

Georg Christoph Tholen

Der befremdliche Blick (1995)¹

*“Es ist das Phantom unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandtschaft und dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüt uns in die Hölle wirft, oder in den Himmel verzückt.”*²

Augenblicke des Unheimlichen sind solche, die sich nicht zeigen, wenn sie sich zeigen. Sie treten hervor, unwillkürlich und gleichsam ohne Existenzausweis. Diese ihre Eigenart, unerwartet und oftmals wiederzukehren, bedeutet aber nicht, daß man sie dank ihrer Wiederholung fixieren könnte. Ihr hervorstechendes Merkmal, im bzw. als Verschwinden nur aufzutauchen, irritiert die gewöhnliche, alltägliche Wahrnehmung. Denn deren Gewißheit gründet in dem, was sich zeigen, was sich sehen läßt. Das Eingeständnis jedoch, daß Unsichtbares im Feld des Sichtbaren einbrechen kann, verleiht diesem eine gespenstische Kraft, die als diejenige der Einbildung vielfach beschrieben wurde. Doch der Ort dieses Unsichtbaren scheint versperrt. Er weicht vor sich selbst zurück, und seine Unzugänglichkeit motiviert eine bestimmungslose und eigentümlich objektlose Angst. Die ihr eigene Abgründigkeit wiederum ist die Spur, die das Unheimliche von anderen Formen des Schreckenerregenden abzutrennen erlaubt.³

Lebbar und erlebbar freilich wird solche Grundlosigkeit nur, wenn sie sich in wahrnehmbare und irgendwie vertraute Bilder übersetzen läßt, in Phantome nämlich, vor denen man sich unmittelbar fürchten kann, und deren schattenhafte Existenz so erst eine sichtbare Gestalt anzunehmen vermag. Das *Unheimliche* in diesem Sinne nicht als eine beliebige Variante des Grauerregenden oder gar nur Gruseligen sondern als Kluft des Unsichtbaren vor aller Sichtbarkeit zu entziffern, ist das Anliegen Freuds. So hat sein für das Verständnis des Unbewußten symptomaler Deutungsversuch eines in der Kunst und Literatur scheinbar ‘abseitigen’ Themas, dessen geradezu augenfällige Hervorhebung in den *Nachtstücken* E.T.A. Hoffmanns unübersehbar ist, seinerseits eine bis in die jüngste Zeit virulente Vielzahl von Lektüren provoziert, die ihrerseits beanspruchen, ‘symptomal’ (S. Kofmann) zu verfahren. Sie wiederholen und entstellen zugleich die Freud’sche Entdeckung, den ‘Knoten’ des Unheimlichen als verdichtete Textur des Unbewußten zu enträtseln, indem sie dessen vielschichtige Spuren noch in der Freud’schen Auffassung

¹ erschienen in: Phantasma und Phantome. Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse (hg. v. G. C. Tholen / M. Sturm / R. Zendron), Linz 1995, S. 11-26.]

² E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, hier zitiert nach der unter dem Titel *Der Automaten-Mensch* zusammengestellten und kommentierten Ausgabe von Lienhard Wawrzyn, Berlin 1976 (Wagenbachs Taschenbücherei 24), S. 68

³ Das Phänomen des Unheimlichen im Geflecht von Sichtbarem und Unsichtbarem zu situieren, verbindet die hier versammelten Beiträge. Der Verzicht, sie einzeln zu resümieren, begründet sich nicht zuletzt darin, daß ihr -jeweils unterschiedlicher - Rekurs auf Freud und Lacan sich fast wie von selbst ergeben hat.

unbewußter wie künstlerischer Darstellungsweisen selbst nachzuweisen sich bemühen.⁴

In Angstträumen und ‘Nachtstücken’ das Hell-Dunkel der Wahrnehmung nachzuzeichnen, reizt Psychoanalyse und Kunst auch deshalb, weil, wie S. Kofmann herausgearbeitet hat, das Problem oder Rätsel der (figurativen) Darstellbarkeit für unbewußte wie ästhetische Prozesse in ähnlicher Weise entscheidend ist: Auftauchen und Verschwinden, die unsichtbaren Ränder des Sichtbaren – dieses seltsam geflochtene Band von Abwesenheit und Anwesenheit verzweigt sich zu einem vielgestaltigen Fort–Da-Spiel, dessen Ernst die Fragen der Kinder wie die Fragen der Kunst strukturiert. Nicht von ungefähr präsentiert sich das chiascuro der Wahrnehmung im Phänomen eines befremdlichen Blicks, dessen unheilvollen Gefahren wir – zunächst als neugierige und angstbereite Kinder – hilflos ausgesetzt scheinen.⁵ Doch diese Erfahrung, daß wir sehen und die Dinge uns anblicken, ist keine entwicklungspsychologisch überwindbare Phase. Der Zwiespalt von Auge und Blick verweist auf eine asymmetrische Relation, die sich nicht in einen versöhnbaren Widerspruch auflösen läßt. So belegt die paradox anmutende Konzidenz des Unheimlichen mit dem Vertrauten, die Freud in seiner Sandmann-Studie als grundlegenden und doch variationsoffenen Komplex der Kastration verallgemeinerte, die Wirkmächtigkeit der Phantasmatik des Sehens, deren imaginäre Dimension in der Fortschreibung der Psychoanalyse durch Lacan – im strengen Sinne – lesbar wurde. Doch erinnert sei hier zunächst das Phänomen der narzißtischen Angstabwehr, welche, wie Freud zeigte, im ‘Familienroman des Neurotikers’ bezeugt und vom ‘romantischen Roman’ in bisweilen doppelgängerischer Wiederholung ausgestaltet wird.⁶

⁴ Den assoziativen Reichtum der Texte von Hoffmann und Freud erkunden eine Reihe maßgeblicher Lektüren. Genannt seien vor allem: Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XII, S.229-268; Friedrich A.Kittler, “Das Phantom unseres Ichs” und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan, in: F.A. Kittler / H. Turk (Hg.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt am Main 1977, S. 139-166; Hans-Thies Lehmann, *Exkurs über E.T.A. Hoffmanns “Sandmann”. Eine texttheoretische Lektüre*, in: G. Dischner / R. Faber (Hg.), *Romantische Utopie – Utopische Romantik*, Hildesheim 1979, S. 301-323; Helene Cixous, *Prénoms de personne*, Paris 1974; Hans-Dieter Bahr, *Das künstliche Subjekt oder die Nachtigall und der Automat*, in: ders., *Sätze ins Nichts. Versuch über den Schrecken*, Tübingen 1985, S. 249-265; Sarah Kofmann, *Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik*, München 1993

⁵ *Der Sandmann* – so Freuds pointierte Deutung – ist eine vorbildliche Metapher für dieses in sich selbst ungleichzeitige Verhältnis von kindlicher Allmacht und Ohnmacht: Das verschlossene Auge macht ebenso Angst wie das geöffnete; helllichtige Augen, wenn sie lustvoll alles sehen wollen, sehen gleichsam zuviel, was sie blind macht für das Nicht-Sichtbare. Augen, die sich herausreißen lassen stehen für etwas, was sich heraus- bzw. ablösen läßt: für den Blick, dessen befremdliche Vorgängigkeit das hiervon be- oder getroffene Subjekt als bedrohliche Entmachtung seiner Autonomie zu halluzinieren neigt.

⁶ Psychohistorische und diskursanalytische Untersuchungen wiesen den überdeterminierten Charakter des Unheimlichen in der Kunstepoche der Romantik nach. Erst mit ihr begann ein literarisches Schreiben, welches die Maxime befolgte, die Phantome des Ichs als ‘inneres Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern auszusprechen’ (E.T.A. Hoffmann). Es ist eine Literatur, die von der Aufspaltung des Ichs in imaginäre Doppelgänger, d.h. in eine seltsam ‘objektlose Innerlichkeit’ (Th.W. Adorno), geradezu magisch besessen scheint. Ob freilich diese materiale Gleichursprünglichkeit von romantischer Dichtung und neurotischem Familienroman den Anspruch der Psychoanalyse, in den Schöpfungen des Dichters die allgemeinen ‘Gesetze des Unbewußten’ dechiffrieren zu können, relativiert, kann hier nicht erörtert werden. Zu denken freilich gibt die seltsame Nähe von romantischer Literatur und (staatspädagogisch induziertem) familialem Code, der vor allem F.Kittler in seinen Diskursanalysen nachgegangen ist: “Wenn die literarischen Texte so gut wie die verwirrten Reden der Analysanten die Imagines der Kleinfamilie als

E.T.A. Hoffmanns Geschichte des vom Wahnsinn bedrohten und sich zu guter Letzt in den Tod stürzenden *Nathanel* verdankt ihre unheimliche Wirkung einem doppelten Kunstgriff. So ist Nathanaels Liebe zu einer ‚lebendigtoten‘ Figur, der Puppe Olimpia, einem *Automaten* also, gewiß eine der Quellen des mit dem Grotesken keineswegs deckungsgleichen Unheimlichen: Der zweideutige Übergang vom Mechanischen zum Lebendigen war seit der Mitte des 18. Jahrhunderts – seit der Erfindung künstlicher Androide und schreibender oder schachspielender Maschinenmenschen, wie sie von de Vaucanson, Jaquet-Droz oder von Kempelen konstruiert und einem faszinierten Publikum vorgeführt wurden, ein durchaus gängiger Topos.

Und auch heute scheint der für jedweden anthropozentrischen Narzissmus gespenstische Effekt der Auflösung einer grundsätzlichen Differenz von Mensch und Maschine⁷, wie sie das simulierende Computerzeitalter dank der Unmöglichkeit, zwischen originalem *Vorbild* und täuschendem *Trugbild* entscheiden zu können, erprobt, nicht überwunden. Doch die andere Quelle des Unheimlichen, die die Psychoanalyse hervorhebt, hat es ebenfalls mit Bildern zu tun, mit inneren Bildern des Auges nämlich, das Verbotenes *erschaut* bzw. von ihm *erblickt* und so *geblendet* wird. In Nathanaels *Augenangst* entdeckt Freud die verschobene und ersetzte *Kastrationsangst* und das mit dem “mythischen Verbrecher Ödipus” gemeinsame Schicksal der “*Selbstblendung*”, die eine “Ermäßigung für die Strafe der Kastration” darstellt. ‚Kastration‘ bezeichnet den *symbolischen* Unter-Schied der Geschlechter, d.h. die verdrängte Wahrnehmung der anatomischen Geschlechterdifferenz durch das Kind, das sich *als solches* nicht zu entscheiden vermag, ‚Mann‘ oder ‚Frau‘ zu sein, und doch von diesem unspiegelbaren, in sich haltlosen Unterschied subjektiviert wird. Der Geschlechtsunterschied wird erst als *wahrgenommene* anatomische Differenz, also nachträglich, zur *psychischen* Realität. Bereits in der platonischen Bestimmung des Eros bestand dessen ‘Urszene’ ja darin, die Trennung (= Kastration) der Geschlechter imaginär zu überwinden, anders gesagt: eins zu werden. Der Bezug der Geschlechter – der Trennungsstrich gleichsam – setzt gleichsam den Wunsch nach Anwesenheit und Einheit in Szene. Er re-präsentiert diesen Wunsch, ohne selbst präsent zu werden oder je gewesen zu sein. Diese unvordenkliche Kluft zu überspringen und ihre Lücke aufzufüllen, motiviert die Erzählungen von den Phantomen des Ichs, auch und gerade dann, wenn sie zur Abschreckung der Libido den narzisstischen Mythos der Selbst-Bewahrung⁸ erfinden. Daß

Schicksalsmächte beschwören und wenn die Psychoanalyse in allen Verkleidungen der Imagines nur die eine monotone Rede von Vater und Mutter hört, besagt das nichts über ein zeitloses Wesen der Unvernunft sondern nur etwas über die historische Figur einer Vernunft, die der Kleinfamilie die Primärsozialisation überläßt. [...] Wer sein Unglück auf die Kindheit zurückführt, bleibt Kind und Gefangener seiner Kindheit bis in den Tod. Denn erst die bürgerliche Familie, die als Reich der Innerlichkeiten von der Öffentlichkeit gesondert ist, sondert in ihrem Binnenraum noch einmal die Welt der Kinder.” (F.A. Kittler, “Das Phantom unseres Ichs”..., a.a.O., S.160-161)

⁷ Das Verschwinden der ‘grammatologischen Differenz’ von Maschine und Mensch als ironisches Spiel der Unentscheidbarkeit metaphysischer Oppositionen schon im *Sandmann* aufzuzeigen, ist das Anliegen Hans-Dieter Bahrs: “Der sprechende Automat erschüttert die scheinbar uneinehmbare Festung der ontologischen Differenz, indem er nicht nur das Wort als *Offenbarung* von Wahrheiten, sondern damit zugleich dessen Widerpart, das Wort als *teufliche Lüge*, zu simulieren beginnt und in der Vorspiegelung die Differenz beider vernichtet, sofern diese auf eine Entscheidung zielte.” (Hans-Dieter Bahr, *Das künstliche Subjekt*, a.a.O., S.262)

⁸ In der gängigen, zur Ich-Psychologie oder Selbst-Psychologie depravierten Psychoanalyse kursiert die Rede von zunehmenden narzißtischen Störungen des Ichs, verkennend, das, eher umgekehrt, das Ich gleichsam eine narzißtische Störung ist, aber eben als eine not-wendige Funktion, die in keiner Orthopädie

und wie die inkommensurable Differenz der Geschlechter zu einem Gegensatz widerstreitender Imagines gleichsam verkleinert wird, ohne in - oder gerade wegen - dieser Verharmlosung ihre bedrohliche Phantasmatik zu verlieren, zeigte insbesondere Sam Weber in seinen dekonstruktiven Lektüren zum textuellen und narrativen Status der Ich-Erzählungen: “ ... das einheitliche Ich setzt sich der Kastration entgegen, und zwar, indem es sie erzählt und zugleich vernimmt. Als Erzähler also versucht das Ich die Aufsplitterung in sich aufzunehmen und aufzuheben. Der Phallus wird – so wie Freud es ausdrücklich beim Fetisch konstatiert – zugleich verworfen und festgehalten, nach der Formel: es hat ihn gegeben und dort, wo er nicht mehr zu sehen ist, ist er nur weggenommen worden. Die “Kastration” versucht, den Phallus als Urbild des Ichs aufzurichten.”⁹ Um nun Freuds Lektüre, welche nicht nur die Augenangst Nathanaels mit dem “Tode des Vaters” in Beziehung setzt, sondern “für den Sandmann den gefürchteten Vater einsetzt, von dem man die Kastration erwartet”¹⁰, nachzuzeichnen, möchte ich kurz den Inhalt der Erzählung resümieren:

Das Kind Nathanael wähnt – so erfahren wir aus seinen Briefen an seine Verlobte Klara und deren Bruder Lothar – in dem nächtlichen, sich heimlich einschleichenden Gast seines Vaters den grausamen Sandmann verkörpert, von dem erzählt wird, er hole sich von den ‚unartigen Menschenkindlein‘ die blutigen, herausgesprungenen Augen, die von seinen Kindern mit ihren krummen Schnäbeln ausgepickt würden. Im Arbeitszimmer seines Vaters eines Abends sich versteckt haltend, erblickt Nathanael den Advokaten Coppelius, der mit dem Vater in der schwarzen Höhlung des Herdes alchemistische Experimente unternimmt. Coppelius will dem festgezauberten und durch seinen Ausruf ‚Augen her‘ erschrecken und bald entdeckten Nathanael die Augen herausreißen, was der Vater verhindert. Nathanael wird krank, der Vater verunglückt bei einem weiteren Experiment tödlich und Coppelius verschwindet. Die Erinnerung an die Kindheit wiederholt sich in seinem Studentenleben, als er in einem italienischen Optiker mit Namen Coppola, der ihn

der Anpassung des Ichs an seine Umwelt zurechtzustutzen ist, wie Lacan mit Freud wiederholt: “Freuds Formel – *Wo Es war, soll Ich werden* [...] – wird gewöhnlich gemäß einer groben Verräumlichung verstanden, und die analytische Wiedereroberung des Es reduziert sich letzten Endes auf einen Trugspielakt. Das Ego sieht sich in seinem Selbst, das bloß eine Entfremdung seiner selbst ist, nur perfektionierter als all diejenigen, die es bis dahin gekannt hat. (Jacques Lacan, Das Seminar von Jacques Lacan, Buch I, Freuds technische Schriften, Olten und Freiburg 1978, S. 293); vgl. zu diesem Zitat auch den weiterführenden Kommentar von Jutta Prasse in ihrem Beitrag *Angelus Silesius oder die Löcher in der Geschichte*, in: J. Prasse / C.-D. Rath (Hg.), Lacan und das Deutsche. Die Rückkehr der Psychoanalyse über den Rhein, Freiburg 1994, S. 57-60.

⁹ Sam Weber, tertium datur, in : F.A. Kittler (Hg.), *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*, Paderborn 1980, S.214. So wie bereits Freud in seiner Studie über das Unheimliche am Beispiel Nathanaels wie Olimpias den imaginären Status des Doppelgängers als eine ursprünglich das Ich gegen seinen Untergang versichernde Instanz, die zum Verfolger invertieren kann, hervorhob, präzisiert Lacan die Ambiguität der einheitsstiftenden und zugleich tödlich-statuarischen Funktion des Spiegelbildes: ”Das Streben des Subjekts nach Wiederherstellung der verlorenen Einheit seiner selbst nimmt von Anbeginn an die zentrale Stelle im Bewußtsein ein. Es ist die Energiequelle seines mentalen Fortschritts, eines Fortschritts, dessen Struktur vom Vorwalten der visuellen Funktionen bestimmt wird. Wenn die Suche nach seiner affektiven Einheit beim Subjekt die Gestalten zutage fördert, die ihm seine Identität repräsentieren, so wird die intuitivste dieser Gestalten in diesem Stadium vom Spiegelbild geliefert. Was das Subjekt in ihm begrüßt, ist die ihm inhärente Einheit. Was es im Spiegelbild wiedererkennt, ist das Ideal der Imago des Doppelgängers.” (Jacques Lacan, *Die Familie*, in: Ders., *Schriften III*, Olten 1980, S. 59

¹⁰ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, a.a.O., S. 244

mit einem Ausruf ‚Sköne Oke!‘ Brillen und Lorgnetten zum Kauf anbietet, den verhassten Coppelius imaginiert. Mit dem von Coppola erstandenen Perspektiv erblickt Nathanael in der gegenüberliegenden Wohnung des Physik-Professors Spalanzani dessen schweigsame und schöne Tochter Olimpia, sich unrettbar verliebend und seine verständige Braut Klara darüber vergessend. Als er Zeuge eines um Olimpia – einem menschlichen Automaten – sich drehenden Streites zwischen Coppola und Spalanzani wird, wirft ihm der Professor Olimpias blutige Augen (die leblose Puppe nimmt Coppola mit) an die Brust; Nathanael bekommt einen wiederholten Wahnsinnsanfall. Nach scheinbar endgültiger Genesung besteigt er mit der wiedergewonnenen Klara den hohen Turm einer Stadt, sieht eine graue Buschgestalt sich nähern, erblickt aber durch das Fernrohr Klaras Gestalt, wird, nachdem er sie angeblickt hat, wahnsinnig und will sie vom Turm stoßen. Klara aber wird von Lothar gerettet, Nathanael identifiziert unten auf dem Marktplatz Coppelius und springt in den tödlichen Abgrund. Klara findet mit einem anderen Mann – so der recht lapidare Schluß – verspätetes Familienglück.

Während also *Klara* – Metapher gewiß auch für eine okular fixierte, rationalistische Aufklärung – den Studenten Nathanael, dem sich stets ein wahnsinns- und todbringendes Erlebnis der Kindheit wiederholt, die Feindseligkeit von Coppelius und Coppola als nichtige Fiktionen seiner Einbildungskraft vergeblich zu *erklären* trachtet, nimmt Freud die Kraft der Einbildung ernst, d.h. den Ort der psychischen Realität des Unheimlichen: In der eingebildeten Bedrohung der Augen durch den *Sandmann*, in welcher die angedrohte Kastration sich verschoben und verdichtet wiederfindet, manifestiert sich der Kastrationskomplex als unbewußte Struktur zwischenmenschlicher Beziehungen. Im Begriff des *Komplexes*, mit dem die differenten und doch in ihrer Differenz sich wiederholenden Komplexe der Entwöhnung, der Kastration und des Ödipus umschrieben sind, ist der unsichtbare Entzug des Symbolischen als die gleichsam ent-hüllende Ur-sache all der verhüllenden Imaginationen und Phantasmen zu verorten, mit denen das – männliche wie weibliche – Kind um seine paradoxe Anerkennung im triangulären Geflecht mit den Eltern ringt. Die Phantasmen wiederum gelten nicht nur für beide Geschlechter, sondern wiederholen in verschobener Gestalt die verwandten Phantasmen der Zerstückelung und des Doppelgängers, die Freud im *Sandmann* auflistet, ohne die ihnen gemeinsame dynamische Struktur zu präzisieren, was erst späterer analytischer Reflexion gelang.¹¹

¹¹ “Dem Kastrationsphantasma geht in der Tat eine ganze Reihe von Phantasmen voraus, die die Zerstückelung des Körpers imaginieren und in regressiver Richtung von der Ausrenkung und Zerteilung über die Entmannung und das Bauchaufschlitzen bis zum Gefressen- und Begrabenwerden führen. Die Untersuchung dieser Phantasmen zeigt, daß sich ihre Reihe einer Form des zugleich zerstörenden und erforschenden Eindringens einschreibt, das aufs Geheimnis des Mutterschoßes zielt, wohingegen das Subjekt diesen Bezug desto ambivalenter erlebt, je archaischer die Phantasmen sind. Aber die Forscher, die den mütterlichen Ursprung dieser Phantasmen am besten begriffen haben (Melanie Klein), halten sich nur bei der Symmetrie und Ausweitung auf, die sie der Bildung des Ödipuskomplexes zutragen, indem sie z.B. die Sehnsucht nach Mutterschaft beim Knaben aufdecken. In unseren Augen hingegen liegt ihr Interesse in der offenbaren Irrationalität ihrer Struktur: Die Untersuchung dieser Phantasmen [...] erlaubt die Behauptung, daß sie sich auf keinen wirklichen Körper beziehen, sondern auf ein heteroklites Mannequin, eine barocke Puppe, eine Gliedertrophäe. In ihnen gilt es das narzißtische Objekt zu erkennen, dessen Entstehung wir oben dargestellt haben: Sie wird dadurch bedingt, daß beim Menschen die imaginären Körpergestalten der Beherrschung des eigenen Körpers vorausgehen und daß das Subjekt diesen Gestalten eine Abwehrfunktion gegen die Angst vor vitaler Zerrissenheit gibt, wie sie die Folge der Prämaturation ist.”(Jacques Lacan, *Die Familie*, a.a.O. S. 69)

Der Kastrationskomplex kann je besonders ausfallen. Der inzestuöse Wunsch des Nathanael nach der Mutter, der mit dem nach der Tötung des rivalisierenden Vaters einhergeht, führt, falls der Vater ein ‚schwacher‘ ist und seine vom Kind imaginierte phallische All-Macht nicht desillusioniert, zum umgekehrten Ödipuskomplex, d.h. zum Begehren, sich vom Vater lieben zu lassen. Die *symbolische* Funktion der Mutter, das Einbekennen ihres Begehrens nach dem Vater als dem anderen Ort, an dem das Kind nicht *ist*, scheint dann überflüssig, weil der Knabe die Mutter-*Imago* an sich selbst zu *verkörpern* wähnt.

Freud beschreibt an Nathanaels Schicksal die Ambivalenz der Vater-*Imago*, die hier nun dazu führt, daß seine Einbildung den Vater phantasmatisch zerlegt in den leiblichen, geliebten Vater und den verhaßten Coppelius. Diese Doppelung wiederholt sich in der Zweiheit von Spalanzani und Coppola.¹² Der gute Spalanzani und der böse Coppola bauten und zerrissen die Puppe Olimpia so, wie damals der Vater und Coppelius Nathanael zerlegt und zusammengebaut hatten. In all dem entdeckt Freud Äquivalente dafür, daß die automatische Puppe nichts als die “Materialisation von Nathanaels femininer Einstellung zu seinem Vater” darstellt: “Olimpia ist sozusagen ein von Nathanael losgelöster Komplex, der ihm als Person entgegentritt; die Beherrschung durch diesen Komplex findet in der unsinnig zwanghaften Liebe zur Olimpia ihren Ausdruck. Wir haben das Recht, diese Liebe eine narzißtische zu heißen, und verstehen, daß der ihr Verfallene sich dem realen Liebesobjekt entfremdet. Wie psychologisch richtig es aber ist, daß der durch den Kastrationskomplex an den Vater fixierte Jüngling der Liebe zum Weibe unfähig wird, zeigen zahlreiche Krankenanalysen, deren Inhalt zwar weniger phantastisch, aber kaum minder traurig ist als die Geschichte des Studenten Nathaniel.”¹³

Thema wie Text des *Sandmanns* zeigten uns kein Körperganzes sondern die unheimlichen Wirkungen eines Blicks, der sich nicht sehen, wohl aber imaginieren läßt. Wenn Freud über die Schelling’sche Definition, daß das Unheimliche etwas Geheimnishaftes sei, das im Verborgenen bleiben sollte und doch – unvorhergesehen – hervorgetreten sei, hinausgeht und präzisiert, daß das Unheimliche nur in der Wiederkehr des verdrängten infantilen Komplexes – und das heißt ja: des Wunsches nach der Wiederkehr eines verloren geglaubten, dem Ich zugehörigen Objektes – wirksam ist, dann ist es dieses Moment einer gegenüber ihrer eigenen Identität als Wiederholung stets aufgeschobenen Wiederholung, die zu denken gibt:

¹² Sigmund Freud verwendet für seine Deutung den Hinweis von Frau Dr. Rank auf die Homonymie von Coppelius und Coppola (Coppo = Augenhöhle, Coppola = Schmelz-, Probiertigel).

¹³ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, a.a.O., S. 244-45. Der Effekt der Verdoppelung, der in der Gestalt des starren wie belebenden Augen-Blicks im *Sandmann* leitmotivisch ist, figuriert den Chiasmus von Sprache und Körper als mißlingendes Rendez-vous von Imaginärem und Symbolischem auch in textueller Hinsicht: “Im Spiel von Hoffmanns Text wird aber die entscheidende Beziehung herausgestellt zwischen der Verstümmelung des Austausch im allzu klaren Spiegel und der Verstümmelung der Sprache. Vom Wort Sprache bleibt lediglich *Ach-Ach*, welches nur ein einziges Mal erweitert wird zu einem *Gute Nacht*. [...] Hier ist das Problem zu greifen: Ach, Oge, Auge, Oke, Sprache und Bild fallen zusammen im phantasmatischen Ideal der *Bilderschrift*, Schrift, die keine sein soll, sondern ohne Differenz dem verlangenden Blick ohne Rest präsent macht (qua Anschauung), was doch immer auf das Spiel der Sprache mit seiner konstitutiven Nicht-Präsenz, Nicht-Anschauung verwiesen ist. Was in der Blickbeziehung Nathanael-Olimpia repräsentiert wird, ist die Verwerfung und zugleich Verabsolutierung des Symbolischen.” (Hans-Thies Lehmann, Exkurs über E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*, a.a.O., S. 315)

Ohne die zeitliche Zäsur läßt sich nichts wiederholen, ohne Abwesenheit nichts re-präsentieren. Doch dieser die Fiktion der Selbstgegebenheit und Autonomie des Subjekts notwendig kränkende, konstitutive Zwischenraum der Wiederholung ist gerade wegen seiner unverfügbaren Nicht-Präsenz das sublimste Objekt, um das das Begehren kreist. Seine vorgängige Unanschaulichkeit ist das Befremdliche an den Blickfallen und Bildstörungen, die dem Dispositiv des Sehens eigen sind. Das Bilderverbot meint also die Dazwischenkunft eines Zeitwirbels, der in keinem Ablauf- oder Entwicklungsschema zu fassen ist. Sein opaker Einbruch unterbricht gleichsam das Lineament der Zeit. Ohne seine Interferenzen verbliebe die Topologie des Imaginären der imaginären Wahrnehmung selbst verhaftet – ein Lektüreschicksal gerade auch der Lacan'schen Theorie des Spiegelstadiums, dessen raumzeitliche Verkreuzungen allererst Blick und Auge zu unterscheiden helfen.

Der Spiegel verspricht und demontiert zugleich. Narziß, die mythische Figur, die der Faszination der Spiegelung entspringt, fällt diesem zum Opfer und – mit tödlichem Ausgang – in sich zusammen. Doch die Fallstricke der Spiegelfechterei widerstehen vorschneller Deutung. Denn an ihnen demonstriert sich die unhaltbare Voraussetzung des Ichs, d.h. der Abgrund von Zeit und Zeichen, welcher sich dem "Totalisierungszwang des Spiegels"¹⁴ entzieht. Im Zusammenfall des Narziß, von dem der Ovid'sche Mythos handelt, ist die Falle eine zugleich räumliche wie zeitliche: Von der ‚klangreichen Nympe Echo‘ verführt, mit seiner eigenen Stimme übereinstimmen und in einem erotisch überhasteten Kurzschluß gleichsam mit sich selbst verschmelzen zu wollen, findet Narziß den Tod erst in dem *Augenblick*, in dem er in das Bild von sich, das die wasserspiegelnde Oberfläche ihm vorhält bzw. vorenthält, eintaucht. Das inhärente Streben zum Tode bzw. Stillstand, das der Narzißmythos umschreibt, konstellierte das Moment der antizipierenden Hast, welche dem Spiegelstadium als prekärem Drama zukommt. Beachtet man den Aspekt der zeitlichen Kluft, so wird deutlich, wie sich die Freudsche Entdeckung des Ödipuskomplexes mit dem Phänomen des Narzißmus verschiebt und zugleich wiederholt. Und auch der demgegenüber vorzeitige Komplex der Entwöhnung handelt von eben dieser paradoxen Gleichzeitigkeit des Verbots und Gebots der Spiegelung wahrnehmbarer Objekte.

Der Mensch erfährt im Anblick seines Spiegelbildes sein Ich als etwas Fremdes und doch ihm Wesensähnliches. Eben weil das Ich als betörendes Bild begehrt wird, ist es ein *vor-gestelltes* Objekt: es wird als ein dem Subjekt entgegenstehendes Vorbild wahrgenommen, auf das hin als ein Ziel das Subjekt sich entwirft. Der Gestalt-Wechsel von der Objekt-Libido zur Ich-Libido, den die psychoanalytische Literatur fallkundig beschrieben hat, geschieht also innerhalb eines imaginären Raum-Zeit-Kontinuums. Narzißtische Verknennung verdankt sich dem Umstand, daß der Mensch im Bild seines Ichs einen Doppelgänger sieht, dem anzugleichen er bemüht bleibt. Dieses nicht enden wollende Streben des Subjekts "[...] ist die Energiequelle seines mentalen Fortschritts, eines Fortschritts, dessen Struktur vom Vorwalten der visuellen Funktion bestimmt wird. Wenn die Suche nach seiner affektiven Einheit beim Subjekt die Gestalten zutage fördert, die ihm

¹⁴ Christiaan L. Hart Nibbrig, *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt am Main 1987, S. 229; vgl. auch weiterführend den vom selben Autor herausgegebenen Band *Was heißt "Darstellen"?*, Frankfurt am Main 1994

seine Identität repräsentieren, so wird die intuitivste dieser Gestalten in diesem Stadium vom Spiegelbild geliefert.”¹⁵ Das Subjekt sieht sich losgelöst, d.h. in einem anderen Medium (Spiegel) bzw. im Medium des Anderen, der vollkommener und fortgeschrittener als es selbst zu sein scheint. Das Medium des Anderen wird imaginiert als eine uneinholbare Vorgabe, die widerwillig und nicht ohne aggressive Spannung im Feld des Imaginären eingeräumt wird: “das *Spiegelstadium* ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starren Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden.”¹⁶

Der Widerspruch, den das Imaginäre ausgestaltet, besteht also darin, daß der Wunsch, die Ähnlichkeit mit dem Spiegelbild zu gewähren, nur gelingt, wenn dessen Andersheit übergangen wird und so die Beziehung zu ihm als eine bloß rivalisierende wahrgenommen wird. Das Moment dieser vorwegnehmenden Antizipation distanziert jedoch den Augenblick von sich selbst: die Zeitlichkeit der Bewegung des imaginär sich anschauenden Ichs (*moi*) ist der Modus einer vergangenen Zukunft, d.h. einer Vor-Zu-Kunft, die stets konfliktreich offen, da uneinholbar, bleibt. Denn die unvordenkliche, jede Selbstpräsenz verstellende Andersheit ist eine ek-statische Temporalität, d.h. ein Auf-mich-Zukommen durch den Blick des Anderen, die mich von mir absehen läßt: Gegenwart spaltet sich auf, indem sie von einer unzeitgemäßen Spur der Zukunft, die der Gegenwart zuvorkommt, durchzogen wird. Die ursprüngliche Verspätung, die die Spur des Unbewußten markiert, resistent als uneinholbarer Ab-Grund vor jeder Setzung. Von der Differenz dieser spurlosen Spur (Derrida) immer schon eingeholt ist das Bild, das die imaginäre Wahrnehmung einrahmt. Dieser Rahmen übersieht den nicht-sichtbaren Unterschied der Kluft des Symbolischen. Übersehen wird überdies, daß das *proton pseudos* des Ursprungs in der logozentrischen Tradition der Philosophie von ihrer Fixierung auf das Auge als dem Dispositiv der philosophischen Idee nicht losgelöst zu betrachten ist: gleichviel, ob die theoretische Schau sich als platonische Wiedererinnerung von Urbildern, oder, bescheidener und skeptischer, als Wahrnehmung unmittelbarer Evidenz denkt – die Kluft des Anderen wird übersprungen bzw. eingeklammert.

Die Sicht des Sehens ist sich und den Dingen stets ontologisch treu: Der Sehstrahl berührt immer die Sache selbst, unabhängig von ihrer Distanz, für die etwa die astronomische Ferne der Sterne in der Antike stand. Gerade weil dieser Optik der Blick nur ein Ding unter den Dingen ist, wird aus der Sichtbarkeit der Dinge eine vorgezeichnete Linie zum Blick, welcher seinerseits nur falsch oder wahr sehen kann; mit dem paradoxen Ergebnis, daß Bildlichkeit nicht existiert sondern als irriger Schein von der Wirklichkeit sich abziehen läßt: “Wenn das Bild nicht an sich existiert, wenn es nicht Ursache des Sehens ist, wenn es

¹⁵ Jacques Lacan, *Die Familie*, a.a.O., S. 59

¹⁶ Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in: ders., *Schriften I*, Olten 1973, S.67; psychohistorisch bedeutsam ist diese Funktion der unterstellten Dauer des Ichs, weil sie ausgefüllt wird “mit den Entsprechungen, die das *Ich* (*je*) vereinigen mit dem Standbild, auf das hin der Mensch sich projiziert, wie mit den Phantomen, die es beherrschen, wie auch schließlich mit dem Automaten, in dem sich, in mehrdeutiger Beziehung, die Welt seiner Produktion zu vollenden sucht.” (ebenda, S.65)

immer die Sache selbst ist, die man sieht, dann ist der Übergang von der Vorstellung, das Bild sei ein Quasi-Nichtsein, zu jener anderen leicht, es handle sich, sobald man etwas sieht, was nicht ist, um ein Bild.”¹⁷ Das Phantasma des imaginären Schemas der antiken Optik liegt in dieser spiegelbildlichen Korrelation von ausströmendem Blick und angeblickter Sache. Die bildliche – d.h. nach antiker Vorstellung imitative Darstellung – steht für das Original, das sie unmittelbar zu repräsentieren vorgibt. Das Bild – als Imago und Phantasma – soll es eigentlich, da ohne physikalische Existenz, nicht geben, denn “was ein antiker Mensch in einem Spiegel sieht, ist die *Sache selbst*, aber *dort, wo sie nicht ist*, und *so, wie sie nicht ist*.”¹⁸ Diese Abwesenheit der Imago, die als Kategorie in der antiken Erkenntnistheorie fehlt, ist geschuldet der phantasmatischen Abwehr des Auges, das gleichsam seine Nicht-Begegnung mit dem Blick aufschiebt, indem es diesen nur als organischen oder originären Teil seiner selbst ansehen kann.

Der geometrale Punkt des Sehens – Modell der antiken Ontologie der Idee wie des perspektivisch sehenden, cartesischen Subjekts – schreibt der Funktion des Bildes eine strikte Punkt-für-Punkt-Entsprechung vor. Im Rahmen dieses Schemas ist es völlig gleichgültig, ob das Bild virtuell oder real ist, sein Bildraum gehorcht – noch im Cyberspace – den Vorgaben der geometralen Perspektive. Dieser aber entgeht das, was es mit dem Sehen selbst auf sich hat: “Der geometrale Raum des Sehens – selbst die imaginären Bezirke im virtuellen Raum des Spiegels, auf die es mir sehr ankommt, wie Sie wissen – läßt sich von einem Blinden vollkommen rekonstruieren, imaginieren.”¹⁹

Die Nöte der Bewußtseinsimmanenz als die Art und Weise zu beschreiben, wie wir vom Sehen erfaßt werden, ist – wie Lacan mehrfach betonte – die Leistung Merleau-Pontys: “[...] den Phänomenologen ist es gelungen, sehr genau und überraschend festzustellen, daß es völlig klar ist, daß ich *draußen* sehe, daß die Wahrnehmung nicht in mir ist, daß sie auf den Gegenständen ist, die sie erfaßt. Trotzdem ist es so, daß ich die Welt in Form einer Wahrnehmung auffasse, die von der Immanenz des *ich sehe mich mich sehen* auszugehen scheint. Das Privileg des Subjekts scheint sich hier aus jener zweipoligen reflexiven Beziehung zu ergeben, die bewirkt, daß von dem Punkt an, wo ich wahrnehme, meine Vorstellungen mir gehören. Die Welt ist also gleichsam geschlagen mit einer präsumtiven Idealisierung.”²⁰

Merleau-Pontys Frage nach dem, was vor der Aufteilung von Sichtbarem und Unsichtbarem dem Register des Sehens vorausgeht, führte zu keiner Restauration eines primordialen Körpers als Ursprungspunkt, vielmehr zu einer *Substanz ohne Namen*; diese erwies sich als das Netz des Symbolischen, aus dem das sehende Ich *ausgezogen* (Lacan)

¹⁷ Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992, S. 249. Das Subjekt unterliegt – so Lacan – nicht vollständig diesem imaginären Befangensein, da es von der ‘herauslösbaren’ Funktion des phantasmatischen Schirms sich distanzieren kann: “Tatsächlich vermag der Mensch mit der Maske zu spielen, ist er doch etwas, über dem jenseits der Blick ist. Der Schirm ist hier Ort der Vermittlung.” (Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (Das Seminar, Buch XI), Olten 1978, S.114)

¹⁸ Gérard Simon, *Der Blick...*, a.a.O., S.213

¹⁹ Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe*, a.a. O., S. 93

²⁰ ebenda, S.87

ist. Dessen Ortlosigkeit ist der sich entziehende Blick als dasjenige, was zu sehen gibt. Den Blick zu umgehen, d.h. als blinden Fleck zu skotomisieren, macht die Illusion der philosophischen Anschauung aus: Die Illusion des *sich sich sehen sehen*. Es ist dies ein Sehen, das sich selbst genügt. Und indem es sich als Bewußtsein imaginiert, eskamotiert es den befremdlichen Blick. Die Ambiguität des Blicks ist die signifikante Abhängigkeit des Subjekts von seiner ab-gründigen Spaltung, die es zu umgehen trachtet. Diesen Um-Gang nennt Freud den Schautrieb, jenen Trieb, der *am vollständigsten* die Unvollständigkeit – d.h. die Kastration – umgeht, indem er sie um so mehr preisgibt: der Blick ist das losgelösteste Objekt des Begehrens, bar jeder körperlichen, organischen Referenz. Eben deshalb läßt er sich – auf dem Feld des Anderen – imaginieren, und zwar als bedrohlicher Blick eines imaginär mit mir rivalisierenden anderen, der mich überrascht, anders gesagt: der imstande scheint, mir *zuvorzukommen*.²¹

Der Blick gerät außer sich. Die Schwierigkeit, dieses Außer-sich-Seins der Wahrnehmung zu akzeptieren, führt zu unterschiedlichen Einschätzungen des medialen und künstlerischen Status des Unsichtbaren am Rand des Sichtbaren. Davon nun soll abschließend die Rede sein – in der Perspektive einer – noch auszubildenden – Topographie des Imaginären. Der Entzug des Sichtbaren, den die Phänomenologie der Wahrnehmung und die Psychoanalyse des Blicks situieren, ist anders zentriert als derjenige, den die medien- und technikkritische Dromologie Virilios als Verschwinden menschlicher Wahrnehmung überhaupt zu prognostizieren wagt.²²

Die Auflösung des Wahrnehmungsglaubens, von der sowohl Merleau-Ponty als auch Virilio sprechen, meint in kulturanthropologischer Hinsicht keineswegs dasselbe: der mediale - gemäß der Logik des Signifikanten *dazwischenkommende* - Status des Unsichtbaren als Bedingung des Sichtbaren ist als produktiver Verlust und Eröffnung von Sehfeldern zu denken, die weder anthropomorph noch technomorph sind. Die Demontage des Sichtbaren ist nicht gleichzusetzen mit dem verselbständigten Krieg des Sichtbaren gegen das Unsichtbare, den Virilios Visionik als negative Vollendung des Sehens und als Verlust des Realen apostrophiert. Maurice Merleau-Ponty und Lacan zeigten, daß das Reale eben darin besteht, nicht mit und auch nicht in sich zusammenfallen zu können, sondern als unmögliche Be-Dingung (Heidegger) alles – auch apparativ Sichtbaren – sich stets zurück- bzw. entzogen haben muß, damit etwas erscheint. Dieses nach traditioneller Vorstellung rätselhaft abwesende *Mit* oder *Bei* in jeder Präsentation ist jenes topische Moment einer Zeitlichkeit, die von sich selber differiert. Die Alterität des Blicks ist nicht gleichzusetzen mit dem Sehstrahl eines Auges, das mich erblickt. Vielmehr ist der Blick

²¹ “Generell ist das Verhältnis des Blicks zu dem, was man sehen möchte, ein Verhältnis des Trugs. Das Subjekt stellt sich als etwas anderes dar, als es ist, und was man ihm zu sehen gibt, ist nicht, was es zu sehen wünscht. Deswegen kann das Auge als Objekt *a*, das heißt auf der Ebene des Fehlens (- ϕ) fungieren.” (ebenda, S.111)

²² Der Befund, daß mit den computergesteuerten *Sehmaschinen* - so Virilio – uns ein bilderflutender Krieg des Sichtbaren gegen das Unsichtbare droht, ist vorderhand plausibel. Doch problematisch ist in der dromologischen Denkfigur die seltsam vorentscheidene ontologische Treue zu einer beinahe beschworenen Übereinstimmung von Wirklichkeit und Blick, Realem und Imaginärem: Denn die Klage über die technische Substitution des menschlichen Auges übersieht, daß der Blick nicht im Sehstrahl des Auges verankert ist und also auch nicht in dessen technischem Ersatz ersetzt werden kann. Keine Tele-Vision oder Mondo-Vision kann das Reale ‘ablösen’ oder gar ‘auflösen’. Denn das Reale als das Unmögliche entzieht sich per definitionem den Bildern, die wir uns von ihm machen.

jener Fehl, der im Feld des Sichtbaren einbricht, indem er hinzukommt, früher ist als irgendeine Evidenz, derer wir innerwerden könnten. Der Blick geht uns voraus. Auf ihn verwiesen, sind wir erst zugänglich für eine unvorhersehbare Passivität des Gesehenwerdens oder Angeblicktwerdens. Es ist der Blick, den die Kunst deponieren kann, wenn sie den abwesenden Chiasmus des Unsichtbaren im Sichtbaren nachzeichnet, verschiebt und verdichtet.²³

Dieser Mangel ist kein Teil eines Ganzen, das abhandengekommen wäre. Mithin ist auch das Fragmentarische in der Kunst nicht das Bruchstückhafte als solches. Denn – wie Jean-Luc Nancy gezeigt hat – als positiv gegebenes und in sich vollendetes Exponat gehorcht das Fragment der Logik einer abgeschlossenen oder gar sinnerfüllten Präsenz. Es handelt sich bei der Fragmentarität oder Fraktalität “um den Sinn, aus dessen Abwesenheit kein Sinn hervorgeht, insofern diese Abwesenheit sich nicht in eine momentan anwesende Präsenz ummünzen läßt. Diese Abwesenheit ist durch und durch Abwesenheit qua Darstellung, Präsentation, Fragmentierung. Und die Kunst selbst ist immer die Kunst, *es nicht zu sagen*, die Kunst, das Unsagbare *im Darstellungsprozeß selbst* zur Ex-Positio zu bringen.”²⁴

²³ Diese – not-wendige – *Blickzähmung* der Kunst wird zum bloßen Appell an den Blick, wenn dessen Unheimlichkeit, wie Lacan gegenüber manchen Beispielen des Expressionismus (Munch, Ensor, Kubin) einwendet, gleichsam unmittelbar bebildert wird und seine Umwegigkeit – d.h. als Vorstellungsrepräsentanz seines eigenen Fehlens zu fungieren – erspart werden soll.

²⁴ Jean-Luc Nancy, Die Kunst – Ein Fragment, in: Jean-Pierre Dubost, Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung, Leipzig 1994, S. 177