

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Johannes Binotto: *Tat|Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*

Zürich, Berlin: Diaphanes 2013, 304 S., ISBN 978-3-03734-416-3, € 26,95

(Zugl. Dissertation an der Universität Zürich, 2010)

Es ist das Axiom der Psychoanalyse: Im Nebensächlichen zeigt sich das Entscheidende. So auch in Johannes Binottos fulminanter Studie zum Status des Unheimlichen in der Kultur, dem „Tat|Ort“. Nonchalant wird dort durch den Autor, nach gut einem Drittel des Bandes, die zentrale Prämisse einer psychoanalytischen Lektüre von Kunst stark gemacht, welche ihre Theorie nicht lediglich am kulturellen Gegenstand zu illustrieren trachtet, also keinen nur instrumentellen Zugriff auf ästhetische Phänomene sucht. Kunstwerke, schreibt Binotto, hätten der Psychoanalyse gerade „nicht als Analogien“ zu dienen, vielmehr seien sie selbst schon „Phänomene der Psychoanalyse“ (S.84). Kunst und Psychoanalyse figurieren nach Binotto als zwei einander reziprok implizierende Felder, ja erscheint ästhetische Kultur sogar als genuines Zentrum der Psychoanalyse: Sie trete auf als deren eigenes Unbewusstes. Dieses „ästhetische Unbewusste“ (Jacques Rancière) ist es, das Binotto auf seine

Diskursivierung unheimlicher Räume hin befragt.

Der Ästhetiker Rancière kommt häufiger zu Wort in *Tat|Ort*, neben ihm auch scharfe Kritiker der Psychoanalyse, wie Michel Foucault, Gilles Deleuze und Félix Guattari. Zentraler Gewährsmann der Theoriebildung bei Binotto aber bleibt Jacques Lacan, der als eine Art von unhintergebarer Meta-Referenz gar keine Attacken gegen die Psychoanalyse mehr parieren muss. Mit Lacan konturiert Binotto das Unheimliche als spezifisch spatales Phänomen, das seine kontradiktorische Räumlichkeit auf doppelte Weise ausspielt: als darstellende Repräsentation wie als performative Verkörperung zugleich. Ausgehend von Lacans Freud-Lektüre, die Räumlichkeit zur „Grundeigenschaft des psychischen Apparats“ (S.22) macht, erscheint als unheimlich weniger ein wiederkehrendes Verdrängtes als vielmehr jene spatiale Strukturierung, durch welche eben diese Wiederkehr erst ermöglicht wird und in deren

Rahmen sie danach asagiert werden kann. Es sei ein räumlicher Konnex, der dem Subjekt jede Orientierung entziehe, sich aber dennoch nicht als Objekt ihm gegenüber platziere: „Weder hängt das Unheimliche an einem bestimmten Subjekt (und dessen subjektiver Empfindung) noch an einem bestimmten, angeblich furchteinflößenden Objekt. *Das Unheimliche besteht vielmehr in der ungewissen Stellung selbst, welche Subjekt und Objekt zueinander einnehmen.*“ (S.34; Herv. i. Org.). Die Differenz von Projektion und Introjektion erodiere im Modus des Unheimlichen, so dass auch Subjekt- und Objektstatus fragil werden.

Zentrale Konzepte der lacanianischen Psychoanalyse werden vor dieser Matrix im Folgenden auf das Unheimliche bezogen. Das „Phantasma“ als verkannte Verstrickung des Subjekts in sein eigenes Spiegelbild, das „Objekt a“ als unerreichbare Causa des Subjektbegehrens, das „Reale“ als beängstigende Leere des Nichts, sie alle justiert Binotto auf das Phänomen des unheimlichen Raums hin, welcher gleichsam als ein Möbiusband jede topologische Figur verwirrt, indem er Innen und Außen miteinander kollidieren lässt und damit sämtliche Grenzen zur Auflösung bringt. Im unheimlichen Raum befindet das Subjekt sich so stets am falschen Ort, weil es immer schon den richtigen Ort besetzt hält. Der „Tat|Ort“ des Titels ist nun dabei eben jener Raum, dem das Unheimliche eingeschrieben ist. Er bildet keine bloße Bühne, vielmehr wird von ihm erst definiert, was dort an Handlung stattfinden kann. Mithin wendet der unheimliche

Raum sich gegen das Subjekt und löst es in seinen spatialen Parametern auf. Sechs Konvolute dienen Binotto als das ästhetische Unbewusste seiner Studie. Von der Spätaufklärung bis zur Gegenwart spannt er eine analytische Trajektorie des unheimlichen Raums, die von den Kupferstichen Giovanni Battista Piranesis über die Erzählungen Edgar Allan Poes, Charlotte Perkins Gilmans sowie H.P. Lovecrafts bis hin zu den Filmen von Fritz Lang und Dario Argento führt. Bei Piranesi fokussiert Binotto mit dessen Kerkerzeichnungen etwa anti-euklidische Verwirrungen der Topologie, deren unheimliche Räume gegen eine Orientierung des Betrachtersubjekts opponieren. Bei Poe wird freilich zunächst der berühmte „entwendete Brief“ in der Lektüre Lacans zum Thema, dessen Signifikanz als Signifikant gerade in der Absenz eines Signifikats liegt. Lacans Deutung des Subjekts als dem Gesetz des Signifikanten unterworfen spielt dann eine Schlüsselrolle in der Analyse von Poes unheimlichen Kurzgeschichten, die ihre dichterische Sprache selbst zum „Tat|Ort“ machen und das lesende Subjekt durch den Signifikanten der Poesie einkertern. Binotto zeigt auf, wie Poe den modalen Raum und den medialen Raum konvergieren lässt, bis im Ineinander von Narrativ und Schrift es die Buchseite selbst ist, die unheimlich wird. Bei Gilman, der einzigen weiblichen Protagonistin der Studie, konstatiert Binotto dagegen einen symptomatischen Raum, der als Krankheitsbild patriarchalische Strukturen dekonstruiert. Die Grenze zum Wahnsinn erscheint hier zugleich als Raum höchster Luzidität, in Sujet

wie Sprache. Bei Lovecraft wiederum sind Praktiken der Deterritorialisierung konstatiert, wobei abermals Form und Inhalt simultan affiziert werden. Die imaginativen Geographien der vom Faktualen ins Fiktionale wuchernden Räume finden so ihre Entsprechung in artifiziell staffierten Erzählinstanzen, bis die Wörter selbst zerfallen und einer „Sprache der Verwesung“ (S.180) zustreben.

Widmet Binotto die ersten zwei Drittel seiner Studie den Künsten der Literatur und der Malerei, gehören die finalen knapp hundert Seiten dem Film: für den Autor schlicht „das Medium des Unheimlichen par excellence“ (S.195). Binotto begründet diese These, interessanterweise unter Verzicht auf eine Diskussion der Lacan-Lektüre von Christian Metz oder der britischen ‚Screen-Theory‘, durch die phantomatische Präsenz des Films, der mit seinen Bildern zugleich einen physischen wie psychischen Raum besetzt und als „imaginärer Signifikant“ (Metz) dadurch Dichotomien von Präsenz und Absenz einzieht. Die so konstituierte Desorientierung des Subjekts bringt das Unheimliche als Prädisposition filmischer Narrative hervor, welche von Metteurs-en-Scène wie Fritz Lang oder Dario Argento auf ingeniose Weise forciert wird. Bei Lang führt die Passage von den ‚Klassikern‘ des Weimarer Kinos bis hin nach Hollywood, wo Binotto den cinéphilien Kultfilm *Secret Beyond the Door* (1947) einer brillanten Analyse unterzieht. Er liest den Film als Studie zur Relation von diegetischem und extradiegetischem Raum, die in ihrer Radikalität

an hochmoderne Traditionen anknüpft: Nicht nur entwirft Lang seinen Raum weniger durch Interaktion der Figuren als durch die Kommunikation von spatialen Segmenten, auch mobilisiert er metaleptische Strukturen, die Differenzen zwischen Handlungsraum und Filmset aufheben. Als ‚kannibalistischer‘ Erbe von Lang tritt schließlich noch Argento auf, der Langs Modernismus postmodern wendet. In den populären Genres von Giallo-Thriller und Gothic-Horror subordiniert der Italiener jede narrative Logik einer Signifikation onirischer Räume, deren basale Qualität das Unheimliche darstellt. Traum- und Wachzustände fließen ebenso ineinander wie Außen und Innen, Vorne und Hinten, Oben und Unten. Argentos Kino sei eines der neobarocken Faltungen: „Scheinbar plane Grenzflächen wie Fenster, Wände und Gemälde geben plötzlich nach und lassen die Figuren hindurch fallen. Ist man aber erst in diesen Abgründen gelandet, plätten sich die Räume wieder zu starren Tableaus, in denen die Figuren und auch wir, die wir sie betrachten, endgültig festsitzen.“ (S.280) Präziser sind Argentos ästhetische Strategien nicht zu fassen.

Johannes Binottos *Tat|Ort* ist eine Monografie, die sicherlich nicht altbekannte Vorwürfe gegen psychoanalytische Lektüren ausräumen kann. Ahistorismus und Eklektizismus, Sprachspiele und Paradoxien ließen sich auch ihr vorbehalten. Dennoch wäre es verfehlt, ihr diese als methodologische Schwächen vorzuhalten. Denn gerade im assoziativen Zugriff liegen die Stärken von Binottos augenöffnender Stu-

die begründet: Seine „Tat|Orte“ zeigen unvermutete Analogien und Korrespondenzen auf, nicht nur zwischen den untersuchten Artefakten, sondern auch in der Relation von Psychoanalyse und Kunst. Fern davon, wie manch slowenischer Neo-Lacanianer – Binotto steht seinem Freund und Lehrer Mladen Dolar stets näher als Slavoj Žižek – den Raum des Ästhetischen lediglich zur Demonstration vorgängiger Theoreme auszubeuten, geht es dem Autor darum, deutlich zu machen, wie jene von der Psychoanalyse erstmals theoretisierte Konstellation unheimlicher Räume durch die Kunst bereits präfiguriert und später in relativer Autonomie weiter reflektiert worden ist. Der medienwissenschaftliche Anschlusswert

von Binottos Studie ist daher nicht nur deshalb so hoch, weil er Fragen nach der Verfasstheit von Medialität immer unmittelbar an Fragen ästhetischer Belange knüpft und auf diese Weise eine genuin medienästhetische Perspektive einnimmt, auch die Privilegierung des Ästhetischen zum eigenständigen Feld der Erkenntnisproduktion regt zum Aufgreifen der demonstrierten Methode an. Denn der Analytiker Binotto denkt nicht nach über ästhetische Objekte. Er denkt nach mit ihnen.

Ivo Ritzer
(Siegen)