr gerade umgekehrt die Tricktechniken Hollywoods als heimliche Verfahren der psychoanalytischen Theorie anzuerkennen.

Im Unterschied zu einer nicht nur medientechnisch, sondern, wie Joan Copjec gezeigt hat, leider auch psychoanalytisch eher unpräzisen und dabei vor allem das Zuschauerdispositiv in den Blick rückenden *apparatus theory*,¹¹ gilt es dabei nicht länger nur *auf*, sondern gleichsam *in* den Apparat hineinzuschauen, um in konkreten Mechanismen den Zusammenhang zwischen psychischem und filmischem Apparat zu erkennen. In solch einem noch zu schreibenden «filmtechnischen Vokabular der Psychoanalyse» müsste denn auch der hier zu skizzierende Eintrag zur Phantasie prominent figurieren. Dabei liegt die Analogie zwischen psychoanalytischem Phantasie-Konzept und Verfahren des Films nicht etwa in jener bloß vagen Gemeinsamkeit, dass es beim psychischen wie im filmischen Apparat um irgendwie illusionäre Bildungen gehe, sondern vielmehr in der konkreten Bauweise dieser Bildungen. Dies macht denn auch bereits Jacques Lacan klar, wenn er in seinem Seminar der Jahre 1956/57 über die *Objektbeziehung* die Funktionsweise von Phantasie und Deckerinnerung ausgerechnet in Bezugnahme auf den Film zu erklären versucht. Unter den durchaus häufigen Verweisen Lacans auf das Kino nimmt diese Passage insofern eine ganz besondere Stellung ein, als er hier nämlich nicht auf einen bestimmten Film oder Regisseur, sondern stattdessen explizit auf die Technik des filmischen Mediums zu sprechen kommt:

Mit der Phantasie stehen wir vor etwas, das von gleicher Art ist, das den Gang des Gedächtnisses fixiert und auf den Zustand des Augenblicklichen reduziert, indem es an jener Stelle innehält, die Deckerinnerung heißt. Stellen Sie sich vor, wie eine kinematografische Bewegung, in raschem Ablauf begriffen, plötzlich an einer Stelle angehalten wird und dabei alle Figuren erstarren. Dieses Augenblickliche ist bezeichnend für die Reduktion der vollen, signifikanten, von Subjekt zu Subjekt artikulierten Szene auf das, was stillgelegt wird in der Phantasie.¹²

⁸ «Meine Hypothese lautet, dass das Freud'sche Denken des Unbewussten nur auf der Grundlage dieses Denkreimes der Kunst und der Idee des Denkens, die ihm innewohnt, möglich ist.» Jacques Rancière: *Das ästhetische Unbewusste*, Zürich, Berlin 2006, 10. Siehe auch Shoshana Felman: *To Open the Question*, in: *Yale French Studies*, Nr. 55/56, 1977, 5–10.

⁹ Ebd., 9.

¹⁰ Vgl. Marc Vernet: *Freud: effets spéciaux – Mise en scène: U.S.A.*, in: *Communications*, Nr. 23, 1975, 223–234.

¹¹ Vgl. Teresa de Lauretis, Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*, New York 1980. Zur Kritik siehe Joan Copjec: *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan*, in: *October*, Bd. 49, Sommer 1989, 53–71.

¹² Jacques Lacan: *Das Seminar*, Buch IV: *Die Objektbeziehung* (1956–1957), Wien 2003, 139.

Die Phantasie entspricht folglich nach Lacans Beschreibung nichts anderem als einem *freeze frame*, in welchem die Bewegung des Films unterbrochen wird, um knapp vor dem Innezuhalten, was als Nächstes sich zeigen würde. So wie die Phantasien des Fetischisten sich an eben jenen Schleiern aufhalten, die ihm den Blick verstellen auf das, was sich hinter ihnen verbirgt,¹³ soll auch die Blockade des *freeze frame* den Fortgang der Geschichte verschleiern: «Die Deckerinnerung ist nicht einfach nur eine Momentaufnahme, sondern eine Unterbrechung der Geschichte, ein Moment, in dem sie innehält und erstarrt und in dem sie folglich die Fortsetzung ihrer Bewegung, jenseits des Schleiers anzeigt.»¹⁴

Was in diesem Vergleich Lacans zwischen psychischer und filmischer Technik indes fehlt, ist der Aspekt des Übergangs und der Vermischung, wie ihn Laplanche/Pontalis an der Phantasie betonen. Auch Freuds Hinweis, dass die Deckerinnerung sich durchaus nicht nur als Einzelbild, sondern auch als «längere Szene und mehrere kleine Bilder» zeigt,¹⁵ scheint nicht recht zum *freeze frame* zu passen. Mithin macht auch Lacans eigener Vergleich mit dem Schleier klar, dass es bei der Phantasie nicht nur um eine Blick-Blockade im erstarrten *freeze frame* geht, sondern auch um die Möglichkeit einer dynamischen (zumindest teilweisen) Durch-Sicht: Schließlich zeichnet sich ein Schleier doch dadurch aus, dass er das hinter ihm Verborgene wenigstens vage durchschimmern lässt. Besser noch als die einzig den Aspekt der Erstarrung betonende Technik des *freeze frame* entspräche der Phantasie darum wohl eine Filmtechnik der subtilen Vermischung von Starrheit und Bewegung, von Verdeckung und Durch-Sicht. Als Vermischung von eigentlich inkommensurablen Material entspräche der Phantasie eine Filmtechnik, die selber solche «Mischwesen» hervorbringt: eine Technik für Kompositaufnahmen.

III. Vorbauten der Psyche, Verbauungen des Bildes

«Die Phantasien», so schreibt Freud im Mai 1897 an Wilhelm Fließ, sind «vorgelegt», sind «Schutzbauten, Sublimierung der Fakten, Verschönerungen derselben, dienen gleichzeitig der Selbstentlastung», sind «psychische Vorbauten».¹⁶ Und auch in der *Traumdeutung* heißt es über Phantasien, sie hätten die Funktion, «an den Traum gleichsam eine Fassade anzubauen».¹⁷ Doch nicht nur im Traum, auch in der Traumfabrik Hollywood sind solche «angebauten Fassaden» und «Vorbauten» zur «Sublimierung der Fakten» laufend in Betrieb, nur nennt man sie hier *glass shots* und *matte paintings*.

1905 bessert der Kameramann und Fotograf Norman A. Dawn die Fotoaufnahmen eines Fabrikgebäudes so aus, dass er die störenden Telefonmasten, Gebüsche und Abfallerimer im Vordergrund dadurch kaschiert, dass er zwischen Kamera und Sujet eine Glasplatte stellt, auf der er all das, was nicht mit aufs Bild soll, durch attraktivere auf die Glasplatte gemalte Details verdeckt.¹⁸ In seinem Film *Missions of California* (1907) wendet Dawn dieses Verfahren auch auf das Bewegtbild des Kinos an und so etabliert sich schließlich die Technik

¹³ Vgl. Sigmund Freud: Fetischismus (1927), in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, London 1948, 311–317, hier 314 f.

¹⁴ Lacan: *Die Objektbeziehung*, 185.

¹⁵ Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. I, 540.

¹⁶ Sigmund Freud: *Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904*. Ungekürzte Ausgabe hg. v. Jeffrey M. Masson, Frankfurt/M. 1999, 253 ff.

¹⁷ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. II/III, London 1942, 1–642, hier 495.

¹⁸ Vgl. George E. Turner: *The Evolution of Special Visual Effects*, in: ders., Linwood G. Dunn (Hg.): *The ASC Treasury of Visual Effects*, Hollywood, 1983, 15–82, hier 26.

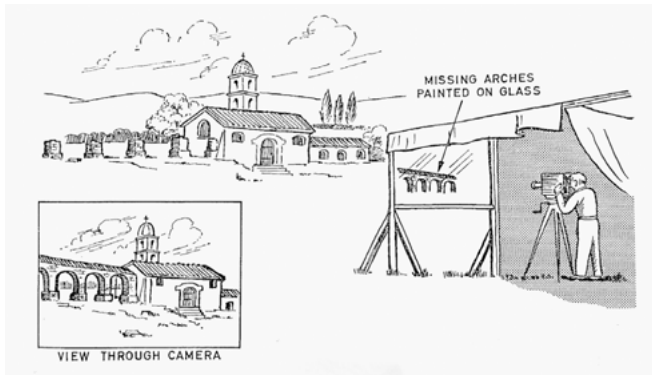


Abb. 1 Illustration des *glass shot*-Verfahrens nach Norman Dawn

des *glass shot* (die 1916 etwa auch für die Monumentalbauten von D. W. Griffiths *Intolerance* zur Anwendung kommt) zu einem Standardverfahren der Filmindustrie in den 1920er und 30er Jahren als kostengünstigere Variante zum Bau von aufwändigen Filmsets.¹⁹

Bemerkenswert ist dabei nicht zuletzt, wie sich in der Technik des *glass shot* das Repräsentationskonzept der Renaissance aufgenommen und umgewendet findet: Die Glasplatte, auf welcher der

matte artist malt, erinnert an Albertis Raster-Fenster, welches die zentralperspektivisch aufeinander zulaufenden Fluchtlinien der dreidimensionalen Welt studierbar macht.²⁰ Doch statt dieses im Fenster sich zeigende Bild abzuzeichnen, wird beim *glass shot* in dieses Fenster selbst hineingemalt. Statt den optischen Fluchtpunkt aufzuspüren, wird vielmehr ein <falscher> Fluchtpunkt auf die Aussicht aufgetragen. Auf die Scheibe wird etwas aufgemalt, was als Hintergrund wahrgenommen werden soll, dabei aber eigentlich der Verdeckung dieses Hintergrunds und seiner ungefälligen Details dient. Dieses Verfahren entspricht ziemlich genau Lacans Beschreibung der Phantasie als ein in den Fensterrahmen eingepasstes Bild, das dazu dienen soll, die Aussicht und insbesondere deren Fluchtpunkt, von welchem aus die Welt bedrohlich zurückblickt, zu verdecken.²¹ Die Phantasie, welche von einer bedrohlichen Aussicht abschirmen soll, ist ein Trompe-l'Œil wie das *matte painting*, welches die unliebsamen Details des Drehorts überdecken soll. Wird jedoch das *matte painting* als solches erkannt, verliert es seine illusionistische Wirkung und wird damit selbst zu einem unliebsamen Detail: zu einem Fleck in der Aussicht.²²

Dass die Trompe-l'Œils der *matte paintings* auch im filmischen Produktionsprozess eigentlich nichts anderes als schwarze Flecken sind, zeigt sich in der aus den *glass shots* sich weiterentwickelnden Technik der *in-camera matte shots* noch deutlicher. Hier wird jener Teil des Bildes, der ausgebessert werden soll, nicht mehr direkt am Drehort durch eine ausgearbeitete Malerei ersetzt. Stattdessen wird auf das Glas nur eine Schwarzmaske (*matte*) aufgetragen, welche den betreffenden Teil des Bildkaders auf dem Filmstreifen unbelichtet lässt. Dieser noch ausgesparte Teil wird dann später in einem zweiten Schritt durch ein *matte painting* belichtet werden.²³

Dabei macht diese zeitliche Aufteilung im Produktionsprozess klar, wie es sich bei den hier entstehenden Kompositbildern buchstäblich um *nachträgliche* Einbildungen von Vergangenheit handelt: Was zum Zeitpunkt der Aufnahme unbelichtet blieb, wird erst hinterher in der Postproduktion ins Bild eingetragen. Die so entstehenden Bilder-Mischwesen bringen damit nicht

¹⁹ Vgl. Raymond Fielding: *The Technique of Special Effects Cinematography*, London, New York 1972, 47–73.

²⁰ Vgl. Leon Battista Alberti: *Della Pittura – Über die Malkunst*, Darmstadt 2002, 93–95.

²¹ Vgl. Jacques Lacan: *Das Seminar, Buch X: Die Angst*, Wien 2010, 97 f.

²² Zur Funktion des Flecks als Bild-Störung und Bild-Schirm zugleich siehe: Jacques Lacan: *Das Seminar, Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten 1978, 80 f., siehe dazu auch Bernhard Siegert: *Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry*, in: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.): *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich, Berlin 2005, 103–126.

²³ Vgl. Fielding: *Technique of Special Effects*, 93–149. Siehe auch: Fred W. Sersen: *Making Matte Shots*, in: *American Cinematographer*, Juli 1929, 31–33.

nur die unterschiedlichen Medientechniken der Malerei und Fotografie durcheinander,²⁴ sondern offenbar auch verschiedene Zeitebenen: Die Zeit der zu repräsentierenden Vergangenheit, die Zeit der Aufnahme und die Zeit der Postproduktion vermischen sich im Kompositbild zu einer phantasierten Erinnerung an Vergangenheit, die es so nie gegeben hat.

Indes werden in Hollywood nicht nur mit Vorliebe Bauwerke, sondern auch die sie umgebenden Landschaften und mithin der Himmel durch Malerei ersetzt – mit jeweils mehr oder weniger naturalistischem Effekt. Insbesondere das Naturschauspiel der Wolken wird dabei zum beliebten Anwendungsbereich von *matte paintings*, um nachträglich zu kompensieren, was dem Himmel am Drehplatz an pittoresker Qualität abging.²⁵ Ein wolkenlos strahlender Himmel bietet nämlich beste Licht- und damit ideale Drehverhältnisse, erscheint auf Schwarzweißfilm aber nur als langweilig monochromes Grau. Um diese Monotonie zu vermeiden, werden jene Wolken, die beim Dreh nur gestört hätten, hinterher ins Bild gemalt, wenn auch mit widersprüchlichem Effekt: Denn natürlich bewegen sich die gemalte Wolken im Gegensatz zu den tatsächlichen nicht, was wiederum von der Betrachterin als unnatürlich empfunden wird und darum verschiedene Techniken zur «Mobilisierung» dieser Wolkenbilder auf den Plan ruft.²⁶

Indes sind es gerade die subtilen Irritationen, die sich etwa angesichts eines unbewegten Film-Wolkenhimmels einstellen, welche die Technik des *matte painting* jenseits von Produktionsbedingungen auch rezeptionsästhetisch so faszinierend machen. Das gemeinhin als «invisible art»²⁷ sich definierende Verfahren des *matte painting* wird interessant gerade dort, wo es seine behauptete Unsichtbarkeit verliert und sich sein angeblicher Fotorealismus als Trick entlarvt. Es geschieht, was Bernhard Siegert als Eigenart des Trompe-l'Œil hervorgehoben hat, dass sich nämlich «Mimesis innerhalb ihrer eigenen Grenzen gegen sich selbst wendet» und damit «gleichsam über sich selbst hinaus[schießt]».²⁸ Auch ein ungeübter Betrachter wird beispielsweise die kitschigen Panoramen, welche die Special-Effect-Teams um Peter Ellenshaw für die Disney-Filme der späten 1950er und frühen 1960er Jahre erstellt haben, sogleich als jene Malerei erkennen, die sie in Wahrheit sind. Alle sehen, dass die pittoresken London-Ansichten in *Mary Poppins* (1964) eigentlich gemalt sind – umso mehr, als dieser Film ja ohnehin auf solche Tricktechniken des Mischbildes explizit hinweist, wie in jener berühmten Sequenz, wo die Kinder in die gemalten Bilder des Straßenartisten Bert steigen.



Abb. 2: Illustration aus: *Movie Makers. Magazine of the Amateur Cinema League*, November 1936

²⁴ Zum *matte painting* als Phänomen der Intermedialität siehe Joachim Paech: *Le Nouveau Vague oder Unschärfe als intermediale Figur*, in: ders., Jens Schroeter (Hg.): *Intermedialität, analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, München 2008, 345–360.

²⁵ Siehe dazu: Birk Weiberg: *Himmliche Mobilmachung, Zur Wolkkentechnik in Hollywood*, in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Wolken: Archiv für Mediengeschichte*, Weimar 2005, 107–115.

²⁶ Vgl. ebd., bes. 109–111.

²⁷ Vgl. Mark Cotta Vaz, Craig Barron: *The Invisible Art. The Legends of Movie Matte Painting*, San Francisco 2002.

²⁸ Siegert: *Der Blick als Bild-Störung*, 113.

Einmal auf deren Technik aufmerksam geworden, fallen einem die *matte paintings* indes nicht nur in dezidiert auf ihre eigene Künstlichkeit hinweisenden Filmen wie *Mary Poppins* auf, sondern buchstäblich überall im klassischen Hollywood und dessen Genres: sei es angesichts der Bilder des alten Rom in Epen wie *Quo Vadis* (1951) oder *Ben Hur* (1959), den Stadtlandschaften des *film noir*, den Landstrichen des Abenteuerfilms oder den Traumarchitekturen des Musicals.

Man wird einwenden, die Künstlichkeit der *matte paintings* enthülle sich in vielen Fällen nur dann, wenn man bereits um ihre Technik wisse und bewusst auf sie achte, wohingegen diese <unsichtbare Kunst> der naiven Kinozuschauerin durchaus realistisch erscheine. Das ist insofern problematisch, als doch jenes angeblich naive Publikum, welches die Artifizialität filmischer Darstellung nicht durchschaut, wahrscheinlich selbst ein bloßer Mythos ist, wie etwa Christian Metz (im Rückgriff auf Octave Mannonis Theorie des <delegierten Aberglaubens>) dargelegt hat.²⁹ Vor allem aber droht man dabei zu unterschlagen, dass Sichtbarkeit immer und notwendigerweise durch Vorwissen bedingt ist, wie bereits die Wissenschaftstheorie Ludwik Flecks klipp und klar festhält:

Um zu sehen, muss man wissen, was wesentlich und was unwesentlich ist, muss man den Hintergrund vom Bild unterscheiden können, muss man darüber orientiert sein, zu was für einer Kategorie der Gegenstand gehört. Sonst schauen wir, aber wir sehen nicht, vergebens starren wir auf die allzu zahlreichen Einzelheiten, wir erfassen die betrachtete Gestalt nicht als bestimmte Ganzheit.³⁰

²⁹ Vgl. Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000, 66 f., sowie Octave Mannoni: *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris 1969, 9–33 u. 161–183.

³⁰ Ludwik Fleck: *Schauen, sehen, wissen* (1947), in: ders.: *Erfahrung und Tatsache. Gesammelte Aufsätze*, hg. v. Lothar Schäfer u. Thomas Schnelle, Frankfurt/M. 1983, 147–174, hier 148.

³¹ Ders.: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* (1935), Frankfurt/M. 1980, 187.

³² Vgl. David Bordwell: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass. 1989, 71–104. Kristin Thompson: *Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden*, in: *montage a/u*, Vol. 4, Nr. 1, 1995, 23–62, hier 23–25. David Bordwell, Noël Carroll (Hg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, Wis. 1996, 18–30.

³³ Vgl. Bruce Fink: *Eine klinische Einführung in die Lacan'sche Psychoanalyse. Theorie und Technik*, Wien 2005, 44–49.

Fleck liefert damit offenbar einen ins Optische gewendeten Nachtrag zu seiner Theorie des <Denkstils>, der zufolge wissenschaftliche Erkenntnis nicht aus angeblich voraussetzungslosem Beobachten folgt, sondern Ergebnis eines <gerichteten Wahrnehmens> ist.³¹ Wahrnehmung ist somit nie naiv, sondern notwendigerweise vorgeprägt. Entsprechend ist auch das Film-Sehen durch bestimmte Denkstile informiert. Der Denkstil der Psychoanalyse zeichnet sich dadurch aus, dass er das scheinbar unwesentliche Detail ins Zentrum des Interesses rückt (etwa wenn unwesentlich scheinenden Fehlleistungen symptomatische Bedeutung attestiert wird). Mit dem Denkstil der Psychoanalyse Filme und deren Technik zu betrachten, wird darum auch hier gerade eine angeblich *invisible art* des *matte painting* sichtbar machen wollen, als heimliches Zentrum des Interesses. Statt dem Film also Theoreme *überzustülpen*, wie man es der psychoanalytischen Filmtheorie vorgeworfen hat,³² lässt der psychoanalytische Denkstil vielmehr *hervortreten*, was eigentlich auf der Oberfläche des Films und auf Ebene seiner technischen Gestaltung zutage liegt. Und so, wie die Psychoanalyse gegenüber den Äußerungen der Analysant_innen die Haltung einnimmt, präzise auf das zu hören, was diese tatsächlich *sagen*, und nicht auf das, was sie *meinen*,³³ muss sie sich auch beim Film an dessen konkreter technischer Verfasstheit aufhalten.

Im Falle der *matte paintings* rückt somit ein psychoanalytisch informiertes Sehen den gemalten Hintergrund in den Vordergrund. Das ist umso passender, als solch eine Verschiebung nur zutage fördert, was produktionstechnisch ohnehin schon Sache war: Denn tatsächlich sind die gemalten *Hintergründe* ja in Wahrheit auf einer Glasplatte *vor* den Darstellern platziert. Die für die Wahrnehmung so wesentliche Unterscheidung von Figur und Grund findet sich im Verfahren des *matte painting* gestört, aber gerade auf dieser Störung gründet ihr illusionistischer Effekt: Damit der Illusionismus des *matte painting* funktioniert, muss man das, was im Moment der Aufnahme eigentlich *vorne* war, im fertigen Filmbild als *Hintergrund* wahrnehmen. Diese falsche Wahrnehmung indes wird durch die der psychoanalytischen Theorie eigenen Verkehrungen von Figur-Grund-Verhältnissen erneut umgedreht und damit richtiggestellt. So entstellen psychoanalytisches Phantasie-Konzept und filmische *matte painting*-Technik sich gegenseitig zur Kenntlichkeit: Dieselbe Verkehrung von Figur-Grund-Verhältnissen, wie sie das *matte painting* vorführt, zeichnet nach Laplanche/Pontalis auch die Phantasie als Schwelle innerhalb des psychischen Apparats aus, an welchem Bewusstsein und Unbewusstes ineinander übergehen und die Plätze wechseln. Dieser Wechsel der Plätze ist denn auch der Grund für Freuds Ablehnung des Begriffs des «Unbewusstseins», impliziert dieser doch eine eindeutige Hierarchie.³⁴ Hingegen liegt das Unbewusste weder *unter*, noch *hinter* dem Bewusstsein, sondern zeigt sich *in* diesem – als Lücke, Riss und Spur. Auch Lacans Begriff der *extimité* als topologischer Matrix der Psyche trägt dieser Durchdringung Rechnung: Als Neologismus, in dem die sich scheinbar widersprechenden Begriffe *exterieur* und *intimité* zu einem einzigen Wort zusammengezogen werden, ist mit *extimité* nichts anderes als die radikale Äußerlichkeit scheinbar intimer, intrapsychischer Prozesse beschrieben.³⁵

Als Moment solch einer Veräußerung des Verdrängten soll auch die <unsichtbare> (bzw. unbewusste) Kunst des *matte painting* betrachtet werden – nämlich als Ort, an dem gerade in der Verdeckung der Phantasie sich das Bahn bricht, wovor sie hätte schützen sollen. Und umgekehrt dürfte die Betrachtung eines filmtechnischen Verfahrens wie das des *matte painting* genauer akzentuieren, wie man die Extimität des Unbewussten zu konzeptualisieren hat.

IV. Der große Andere als Deckmalerei

Dienen die Trompe-l'Œils von Phantasie und Deckerinnerung dazu, ein traumatisches Verdrängtes im Zaum zu halten, so gibt sich dieses Verdrängte gerade im Verfahren des Verdeckens wieder zu sehen. Ein (nicht zuletzt politisch) besonders brisantes Beispiel, an dem sich zeigen lässt, wie im Mischbild des *matte painting* sich Bahn bricht, was die «Schutzbauten der Phantasie» eigentlich hätten bewahren sollen, wäre jene Instanz, die Lacan als «großen Anderen» bezeichnet. Als Verkörperung radikaler und nicht assimilierbarer Andersheit (im Gegensatz zur Spiegelbildlichkeit des «kleinen anderen») hat

³⁴ Vgl. Sigmund Freud: Eine Frage der Laienanalyse (1926), in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. XIV, London 1948, 209–286, hier 225.

³⁵ Vgl. Jacques Lacan: Das Seminar, Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse, Weinheim, Berlin 1996, 171. Siehe auch: Jacques-Alain Miller: Extimité, in: Mark Bracher (Hg.): Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society, New York 1994, 74–87.



Abb. 3 *Matte painting* von Mario Larrinaga für *Citizen Kane*, Regie: Orson Welles, USA 1941

Abb. 4 Screenshot aus: *Citizen Kane*

zunächst die Mutter, deren Begehren dem Kind ein Rätsel bleiben muss, den Platz dieses Anderen inne. Später erweist sich dieser Andere als Agent symbolischer Investitur schlechthin, von welchem sich das Subjekt angerufen (im Sinne Althusser's)³⁶ und in die symbolische Ordnung eingesetzt sieht.³⁷ Es ist dieser Andere, zugleich bedrohlich und faszinierend in seinem mächtigen Begehren, gegen den der Schutzbau der Phantasie abschirmen soll, wobei gerade dieser Schutzbau wiederum diesem Anderen und seinem Begehren ein Denkmal setzt.

Wie bereits erwähnt, kommen im klassischen Hollywoodkino *matte paintings* mit besonderer Vorliebe dort zum Einsatz, wo es gilt, imposante Bauwerke zu zeigen, die tatsächlich als Set zu bauen für die Studios nicht nur zu kostspielig, sondern unter Umständen schlicht unmöglich wäre, wie etwa die märchenhafte Emerald City aus *The Wizard of Oz* (1939). Herrschaftsarchitektur ist somit im Hollywoodfilm mit Vorliebe als gemalte Maske zu sehen, als in den Vordergrund eingefügt Illusion, deren Irrealität die wissende Zuschauerin alsbald durchschaut. So ist es denn auch nur passend, dass eines der berühmtesten Beispiele von Herrschaftsarchitektur im Film, nämlich das prunkvolle Anwesen von Charles Foster Kane in Orson Welles' *Citizen Kane* (1941), ebenfalls nur als Malerei, als *matte painting* des Künstlers Mario Larrinaga, zu sehen ist.³⁸

Kanes Schloss Xanadu, das in Anlehnung an den Palast in Samuel Taylor Coleridges «Kubla Khan» so genannt wird, ist bereits in Coleridges Text nichts als ein (Opium-)Traumgebilde und so wird es auch in Welles' Film immer nur als mehr oder weniger fadenscheinige Simulation gezeigt. Doch ist dies bei Weitem nicht die einzige Stelle, an der in *Citizen Kane* *matte paintings* zum Einsatz kommen. Noch verblüffender (und demaskierender) ist, dass auch Kanes Wahlveranstaltung bei seiner Kampagne um den Gouverneursposten zum größten Teil nur gemalt ist. Während auf der Tonspur lautstarker Applaus zu hören ist, zeigt der genaue Augenschein keinerlei Regung in den angeblich begeisterten Publikumsrängen.

Das Publikum ist nur ein *matte painting* und entpuppt sich damit als von derselben Machart wie jenes riesige Porträt Kanes, das als Leinwand hinter dem Kandidaten aufgehängt ist: bloße Vorstellung. Einzig die mit Kane auf dem

³⁶ Vgl. Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg, Berlin 1977, 140–145.

³⁷ Vgl. Bruce Fink: *Das Lacan'sche Subjekt. Zwischen Sprache und Jauissance*, Wien 2006, 20–33.

³⁸ Siehe dazu auch: Robert L. Carringer: *The Making of Citizen Kane*, Revised Edition, Berkeley 1996, 87–99.

Podium sitzende sowie zwei in der Gasse vor dem Podium stehende Figuren sind in dieser Szenerie nicht gemalt. Bei eingehender Betrachtung wird man in einer Einstellung sogar sehen, dass unter den mit Kane auf dem Podium befindlichen Personen bei der Figur ganz links der Kopf abgeschnitten ist – offensichtlich weil an dieser Stelle das *matte painting* zu weit in den ausgesparten Spielbereich hineinragt. Was als Hintergrund hätte erscheinen sollen, wird damit plötzlich sichtbar als vorgelegte Abdeckung. Der filmische Illusionismus bricht zusammen und zeigt damit sofort die Kehrseite dessen, was die Szene angeblich erzählen will.

Was innerhalb der Diegese eine beeindruckende Zurschaustellung von Kanes symbolischer Investitur hätte sein sollen, erweist sich somit angesichts seiner filmtechnischen Gestaltung unversehens als Demontage. Die Deckerinnerungen von/an Kane (vergessen wir nicht, dass ja der gesamte Film immer nur retrospektiv und post mortem von Kane berichtet) zelebrieren also weniger dessen legendäre Macht, sondern geben (unbeabsichtigt) den Blick darauf frei, wie sehr es diesem angeblichen Souverän eigentlich an Substanz mangelt.

Entsprechend wäre übrigens auch die von André Bazin an *Citizen Kane* so herausgestrichene Ästhetik der Tiefenschärfe einer kritischen Re-Lektüre zu unterziehen: Nicht wenige der angeblich mit großer Tiefenschärfe operierenden Szenen sind nämlich in Wahrheit Kompositbilder unter Verwendung von *matte paintings*. Die von Bazin behauptete realistische Wirkung der Tiefenschärfe wäre demnach wohl auch selber solch ein Mythos, der von den *matte paintings* des Films im selben Zug behauptet wie auch demontiert wird.³⁹ Hingegen ist Bazins gewagte These, die tiefenscharfen Bilder von *Citizen Kane* würden eine aktivere Beteiligung des Zuschauers erzwingen und führten mithin «die Mehrdeutigkeit wieder in die Struktur des Bildes ein»,⁴⁰ sogar noch treffender, wenn man erkennt, dass die Tiefenschärfe eigentlich nur von *matte paintings* simuliert wird: Als aus unterschiedlichen Medien zusammengesetzte Mischbilder führen gerade die *matte paintings* eine komplexe Mehrdeutigkeit in den Film ein. Diese Ambivalenz der technischen Gestaltung schlägt sich denn auch in der Diegese nieder und verkehrt unweigerlich ins Gegenteil, was die Bilder zu erzählen vorgeben: Sind die auf Beeindruckung angelegten Triumphbilder Kanes erst als Foto-Malerei-Collagen durchschaut, wirken sie ätzend ironisch. Die *matte paintings* von Kanes angeblicher Erfolgsgeschichte funktionieren wie jene von Lacan erwähnten Gottesdarstellungen, deren Pracht in Wahrheit nur camouffieren soll, wie hohl sie eigentlich sind: «Wenn es schöne Bilder sind – und Gott weiß, dass die religiösen Bilder immer per definitionem dem herrschenden Schönheitskanon entsprechen –, dann übersieht man, dass sie stets hohl sind [...], dass man im Bild, im Jenseits der Bestrickung durch



Abb. 5 Screenshot aus: *Citizen Kane* (Detail)

³⁹ Vgl. André Bazin: Die Entwicklung der Filmsprache, in: ders.: Was ist Film, hg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, 90–109, hier 103.

⁴⁰ Ebd., 104.



das Bild die Leere Gottes übersieht, die zu entdecken wäre.»⁴¹ Das Bild des Allmächtigen erweist sich damit gerade als Marke der Begrenztheit seiner Macht. Ähnlich bricht sich in den *matte paintings* von *Citizen Kane* nichts Geringeres Bahn als die Erkenntnis, dass der angeblich souveräne Andere, an den sein Publikum glaubt und von dem es sich Anerkennung und Versicherung erhofft, in Wirklichkeit genauso ohnmächtig ist wie wir. Es ist genau das, was Lacan in seiner eigenen Formalisierung des psychischen Apparats als \bar{A} schreibt: «Il n'y ait pas d'Autre de l'Autre» – «es gibt keinen Anderen des Anderen», was heißen soll: Der Andere, der sich als Garant der symbolischen Ordnung geriert, ist in Wahrheit selber mangel- und zweifelhaft.⁴² Und es war gerade dieser schockierende Mangel im Anderen, den die Phantasien eigentlich überdecken sollten: «Die Phantasie stellt einen Versuch dar, diesen Mangel *des Anderen*, nicht *des Subjekts*, aufzufüllen, d.h. die Konsistenz des großen Anderen wieder zu konstituieren.»⁴³ Das nur eingemalte Publikum in *Citizen Kane* soll kaschieren, was dem starken Mann auf der Bühne eigentlich an Stärke abgeht, und zugleich ist es genau diese Kompensationsbildung der Phantasie, welche diesen Mangel des Anderen schonungslos entlarvt.

So gibt sich über eine psychoanalytische Lektüre der Filmtechnik (die auch eine filmtechnische Lektüre der Psychoanalyse ist) selbst ein derart kanoni-

scher und scheinbar gänzlich ausgedeuteter Film wie *Citizen Kane* noch einmal anders zu lesen. Doch was sich an den Szenen symbolischer Investitur in *Citizen Kane* zeigen lässt, wäre auch bei weit weniger bekannten Beispielen zu leisten, etwa an den *matte paintings* modernistischer Übermenschentextur in *The Fountainhead* (1949) oder den römischen Prunkbauten in *Cleopatra* (1963), wobei genauer zu untersuchen wäre, wie diese über *matte paintings* behaupteten Vorstellungen von Herrschaft in den verschiedenen Filmen durchaus unterschiedlich libidinös aufgeladen sind. Gemein ist ihnen indes der decouvrierende Effekt der als Trompe-l'Œils durchschauten *matte paintings*: Die Macht ist morsch und gerade die Phantasien, welche dieses Morsche hätten überpinseln sollen, zeigen es an.

Entsprechend wären denn auch die zahlreichen *matte paintings* in einem Film wie Hitchcocks *North by Northwest* (1959) zu lesen: als Durchstreichung des großen Anderen. Das nur als Malerei gezeigte UNO-Gebäude, die nur

Abb. 6 Screenshots aus: *North by Northwest*, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1959

⁴¹ Lacan: *Das Seminar*, Buch VII: *Die Ethik der Psychoanalyse*, 237–238.

⁴² Vgl. Jacques Lacan: *Le séminaire. Livre VI: Le désir et son interprétation* (1958–1959), Paris 2013, 345–362, sowie ders.: *Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freud'schen Unbewussten*, in: ders.: *Schriften II*, Weinheim, Berlin 1991, 165–204, hier 194 f.

⁴³ Slavoj Žižek: *Lacan in Hollywood*, Wien 2000, 49, Herv. i. Orig.

gemalten Präsidentenköpfe von Mount Rushmore, aber auch das gemalte Haus des Bösewichts Philip Vandamm – sie alle sollen zwar symbolische Autorität anzeigen, sind dabei aber bloße Deckphantasien.

Über die Präsidentenköpfe von Mount Rushmore in *North by Northwest* hat Raymond Bellour geschrieben, sie symbolisierten das ödipale Gesetz, dem sich die Filmfiguren unterworfen sehen: «How can we help seeing in it a fantastic representation of the dead father? Subsuming the Professor and Townsend who are but its delegates, the very symbolization of the law, fixed in its eternity, the petrified images of the presidents seal the submission of desire to the law of Oedipus and of castration.»⁴⁴ Die Präsidentenköpfe sind nur in das Bild hineingemalt, als fadenscheinige Schutzschirme. Das ödipale Gesetz des Vaters, für das sie stehen, hält nicht. Auch die Väter sind kastriert. Die angebliche Ordnung des Symbolischen, für welche UNO, Präsidenten-Denkmal und Schurkenzentrale stehen, ist in Wahrheit gänzlich aus den Fugen und so hohl, wie jene Figur, in welcher der Schurke die geklauten Mikrofilme aufbewahrt. Und so zeigen die *matte paintings* von *North by Northwest* dasselbe wie jenes O in der Abkürzung «ROT», dem Firmenlogo des Filmprotagonisten Roger Thornhill: nichts als eine Lücke, das Loch des Gesetzes, die schiere Absenz von Bedeutung. «What does the O stand for?», fragt die Heldin den Helden, als sie dieses Logo sieht. Seine Antwort: «Nothing».

Freilich – auch das zeigt Hitchcocks Film – bedeutet diese Erkenntnis der Kastration des Vaters nicht, dass er, der Vater, deswegen einfach wirkungslos wäre, so wie auch die Hohlheit des großen Anderen nicht einfach als dessen Inexistenz verkannt werden sollte. Vielmehr erscheint die Macht, die dieser Andere, trotz seiner Mangelhaftigkeit ausübt, damit nur abgründiger. Wo sich in der berühmten Schlusszene von *Citizen Kane* zusammen mit dem ominösen Schlitten «Rosebud» auch Kanes ganze Existenz in Rauch aufzulösen scheint und damit alles, wofür er stand, auslöscht, ist *North by Northwest* deutlich zynischer: Das ganze System der Macht, die symbolische Ordnung, auf die sich die Agenten berufen, mag genauso hohl sein wie die erfundene Figur des angeblichen Spitzenspions George Kaplan. Trotzdem kommen auf der Jagd nach einem Phantom echte Menschen um. Das als bloßes Maskenspiel durchschaute System generiert handfeste Konsequenzen. Mag sein, dass die symbolischen Autoritäten wie CIA oder FBI bloß eine «alphabet soup» sind, wie es deren Chef ausdrückt, leeres Geschwätz. Geschossen aber wird in diesem Spiel trotzdem mit echten Kugeln, wie der Bösewicht Vandamm indigniert feststellt: «That wasn't very sporting, using real bullets!»

V. Durchbrüche zur Außenseite

Sind die Schutzbauten der Phantasie der Ort, an welchem, was im Unbewussten hätte verbleiben sollen, zum Bewusstsein durchbricht, so erweisen sich die Auftritte von *glass shots* und *matte paintings* im Hollywoodfilm als Bruchstellen,

⁴⁴ Raymond Bellour: Symbolic Blockage (on *North by Northwest*), in: ders.: *The Analysis of Film*, Bloomington 2000, 77–192, hier 102.



Abb. 7 Screenshot aus:
Hellzapoppin', Regie: Henry
 Codman Potter, USA 1941

an denen der Kinoapparat nicht zuletzt auch das zeigt, was eigentlich unrepräsentierbar ist: nämlich sich selbst als großen Anderen, der die Filmbilder generiert. Wie Stanley Cavell betont hat, ist die filmende Kamera von dem Gefilmten notwendigerweise ausgeschlossen: «One can feel that there is always a camera left out of the picture: the one working now.»⁴⁵ Der Preis für die Erscheinung des Filmbildes wäre demnach immer der radikale Ausschluss dessen, was diese Bilder überhaupt erst hervorgebracht hat. Sulgi Lie hat, u. a. von Cavells Beobachtung ausgehend, diese abwesende Ursache

des Films unter den Begriff der «Außenseite» gebracht. Doch gerade als nie einholbare Exteriorität ist sie gleichwohl im Film zu spüren – als Abwesenheit (in Form etwa auffällig «leerer» *reverseshots* und falscher Anschlüsse).⁴⁶ Als solch eine «Außenseite des Films» wären indes auch die *glass shots* und *matte paintings* des klassischen Hollywood zu verstehen: als paradoxer Moment, wo versucht wird, *im* Filmbild jenen Schirm zu zeigen, *auf* den das Filmbild überhaupt erst projiziert wurde.

In *Hellzapoppin'* (1941), einem Film, der in wohl unübertroffener Exzessivität die Filmtechnik selbst andauernd im Film auftreten und zum Komödienstoff werden lässt,⁴⁷ haben auch *matte paintings* und *glass shots* ihren Auftritt: nicht nur, dass es in der Rahmenhandlung des Films zunächst ein *matte painting* ist, anhand dessen der Regisseur jenen Film skizziert, den wir dann tatsächlich zu sehen kriegen. Später wird in einer der Gesangsszenen das Liebespaar Jeff und Kitty, während es eine Bühnendekoration für die anstehende Revue einrichtet, auf eine im Set eingelassene Glasplatte zu malen beginnen.

Die krude, in dicken Strichen gemalte Kinderzeichnung eines Hauses auf dem Hügel mit Jeff und Kitty als Strichmännchen und -frauen haben kaum etwas mit dem virtuosen Fotorealismus zu tun, wie sie von den *matte artists* Hollywoods gepflegt werden, ein *matte painting* aber ist es gleichwohl, das gerade in seiner Unzulänglichkeit umso deutlicher zeigt, worum es bei dieser Technik geht. Die Glasplatte, platziert zwischen Figuren und Kamera, fungiert hier als jene vierte Wand, welche die Welt der Diegese radikal von jener der Aufnahme trennt. Indem Jeff und Kitty aber auf eben diese Trennwand zu malen beginnen, machen sie sie als solche sichtbar und scheinen sie damit zugleich zu überwinden. Ist die Operativität der vierten Wand als unüberwindbare Trennung davon abhängig, dass sie durchsichtig bleibt, so wird diese dort gestört, wo man auf diese Trennwand zu pinseln beginnt und damit ihre Transparenz stört. Eben dies ist auch die Paradoxie der verdeckenden Schutzbauten der Phantasie wie auch der Deckerinnerungen. Durch den Akt der Verdeckung weisen sie auf eben dieses Verdeckte als abwesender Ursache wie auch auf die dem

⁴⁵ Stanley Cavell: *The World Viewed*, Cambridge, Mass. 1971, 126.

⁴⁶ Vgl. Sulgi Lie: *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*, Zürich, Berlin 2012.

⁴⁷ Siehe dazu auch: Elisabeth Bronfen: *Pop Kino. Hollywood und Amerikas Kultur des Konsums*, in: dies.: *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Zürich 2009, 113–139, hier 116–119.

⁴⁸ Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, 29.

⁴⁹ Jacques Lacan: *Seminaire XXI: Les non-dupes errent* (1973–1974), Sitzung vom 19.2.1974, unveröffentlicht.

psychischen Apparat eigene Praxis der Verdeckung hin. Oder anders formuliert: Indem die Figuren von innen an den Schirm des Films malen, machen sie zugleich dessen Außenseite sichtbar.

Noch weiter geht da höchstens das kaum bekannte Musical *Million Dollar Mermaid* (1952), das ebenfalls in einer Szene die filmtechnische Praxis eines *glass shot* zeigt. In diesem Biopic der Schwimmkünstlerin Annette Kellermann (in dem notabene zahlreiche *matte paintings* zum Einsatz kommen) wird in einer Szene auch gezeigt, wie Kellermann in einem Wassertank für Filmaufnahmen posiert. Durch die Glasscheibe des Wassertanks gefilmt, soll das Unterwasserballett später im Film so erscheinen, als wäre die Kamera gemeinsam mit der Artistin in die Tiefen des Meeres getaucht. Da bemerkt ein Arbeiter am Set, wie sich Risse in der Glaswand des Tanks gebildet haben. Noch bevor man die Schwimmerin aus dem Tank retten kann, birst das Glas und der ganze Inhalt des Tanks ergießt sich nach draußen.

Buchstäblich bricht in diesem *glass shot* die Innenseite des Films zur Außenseite durch. Und was sich als Bild, als *matte painting*, auf dem Glas abgezeichnet hatte, ist nicht nur eine Zeichnung, sondern eine Einritzung, ein Riss, der die Transparenz des Schirms vollständig zusammenbrechen lässt. Der «Reizschutz»⁴⁸ der deckenden Phantasie, die immer schon den «Übergang von einem System ins andere» markiert hat, wird hier endgültig zum Schauplatz eines traumatischen Durchbruchs. Obwohl das Glas des Wassertanks *im* Filmbild, *innerhalb* der Diegese birst, wird damit – im Sinne von Bernhard Siegerts «über sich hinauschießender Mimesis» – der Zusammenbruch jenes Bildschirms angedeutet, auf dem wir diesen Film überhaupt erst sehen.

Der psychische Apparat, so führt Lacan in seinem Seminar «Les non-dupes errent» aus, macht unentwegt Erfindungen, um die sich auftuenden Löcher des Realen zu stopfen und die Durchbrüche des Reizschutzes zu schließen: «nous inventons un truc pour combler le trou dans le Réel.»⁴⁹ Die Phantasie ist ein solches «truc». Filmtricks, *glass shots* und *matte paintings* – die man im Französischen «trucage» nennt – aber sind es genauso.

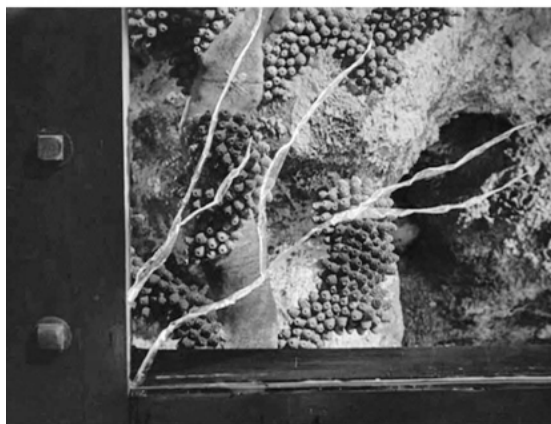


Abb. 8 Screenshots aus:
Million Dollar Mermaid,
Regie: Mervyn LeRoy, USA 1952



Abb. 9 Screenshots aus:
Million Dollar Mermaid

Die *trucage* der Phantasie deckt das Loch des Realen und hält es dadurch zugleich offen.

Im Schlussbild von *Million Dollar Mermaid* blickt die durch ihren Unfall verletzte Annette Kellermann sehnsüchtig aus dem Fenster ihres Zimmers auf die Aussicht jenes Meeres, in dem sie vielleicht nie wieder wird schwimmen können.

Die letzte Einstellung ist zugleich auch ein letzter *matte shot*. Die Aussicht, so erkennen wir, ist nur in die Rahmung des Fensters hineinkopiert – wie es Lacan von der Phantasie gesagt hat. Was sich angeblich hinter der Fensteröffnung zu sehen gibt,

steht eigentlich davor. Figur und Grund tauschen erneut die Plätze. Die verdeckte Aussicht zeigt gerade im Akt des Verdeckens erstaunlich viel. Der Blick auf die Außenseite wird zugeklebt und aufgerissen im selben Moment.
