

MASKE UND KOTHURN

Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Falsche Fährten

MASKE UND KOTHURN



Falsche Fährten in Film und Fernsehen

Patric Blaser, Andrea B. Braidt,
Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.)

SYNEMA

Böhlau

MASKE UND KOTHURN

INTERNATIONALE BEITRÄGE ZUR THEATER-, FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

Falsche Fährten

in Film und Fernsehen

Herausgegeben von

Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit der Unterstützung durch das
Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung in Wien

Dieses Buch entstand in Zusammenarbeit mit SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien,
Wien. SYNEMA ist eine vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur /
Kunstsektion geförderte Institution.

AU ISSN 0025-4606
ISBN 978-3-205-77678-9

MASKE UND KOTHURN
INTERNATIONALE BEITRÄGE ZUR THEATER-, FILM- UND
MEDIENWISSENSCHAFT

<http://www.maske-und-kothurn.at>

EIGENTÜMER UND HERAUSGEBER:

Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Redaktion: Wolfgang Greisenegger, Klemens Gruber, Brigitte Marschall, Monika Meister
Unter Mitarbeit von Angelika Beckmann und Astrid Bleier
Hofburg, Batthyanystrasse, 1010 Wien, Österreich
Lektorat: Joe Rabl

© für die Gesamtausgabe: 2007 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. & Co. KG, Wien · Köln · Weimar

<http://www.boehlau.at>

<http://www.boehlau.de>

© Die Textrechte der einzelnen Beiträge liegen bei den AutorInnen.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier

Printed in Europe – Prime Rate, Budapest

Inhalt

Vorwort 9

Einstiege

ANTON FUXJÄGER
Falsche Fährten. Ein Definitionsvorschlag und eine Erörterung jener
Untervariante, die durch die Vorenthaltung von expositorischen
Informationen zustande kommt 13

BRITTA HARTMANN
Von roten Heringen und blinden Motiven.
Spielarten Falscher Fährten im Film 33

Intratextuelle Verirrungen

FABIENNE LIPTAY
Weder richtig noch falsch. Mehrdeutigkeit in Ang Lees
Brokeback Mountain (2005) 55

HENRIKE HÖLZER
Falsche Fährte, fette Beute? Narration und Zuschaueridentifikation
in *The Usual Suspects* (1995) 69

JULIA B. KÖHNE
Verstellte Sichten. Die Falsche Fährte als Weg in den eigenen Tod in
Nicolas Roeg's *Don't Look Now* (1973) 79

MATTHIAS WITTMANN
Where is my mind? Von Gedächtnislücken und Gedächtnistücken 97

KATHARINA GANSER
Dramaturgie der Irreführung in *Fight Club* (1999) 111

MAYA MCKECHNEAY
„A house that was born bad“. Inszenierungsstrategien anthropomorpher
Gebäude im Haunted-House-Film 121

DREHLI ROBNIK

„We are grateful for the time we have been given“. Zur Retroaktivität als medienkulturelle Erfahrungslogik anhand von M. Night Shyamalans

The Village (2004)..... 135

HANS J. WULFF

Mehrfachidentitäten, Maskierungen und Verkleidungen als

empathisches Spiel 149

Fährtenlesen entlang von Genre und Gender

ANDREA B. BRAIDT

Genre als Falsche Gender Fährte..... 165

PATRICK VONDERAU

Wrong Turn. Falsche Fährten und Filmgenres..... 175

J. SEIPEL

The Crying Game (1992). Auf der Falschen Fährte zum richtigen Geschlecht? 185

RAMÓN REICHERT

Affirmationen des Fälschens. Zum Musikvideo *Smack My Bitch Up* (1997)

von Jonas Ackerlund 195

ERIC DE KUYPER

Gender-Konfusion. Ein Fall von narrativer Illusion

und falscher Erwartung..... 207

Falsche Versprechungen, enttäuschte Hoffnungen

HEIDE SCHLÜPMANN

Auf Falscher Fährte – ins Kino 215

VINZENZ HEDIGER

Vom richtigen Versprechen im falschen. Versuch, die Unerschöpflichkeit des Kredits zu erklären, den die Filmwerbung genießt..... 229

WINFRIED PAULEIT

Filmfotografie als falsche Spur. Das Kinematografische zwischen Fotografie

und digitaler Videoüberwachung 243

Inhalt	7
--------	---

MARTIN SCHMITT	
Verführbare Genrefans von skrupellosen Marketingstrategen ins Bahnhofskino gelockt und schamlos ausgebeutet.	255

CHRISTINE N. BRINCKMANN	
Unerfüllte Versprechungen: Die Crux mit den Sexszenen.	267

Falsche Wege im „wirklichen“ Leben

ANDREA SEIER	
Falsche Ge-Fährten. <i>Frauentausch</i> als Lifestyle-Fernsehen.	287

MONIKA BERNOLD	
Falsche Fährte als Fahndungsobjekt. Televisuelle Wahrnehmungsmodi und audiovisuelle Evidenz in <i>Aktenzeichen XY ... ungelöst</i> (1967 ff.)	297

KERSTIN STUTTERHEIM	
Fake-Dokus – Ein Spiel mit der Wirklichkeit.	307

GERDA LAMPALZER-OPPERMANN	
<i>Lubitsch junior</i> (1990) – oder ein als Dokumentarfilm getarnter Spielfilm, der eine Geschichte erzählt, von der man nicht weiß, ob sie wahr ist oder falsch ...	319

Fährten suchen, wo keine sind?

EVA WARTH	
Narration als Falsche Fährte.	331

ROBIN CURTIS	
Narration versus Immersion: die Falschen Fährten der Analyse.	341

VERENA KUNI	
Medien ff. Falsche Fährten als mediale Kondition.	353

GABRIELE JUTZ	
True Art Leaves Traces. Das Paradigma der Spur in (film)künstlerischen Praktiken.	365

GOTTFRIED SCHLEMMER	
Verdrehte Augen.	373

WOLFGANG BEILENHOFF

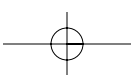
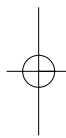
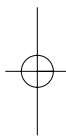
Worte: Verfilmt – *So Is This* (Michael Snow, 1982) 385

AutorInnen und HerausgeberInnen 399

Namenregister 407

Titelregister 414

Sachregister 418



Verstellte Sichten

Die falsche Fährte als Weg in den eigenen Tod in Nicolas Roegs Don't Look Now (1973)

JULIA B. KÖHNE (WIEN)

Im Horrorfilm *Don't Look Now* (Italien/GB 1973, dt. *Wenn die Gondeln Trauer tragen*)¹ von Nicolas Roeg verliert das Ehepaar Baxter seine Tochter. Die junge Christine ertrinkt in einem Teich auf dem elterlichen Landgut in Großbritannien beim Spielen.² John Baxter (gespielt von Donald Sutherland), der – trotz einer bösen Vorahnung – die Tochter nicht retten konnte, verstrickt sich im Verlauf des Films unbewusst immer mehr in Schuldgefühle und unbewältigte Trauer. Es lässt sich implizit darauf schließen, dass er sich die Trauer um das unwiederbringlich verlorene geliebte Objekt nicht eingesteht; er verdrängt die Realität des Todes. Seine Frau Laura (Julie Christie) dagegen leistet Trauerarbeit und findet zu einem Ausdruck ihrer Trauer. Sie kompensiert den Verlust beispielsweise, indem sie die Nähe zum Irrationalen und Übersinnlichen sucht. Diese Bereiche werden im Film durch zwei ältere Schwestern personifiziert, von denen die eine blind und zugleich hellseherisch begabt ist und mit der übernatürlichen Sphäre verbunden scheint. John dagegen verirrt sich im wahrsten Sinne des Wortes in sich steigerndem Maß in Fantasiewelten – symbolisiert durch die dunklen, winterlichen und unüberschaubaren Gassen Venedigs. Durch seine Hellsichtigkeit, die im Moment von Christines Tod eingesetzt hat, die er aber verleugnet, verliert John zunehmend die Fähigkeit, zwischen Imaginiertem und der ‚Realität‘ zu unterscheiden. Für ihn ist die ‚Realität‘ doppelbödig geworden und ist durchzogen von traumatischen Erinnerungsbildern, fiktiven Fantasiebildern und übersinnlichen Visionen. So sieht er etwa Laura an der Seite des Schwesternpaares auf seiner eigenen Bestattungsgondel fahren, weiß dieses Bild aber nicht als Zukunftsvision zu deuten, sondern interpretiert es als gegenwärtige ‚Realität‘, was die schicksalhafte Pointierung des Films entscheidend einleitet. John kann seinem Schicksal nicht entfliehen; eine Selbstrettung im Sinne einer gelungenen Interpretation der und

-
- 1 Der Originaltitel *A Venezia ... Un Dicembre Rosso Shocking* enthält den signifikanten Hinweis auf die rote Farbe.
 - 2 Dies ist eine gravierende Veränderung gegenüber Daphne Du Mauriers Novelle *Wenn die Gondeln Trauer tragen. Erzählungen*, Frankfurt am Main 2005², in der die Tochter an Meningitis (Gehirnhautentzündung) stirbt, da der Tod durch Ertrinken eine verletzte Aufsichtspflicht der Eltern impliziert und dementsprechend Schuldgefühle ermöglicht. Auch an anderen Stellen variiert und dramatisiert der Film die Themen und Motive der Novelle und intensiviert damit ihre Problematik.

Reaktion auf die von ihm wahrgenommenen hellsichtigen Bilder findet nicht statt. Auf einem nächtlichen Irrgang folgt der Protagonist dem Trugbild Christines, die zum Zeitpunkt ihres Todes ein rotes Lackmäntelchen trug. Da seine Sicht auf die ‚Realität‘ durch seine trauerbedingte Fehlsichtigkeit und die Missachtung seiner Hellsichtigkeit verstellt ist, läuft er auf dieser falschen Fährte einer gesuchten Serienkillerin in Gestalt einer Zwergin im roten Mäntelchen und damit seinem eigenen Tod in die Arme.

Umgekehrte Pietà, rotes Mäntelchen und verstellte Sichten

In der sechsminütigen Eröffnungsszene werden die wichtigen Themen und Motive des Films etabliert und die zentralen Fragestellungen in Gang gesetzt. Die Weichen für die Entwicklungen der Charaktere werden gestellt und die Erwartungsräume der Zuschauenden eröffnet. In der Anfangsszene wird das Hauptthema *Don't Look Now*, der plötzliche und irreversible Verlust des geliebten Objektes, visualisiert; an deren Ende hält John – in einer geschlechterspezifisch umgekehrten Pietà-Formel – entsetzt sein totes Kind in den Armen. In kunstgeschichtlichen Repräsentationen ist die Pietà eine intime Figurenkonstellation, die aus Maria und Jesus gebildet wird, wobei Maria – je nach Darstellung – den Leichnam des kindlichen oder des erwachsenen Christus in den Armen hält. Die ikonografisch notwendig an die Mutterfigur gebundene Formel erfährt hier eine Verschiebung auf das Väterliche. Diese filmästhetisch ausgelegte Spur kann als Indikator dafür gelesen werden, dass es im Weiteren um das Leiden und die Schuldgefühle des Vaters gehen wird. Trotz seiner diffusen Vorahnung, des So-ein-Gefühl-Habens, hat John seine Tochter nicht vor dem Ertrinken retten können. Die verfehlte väterliche Hilfe kann als Auslöser für Johns unbewusste Schuldgefühle angesehen werden, die der Grund dafür sind, dass er Fährten folgen wird, die sich im Nachhinein als ‚falsch‘, das heißt als negativ und sogar fatal für ihn herausstellen.

Zugleich wird das Leitmotiv des Films eingeführt: Bei ihrem Tod trägt Christine ein leuchtend rotes Regenmäntelchen. Durch einen Kunstgriff auf der Montageebene wird dieses Zeichen mit einer Figur auf einem Dia³ verknüpft, das John im Landhaus nahe des Teichs kurz vor dem Ertrinken der Tochter betrachtet. Das Bild zeigt eine vom Betrachter abgewandte kleine Gestalt im roten Kapuzenmantel, die im Innenraum einer venezianischen Kirche sitzt. Als Christine in den Teich fällt, beginnt die rote Dreiecksfläche auszulaufen, zu ‚bluten‘, woraufhin John in den Garten losrennt.

3 Die Tatsache, dass sich Roeg für ein Dia und nicht für ein Foto entschieden hat, lässt sich so deuten, dass das Dia im Gegensatz zum Negativ schon ins Positive übersetzt ist, sodass es bildtechnisch gesehen schon entschlüsselt vorliegt. Dennoch braucht man Licht und einen Vergrößerungsapparat, um das Dargestellte in seiner Komplexität erkennen zu können.



Der mysteriöse Vorgang des blutenden Dias hat zwei Funktionen auf der diegetischen Ebene: Zum einen löst er Johns Voraussetzung aus bzw. visualisiert diese und zum anderen nimmt er seinen eigenen Tod vorweg. Im Verlauf des Films stellt sich heraus, dass das Dia seine kleinwüchsige Mörderin im roten Kapuzenmäntelchen zeigte. Und auch in der allerersten Einstellung des Films, so lässt sich im Nachhinein deuten, war die geheimnisvoll summende Killerin hinter den verschlossenen Fensterläden eines venezianischen Hauses bereits anwesend. Der Kreis, der sich – vom Blickpunkt des Anfangs aus – erst noch schließen muss, ist also vorgezeichnet: Die Lösung liegt bereits auf der Hand, ist aber weder von John noch von den Zuschauenden als solche erkennbar. Stattdessen sind die Sichten (noch) verstellt. Die Entschlüsselungsinstrumente wurden filmisch zwar bereits vermittelt, sind aber unzugänglich. So folgen die Zuschauenden John auf seinem Weg, der durch Verwechslungen, Irreleitungen und falsche Fährten gekennzeichnet ist, symbolisch in den Tod. Erst im Moment des Todes werden die Fährten in Form einer Kollage aus ‚realen‘ Bildern, Erinnerungsbildern, Fantasiebildern und Visionen zusammengeführt. Für die Zuschauenden wird das erkennbar, was mit Hilfe einer theoretischen Einsicht in die Sicht verstellende Wirkung von nicht zugelassener Trauer auch schon früher lesbar gewesen wäre. Für John allerdings kommt diese Einsichtsmöglichkeit in den visuell-imaginär-visionären Zusammenhang der Dinge zu spät. Die todbringende Verknüpfung vom nicht akzeptierten Tod seiner Tochter, seiner empfundenen schuldhaften Verstrickung darin, seiner Hellsichtigkeit, die ihm aber keinen zeitlichen Vorsprung gewährte, und von seinem eigenen Tod erschließt sich ihm erst im letzten Augenblick, bevor das Leben aus seinem zuckenden Leib weicht.

In diesem Essay wird dem filmästhetisch-psychologischen Raffinement von *Don't Look Now* auf drei Ebenen nachgegangen: erstens auf der Ebene der Modellierung der Spannung, des Erwartungshorizontes und des Wissensraums aus rezeptions-

theoretischer Sicht, zweitens auf der innerdiegetischen Ebene der verstellten Sichten für die Figur des John und drittens auf der psychologisch-symbolischen Ebene, die Johns Seinem-Kind-Nachsterben betrifft. Um das vieldeutige Spiel zwischen diesen Ebenen besser adressieren zu können, werden einerseits Theoriefragmente der PsychoanalytikerInnen Maria Torok und Nicolas Abraham mit den filmspezifischen Visualisierungsformen missglückter Trauer konfrontiert (Verlust des geliebten Objekts, Inkorporation und Krypta). Andererseits wird anhand der Begriffe ‚Orte‘, ‚Chiffre‘ und ‚Tod‘, die nach Jacques Derrida die Krypta ins Spiel bringt, die Visualisierung der missdeuteten Fahrten untersucht. Das Besondere an *Don't Look Now* besteht darin, dass über den Film hinweg verschiedene Fahrtenformen sowohl bei den handelnden Figuren als auch bei den Zuschauenden auftauchen, die jeweils neue Wissens- und Deutungsräume eröffnen. Die Komplexität ergibt sich daraus, dass das textuelle System des Films als symbolisches Fahrtensystem mit den Voraussetzungen, -sehungen und -sagungen der Filmfiguren verknüpft ist, die den filmischen Text fortwährend torpedieren und umschreiben. Die Analyse kreist unter anderem um diese Fragen: Welche geschlechtsspezifischen Zuweisungen und Brüche erfahren die Figuren Laura und John im Umgang mit dem unwiederbringlichen Verlust ihrer Tochter? Wie sind die unterschiedlichen Umgangsweisen mit den Konzeptionen des Sehens und der Sichtbarkeit verknüpft, die durch diese Aussagen der Filmfiguren bzw. des Titels angedeutet werden: ‚Seeing is believing.‘ – ‚Nothing is what it seems to be.‘ – ‚Don't Look Now.‘? Welche Rolle spielen hierbei paradoxe Figurationen wie blindes Hellssehen und nicht entschlüsselte hellsichtige Bilder? Welche Codierungen erfährt das Symbol des roten Mäntelchens und inwiefern funktioniert es – gelesen mit dem Inkorporationsbegriff bei Abraham und Torok – als Repräsentation der einverleibten und konservierten Version der Tochter? Wie wird es zum Trigger für den Protagonisten auf dem Weg in den eigenen Tod? Wie lässt sich die im Film angelegte Kopplung von toter Tochter und Mörderin deuten?

Zunächst zur Frage der geschlechtsspezifischen Zuweisungen an Laura und John im Umgang mit dem Verlust ihrer Tochter.

Weiblicher Umgang mit Trauer, Voraussagung und Introjektion

Die Weise, in der die beiden Elternteile den Tod der Tochter am Beginn des Films realisieren, wird unterschiedlich inszeniert. Laura sieht, dass Christine tot ist, als John – die tote Tochter in den Armen haltend – sie wie eine durch fremde Hand erlegte Beute in Richtung ihres Landhauses trägt. Der mütterliche Mund füllt sich mit einem entsetzten lauten Schrei. Der hysterische Schrei wird akustisch noch verstärkt, ikonisch aber auch gebrochen, indem er auf der akustischen Ebene vom Schlagbohrer der nächsten Szene übertönt wird.⁴ Der Schlagbohrerschrei fungiert hier als prothe-

4 Siehe hierzu die Ausführungen von Isabel Kobus zu den angegriffenen Artikulationsfähigkeiten

senartige Verlängerung von Lauras Schrei. Der Bohrer kann auch als Symbol für das Aufbrechen von tieferen Schichten der Trauer gelesen werden. Dies könnte ein filmisches Indiz dafür sein, dass Laura durch den Tod der Tochter zwar verletzt wird, aber nicht die Möglichkeit zur Artikulation des Verlusts verliert.

In der Venedigepisode, die sechs Monate nach dem familiären Unglück einsetzt, scheint Laura bereits begonnen zu haben, den Tod Christines zu überwinden. Dies zeigt sich durch das Wiederfinden ihres Humors und ihrer Entspanntheit, wie John erleichtert in der dem Film zugrunde liegenden Novelle *Wenn die Gondeln Trauer tragen* von Daphne Du Maurier aus dem Jahr 1971 feststellt.⁵ Außerdem ist Laura offen für weiterführende Einordnungen des Todesereignisses. Als das Paar von zwei skurril anmutenden älteren Schwestern angesprochen wird, schenkt sie einer der beiden – der blinden Seherin⁶ Heather (Hilary Mason) – Glauben, die den Geist ihrer kleinen Christine zuvor lachend zwischen ihr und John im Restaurant sitzen gesehen haben will. Für Laura bedeutet der übersinnliche Deutungshintergrund eine willkommene Möglichkeit, das Todesereignis mit Sinn aufzuladen. Sie genießt die Vorstellung, Christine würde mit ihnen kommunizieren wollen. Deswegen glaubt sie auch der blinden seherisch begabten Schwester mit Kontakt zum Totenreich, die meint, Christine wolle John ausdrücklich warnen und vor dem ihm zgedachten baldigen Todesschicksal bewahren. Kolportiert wird die Nachricht durch die andere Schwester Wendy (Clelia Matania), die nicht über mediale Kräfte verfügt, hier aber als Sprachrohr fungiert. Die Nachricht Christines aus dem Jenseits lautet, bevor ein weiteres Unglück geschehe, solle das Elternpaar Venedig so schnell wie möglich verlassen.

Die blinde Schwester und ihre Prophezeiung kann als filmfigürliche Verbindung zu verdrängten Elementen in Johns Psyche gelesen werden. Heather ist Trägerin des Grauens, da sie den Tod Christines bestätigt und ihn durch die Behauptung einer transzendenten Verbindung zu ihr in gewisser Weise materialisiert. Zudem kündigt

ten und Verknüpfungen von Verlust der Stimme und Tod, „Die Beunruhigung durch das Abwesende: Stimme, Sprache und Ton in Nicolas Roeg's *Don't Look Now*“, *Text und Ton im Film*, Hg. Paul Goetsch, Dietrich Scheunemann (Hg.), Tübingen 1997, 185–198, hier: S. 189 und 195.

- 5 Daphne Du Maurier, *Die Vögel – Wenn die Gondeln Trauer tragen. Erzählungen*, Frankfurt am Main 2005², S. 207ff. Im Weiteren werden Zitate aus dem Buch in Klammern direkt im Text angegeben. Obwohl der Film dramaturgisch eng an den Text angelehnt ist, werden grundlegende Konzepte der Novelle in *Don't Look Now* radikalisiert und weitergesponnen. Die vorliegende Deutung bezieht sich ausdrücklich auf die filmische Adaption. Auf den Text wird rekurriert, wenn dieser punktuell erhellende Ergänzungen zum Ausgeführten enthält.
- 6 Die Figur erinnert an die paradoxe Konzeption des blinden Propheten und Zeichendeuters Teiresias aus der antiken Mythologie. Einer Erzählung aus den Ovid'schen *Metamorphosen* zufolge wechselt der Thebaner in transsexueller Weise sein Geschlecht hin zum Weiblichen und erkundet die weibliche Seite der Erfahrungswelt beim Liebesspiel. In einen Mann zurückverwandelt wird er wegen seiner zweiseitigen Erfahrung von Hera und Zeus gefragt, wer mehr Lust beim Liebesspiel habe. Er entscheidet sich für die Frauen. (Mehr als im Film wird bei Du Maurier der unsichere geschlechtliche Status der Schwestern ausgestaltet [S. 207].)

sie nicht nur vom Tod der Tochter, sondern sagt auch den Tod Johns voraus. Johns männliches Ego muss sie aus diesen Gründen aufs Heftigste zurückweisen. Nachdem Laura abgereist ist, um ihren erkrankten Sohn in Großbritannien zu besuchen, und John sie – in einer Zukunftsvision – zusammen mit den obskuren Schwestern auf der Gondel gesehen hat, verdächtigt er die Schwestern mit Hang zum Spirituellen sogar, seine Frau entführt zu haben.

Die Ungeheuerlichkeit, die Heather ausstrahlt, wird in *Don't Look Now* noch dadurch unterstrichen, dass ihre medialen Fähigkeiten in Zusammenhang mit weiblicher Sexualität gebracht werden. In der Séance-Sequenz, in der die blinde ältere Frau als ‚Kommunikationsmedium‘ zwischen der Welt der Lebenden und dem Geisterreich in spirituelle Trance verfällt, reibt sie sich wild ihre Brüste. Dies wird von stöhnenenden bis hin zu orgiastisch-orgastischen Lauten begleitet, die an den Vollzug eines ekstatischen sexuellen Aktes erinnern. Der befremdliche und abstoßende Effekt der spiritistischen Sitzung wird aber nicht erst durch die überbordende und zügellose Art der Alten in Verbindung mit dem Übernatürlichen hervorgerufen, sondern überhaupt durch die Verbindung von Alter und Sexualität.

Insgesamt kann die Umgehensweise Lauras mit dem Verlust ihrer Tochter mit dem psychoanalytischen Begriff Introjektion umschrieben werden. Im Aufsatz „Trauer oder Melancholie. Introjizieren – inkorporieren“ aus dem Jahr 1972⁷ von Abraham und Torok bezeichnet Introjektion einen psychischen Prozess, bei dem es der trauernden Person gelingt, Anteile der verstorbenen Person in die eigene Persönlichkeit zu integrieren. Auf Lauras Fall übertragen heißt dies, dass sie sich den Tod der Tochter bzw. die tote Tochter angeeignet hat. In einem Akt ‚metaphorischer Kannibalisierung‘ hat sie sich die tote Christine einverleibt, sie zu einem Teil von sich gemacht. Nach Abraham und Torok liebt Laura den anderen, spricht die Verstorbene in sich selbst, was für eine gelungene seelische Verarbeitung spricht. Laura kann *über* die Tote reden und wünscht sich darüber hinaus, *mit* ihr zu reden. Sie besitzt die Fähigkeit, den Schock und die Verletzung zu überstehen.

Männlicher Umgang mit dem Tod, erschütterte Kernfamilie und Schuldgefühle

Ganz anders verläuft die Umgehensweise der Figur des John mit dem erschütternden Todesereignis. Anstatt es als Anlass und Herausforderung zum Trauern zu nehmen, verwandelt der Kindstod ihn in ein angeknackstes und krisenhaftes Individuum. Durch fehlschlagende Realisierungsleistungen und das Nicht- Abfinden-Können mit

7 Nicolas Abraham und Maria Torok, „Trauer oder Melancholie. Introjizieren – inkorporieren“, *Psyche* 55/6, Juli 2001 [1972], S. 545–559; (Orig.: Nicolas Abraham, Maria Torok, „Deuil ou Mélancholie. Introjecter – incorporer“, *L'écore et le noyau*, Hg. Nicolas Abraham, Maria Torok, Paris 1987, S. 258–275).

dem Kindsverlust wird das männliche Subjekt – und das wird im Film mit teleologischer Sicherheit behauptet – in seinen eigenen Tod geführt.

John war – einer plötzlichen Vorahnung folgend – als erster am Todesort Christines zugegen und hat noch versucht, den leblosen Körper rechtzeitig aus dem Wasser zu ziehen. Realisierend, dass dies zu spät erfolgt, schreit der Vater mit weit aufgerissenem Mund, wobei der Ton in der zweiten Einstellung, die den Schrei zeigt, ausgespart ist.



Alle Abb. aus *Wenn die Gondeln Trauer tragen*, Regie: Nicholas Roeg DVD-Video, Kinowelt 2001; (Orig.: *Don't Look Now*, IT/GB 1973).

Dieser verstummende, stumme Schrei⁸ in Zeitlupe hat eine weitaus eindringlichere und monströsere Wirkung als der akustisch stattfindende Schrei Lauras. Er ist zudem ein Sinnbild dafür, dass John im Verlauf des Films stumm und stimmlos in Bezug auf den Tod seiner Tochter, seine Trauer, seine Gefühle und seine Schuldgefühle bleibt. Anstatt seiner eigenen Trauerarbeit Raum zu geben, beobachtet er intensiv das Trauern seiner Frau und studiert die einzelnen Phasen der Überwindung ihres Verlusts – dies wird vor allem in der Novelle ausbuchstabiert. Im gesamten Text verliert John kein Wort über seine eigenen Gefühle, interpretiert aber fortwährend besorgt die gefühlsmäßigen Zustände und Handlungen Lauras und weist ihr Labilität, Besessenheit und sogar Gedächtnisstörungen zu.

Neben dem verstellten sprachlichen Ausdruck, der keine Kommunikation über das Vorgefallene zulässt, sind noch weitere Körperfunktionen Johns in Mitleiden-

8 Das bemerkenswerte Element des verfremdeten Schreies, bei dem der Originalton fehlt, wird in *The Invasion of the Body Snatchers* (*Die Körperfresser kommen*, Regie: Philip Kaufmann, USA 1978) wiederholt. Der ebenfalls von dem Schauspieler Donald Sutherland ausgestoßene Schrei wird von einem animalischen Grunzlaut übertönt, durch den die letzte menschliche Figur denunziert wird, die sich bis dahin vor dem Ge-Snatched-Werden retten konnte.

schaft gezogen. Dies betrifft vor allem den Augensinn und die Weiterverarbeitung des Wahrgenommenen, die durch seinen Schmerz empfindlich gestört zu sein scheinen. John hat keinen Sinn erschließenden Zugang mehr zum Gesehenen, da er keinen Unterschied mehr zu machen vermag zwischen Erinnerungsbildern, Fantasiebildern und seinen Visionen. Er nimmt die unterschiedlichen Bildarten als zu einer Realitätsstufe gehörig wahr und verliert zunehmend das Zutrauen zu seinem Sehensinn, der als dominantester und am meisten Orientierung stiftender aller Sinne angesehen wird. John, der zu Beginn des Films sagt: „Seeing is believing“ (eine Metapher für das Primat des Sehens in der abendländischen Kultur), muss die Erfahrung machen, dass „Nothing is what it seems to be“ (ein Ausspruch, der die Scheinhaftigkeit, Theatralität und Relativität der Wahrnehmung von ‚Realität‘ betont und die Dichotomie von Schein und Sein offenbart). Strukturell betrachtet leidet John demnach an einer Doppelblindheit, die sich auf die Wahrnehmung der Vergangenheit und die der Zukunft bezieht.⁹ Gebunden wird dies in der Titelformel *Don't Look Now* – „Sieh jetzt nicht hin!“ Die zweifache Blindheit bedeutet, dass John einerseits blind für das ist, was der Trauerprozess von ihm verlangt: Er will die Tatsache, dass die Tochter bei einem Spielunfall ums Leben kam, nicht wahrhaben. Und er ist andererseits blind für seine gleichzeitig mit dem Versterben der Tochter erwachten hellseherischen Gabe und damit der Möglichkeit der Verhinderung seines eigenen Todes. In der Novelle heißt es, die Gabe könne beides sein, ein Segen und ein Fluch. In *Don't Look Now* löst sich eher der Fluchcharakter ein, da der Vater das Zweite Gesicht nicht für sich nutzbar zu machen weiß. Die sinnvolle Auswertungsmöglichkeit dessen, was das optische Sensorium ihm liefert, ist beschädigt. Die vielfältigen visuellen Ströme, die John durchziehen – auf sinnlicher und auf übersinnlicher Ebene –, können von ihm nicht in eine zutreffende Deutung überführt werden. Das Gesehene wird fortwährend missdeutet. Gepaart mit seiner Abwehr gegenüber dem Übersinnlichen hat dies Johns sukzessiv in Szene gesetzten Untergang zur Folge.

In der Novelle wird seine männliche Abwehr gegenüber dem Supranaturalen mit diesen Vokabeln assoziiert: John meint, das Übersinnliche sei „wissenschaftlich nicht erklärbar“ (214), es sei „ungesund“, ein „Trick“, gar ein „Schwindel“ (216). Er hält Personen, die daran glauben, wie seine Frau und die beiden Schwestern, für „Wahnsinnige“ und „Verrückte“ (247), wenngleich der vermeintliche Kontakt mit medialen Kräften, wie den milchigen Augen der blinden Schwester, eine „beunruhigende“ Wirkung (215) auf ihn hat, ihn „verwirrt“ und das „Gefühl der Ungeheuerlichkeit“ bei ihm auslöst. Obwohl er sich selbst einen guten „Orientierungssinn“ zuweist (221), folgt John Fährten, die sich schlussendlich als ‚falsch‘ und ihn fehlleitend herausstellen. Diese ‚Falschheit‘ der Fährte resultiert aus der hier männlich konnotierten und verkörperten Überzeugung, seine Trauer im Griff zu haben, dass es nichts Über-

9 Konterkariert wird Johns Blindheit durch seine Arbeiten als Kirchenrestaurateur: Bei den alten Kirchengebäuden kennt er sich kunstgeschichtlich und baugeschichtlich aus, in seiner eigenen Vergangenheit und in seinen Gefühlswelten aber nicht.

sinnliches gebe und der Rationalität in jedem Fall der Vorzug zu geben sei. Dies führt dazu, dass der dumpfe und gefühllose Nicht-Trauernde im entscheidenden Augenblick seinen Trugbildern mehr vertraut als seinem Instinkt zur Vorsicht. Trotz seines Wissens über einen frei herumlaufenden Serienkiller folgt er der verdeckten, rot bemäntelten Gestalt, da seine Augen ihm vortäuschen, es handele sich um ein hilfebedürftiges Kind. In seiner verschobenen Wahrnehmung verschmilzt dieses Trugbild mit der imaginierten Christine. Bei Du Maurier heißt es:

„Sein Herz begann zu klopfen, sein Instinkt warnte ihn: Renn auch, jetzt, sofort, die Straße zurück, die du gekommen bist. Aber das Kind? Was würde mit dem Kind geschehen? [...] ‚Ist ja gut‘, rief er, ‚ich lasse nicht zu, dass er dir etwas antut.‘“ [John meint hier den vermeintlich männlichen Killer, den er als den Verfolger des panisch fliehenden Kindes annimmt.] (S. 264)

Infolge des nicht bearbeiteten Todes seiner Tochter kann John die Gespenster, die in seiner Trauer spuken, nicht als solche erkennen. So ist er ihrer tödlichen (Fehl-)Leitung ausgesetzt.

Dem Tod Johns gehen vielfache Ankündigungen voraus. Einerseits auf innerdiegetischer verbaler Ebene: durch die medialen Fähigkeiten Heathers, die die Stimme Christines aus dem Totenreich vernahm bzw. durch ihre Schwester Wendy, die das von der blinden Seherin Gesehene ins Sprachliche übersetzte. Andererseits wurden die Ankündigungen filmästhetisch-visuell ausagiert: durch das hellsichtige Dia-Bild, einen beinahe tödlichen Unfall Johns und die konkrete Bestattungsgondel-Zukunftsvision.

Am Ende des Films folgt John seiner Mörderin im roten Mäntelchen aus dem Impuls heraus, dem kleinen fliehenden Kind, das seiner Wahrnehmung nach von der Serienkillerin verfolgt wird, zu helfen (verdrängter Schuldkomplex). Er folgt ihr in ein dunkles Gebäude, das sich im doppelten Sinn als Sackgasse herausstellt (räumlich und auf sein Leben bezogen). Auch auf materieller Ebene schließt er viele Türen hinter sich, sodass er weder von Laura noch von der Polizei gerettet werden kann. Als John die zwerginnenhafte Gestalt eingeholt hat, dreht sie sich plötzlich um, grinst ihn fratzenhaft an, schüttelt den Kopf und hackt ihm mit einem schmalen Beil in die Kehle – in einer Verkehrung der (potenzielles) Opfer-Täterin-Position. Die tote Tochter ist erzählerisch getarnt als externe indifferent vorgehende Serienmörderin, die die Gassen Venedigs unsicher macht. Diese leitet ihn nicht, sondern leitet ihn fehl, verleitet ihn, ihr zu folgen. Sie geleitet ihn in seinen eigenen Tod. Das Leitmotiv des roten Mäntelchens ist insofern nicht intakt, also taktlos, als dass es kein rettendes ist, sondern eines, das John zum Sterben (ver-)führt.

Um dieses Erkennen bzw. Verkennen der mysteriösen Gestalt im roten Mäntelchen als Fiktion seiner toten Tochter zu erklären, wende ich mich nochmals Überlegungen von Abraham und Torok zu. Mithilfe ihrer Theorien zur Inkorporation werden die Voraussetzungen dafür, dass John die Erscheinung mit der Verstorbenen verwechselt, also für eine Wiedergängerin seiner Tochter hält, klarer und die Killerin als Repräsentation der einverleibten und konservierten Version der Tochter erkennbar.

Inkorporation. Tote Tochter und Killerin als zwei Seiten einer kryptischen Gestalt

Anders als Laura verleugnet der Vater die Tatsache, dass das geliebte Objekt und das heile Familienparadies auf immer verloren sind. Unbewusst weigert er sich, die Abwesende loszulassen. John durchläuft eine pathologische Form des Umgehens mit dem Tod des kleinen Mädchens und seiner uneingestanden Trauer: Er verdrängt die Existenz der Problems. In Abraham und Toroks „Trauer *oder* Melancholie. Introjizieren – inkorporieren“ heißt es:

„Die Unmöglichkeit der Introjektion führt zu dem Verbot, aus der Verweigerung der Trauer ein Sprechen zu machen, bis zu dem Verbot, zu sagen, daß man untröstlich ist. Ist selbst dieser Rettungsweg versperrt, kann man der Tatsache des Verlusts nur noch eine radikale Verleugnung entgegensetzen.“¹⁰

Wie durch diesen Text von Abraham und Torok erklärbar wird, will John die wahre Bedeutung des Verlusts nicht erfahren, da dies zu schmerzhaft wäre. John hegt stattdessen den „utopischen Wunsch, daß es die Erinnerung an die Erschütterung nie gegeben haben möge oder, daß es nichts zu erschüttern gegeben haben möge“.¹¹ Er kann die Gesetze der Veränderung, den Verlust, die Vergänglichkeit und die Verwesung nicht akzeptieren. Er versucht, „eine echte Wunde, [...] imaginär zu heilen“.¹² Er ist von dem unbewussten Wunsch besessen, das verlorene Objekt zu behalten bzw. wiederzuerlangen. Abraham und Torok zufolge hat die Filmfigur John deswegen die Fantasie, das tote geliebte Objekt als Ganzes oder in Teilen zu ‚verschlucken‘ und sich ‚einzuverleiben‘. Die beiden Psychoanalytiker haben dieses Phänomen mit dem Begriff Inkorporation benannt, die das Individuum vor Schmerz schützt und den Status quo bewahrt.¹³

Durch die Theorien von Abraham und Torok wird lesbar, dass John die Tote als eine diskrete und separate Person in einer Enklave, im „künstlichen Unbewußten, das mitten im Ich haust“¹⁴, konserviert. In der psychischen Grabstätte werden Gegenstände aufbewahrt, von denen man sich noch eine Antwort erwartet, die man aber nicht erhalten kann, da sie in verschlüsselter Form auftritt. Die magische „Heilung“ via Einverleibung erspart „die schmerzhaft Mühsal der Verarbeitung“. Der Terminus, den Abraham und Torok hierfür geprägt haben, lautet ‚Krypta‘ oder ‚intrapyschisches Geheimnis‘: „Die Inkorporation manifestiert sich im Ich als Krypta,

10 Abraham, Torok, „Trauer *oder* Melancholie. Introjizieren – inkorporieren“, S. 550.

11 Ebd., S. 555.

12 Ebd.

13 Zusammen mit dem Objekt wird die heimliche Lust, die der Hinterbliebene mit ihm geteilt hat, verinnerlicht. Diese Dimension werde ich aber im Rahmen dieses Aufsatzes vernachlässigen.

14 Nicolas Abraham und Maria Torok, „Die Topik der Realität: Bemerkungen zu einer Metapsychologie des Geheimnisses“, *Psyche* 55/6, Juli 2001, S. 541; (Orig.: 1971).

die getrennt vom Rest der Psyche ihr Dasein im Geheimen fristet.¹⁵ Die Krypta beinhaltet das schamhafte und schuldbesetzte Geheimnis, das ihn mit der Tochter verbindet: seine Unfähigkeit, sie zu retten trotz seiner Voraussehung. Die tote Tochter bildet einen phantasmatischen Fremdkörper, einen fremden Körper, der verborgen innerhalb von Johns eigenem Körper bzw. seiner Psyche wohnt. Der nicht trauernde Vater hat eine Differenz zwischen sich und seiner Tochter eingetragen und kann sie deswegen als Externes fetischisieren.¹⁶ Er setzt den Fetisch der toten Tochter an die Stelle seiner Angst vor dem Versagt-Haben.

Als Voraussetzung für Inkorporation nennen Abraham und Torok die beiden psychischen Verfahren der Demetaphorisierung und Objektivierung (der Verlust des Objekts). Bei der Demetaphorisierung wird die Abwesenheit als Leerstelle erfahren und das im übertragenen Sinne Gemeinte wörtlich genommen. In der wissenschaftlich-poetischen Sprache der Psychoanalytiker heißt dies, dass der leere Mund leer bleibt und nicht durch metaphorisierende Worte gefüllt werden kann, die das Erlebte transformieren und veräußern. Wie oben bereits ausgeführt, wird dies filmisch signifiziert, indem Johns Mund nach dem stummen Schrei in der verfehlten Rettungsszene leer bleibt. Seine nicht stattfindende Trauer lässt sich nicht in Metaphern, in Verbalisierungen überführen, wie dies bei Laura der Fall ist. Stattdessen spricht der Kryptophore Worte aus, die verbergen und im Verbergen auf eine fremde und dunkle Bedeutung ‚zeigen‘. Kryptonimie benennt das Verfahren des Verbergens von Wörtern durch Wörter. Ich möchte im Folgenden argumentieren, dass dieser subversive Prozess des ‚Fehlsprechens‘ in *Don't Look Now* auf bildlicher Ebene stattfindet. Anstatt Worte in verfremdeter Weise auszusprechen, produziert John unbewusst Bilder, die auf eine verborgene Bedeutung verweisen. (John geht fälschlicherweise davon aus, dass er sie passiv empfängt.) In Bezug auf den Film findet also ein Medienwechsel vom Wort zum Bild statt. Statt einer Krise der Worte, die die Demetaphorisierung herbeiführt, wie sie Abraham und Torok als Zeichen für misslingende Trauer beschreiben, wird im Film eine Krise der Bilder erzählt. Die (Stör-)Bilder, die John empfängt, sind – in der innerfilmischen Logik, die Übersinnliches affirmiert – Retrokognitionen, das heißt Bilder seiner toten Tochter, und Präkognitionen, also Bilder seines eigenen Todes.¹⁷ Ihre verborgene Bedeutung besteht darin, dass sie in gewisser Weise Symptome seiner pathologischen Trauer sind. Dass John dies nicht zu erkennen vermag, ist eine Folge des apotropäischen Schutzschildes, das er vor seinen Augen errichtet hat: Er will nicht sehen, er will nicht glauben, dass seine Tochter wirklich tot ist bzw. dass er überhaupt etwas verloren hat. Dies entspricht einer Umkehrung des „Seeing-is-believing“-Mottos. John erschafft sich ein fiktives Surrogat

15 Abraham, Torok, „Trauer *oder* Melancholie. Introjizieren – inkorporieren“, S. 545.

16 Ebd., S. 554.

17 Bezieht sich der Informationserwerb durch das paranormale Hellsehen auf die Vergangenheit, spricht man von Retrokognition. Verweist er auf ein Voraussehen eines Ereignisses in der Zukunft, wird von Präkognition gesprochen.

seiner toten Tochter. Die Figur im roten Mäntelchen signifiziert diese phantasmatische Fiktion, die wie eine lebende Person auftritt und handelt. Bei Abraham und Torok wird diese Wiederbelebung der Person aus erinnerten Worten und Bildern einschließlich des traumatischen Ereignisses wie folgt beschrieben:

„Die unsagbare Trauer errichtet im Inneren des Subjekts eine *geheime Gruft*. In der Krypta ruht das aus Erinnerungen an die Wörter, die Bilder, die Affekte wiederhergestellte objektale Korrelat des Verlusts als vollständige, lebendige Person mit eigener Topik [...]. So schafft sich die unsagbare Trauer eine ganze unbewußte Phantasiewelt, die im Verborgenen ein abgeschiedenes Leben führt.“¹⁸

Übertragen auf den Film bedeutet dies die Wiederkehr der toten Tochter Christine in Form eines Gespenstes im roten Mäntelchen. Der unbetruerte kindliche Leichnam ersteht in Johns Fantasie wieder auf und sucht ihn als Untoter heim. Abraham und Torok formulieren dies so:

„Manchmal jedoch, um die Geisterstunde, zu Zeiten libidinösen Vollzugs, geschieht es, dass das Gespenst aus der Krypta den Friedhofwärter [gemeint ist das Ich, J.K.] heimsucht, ihm seltsame, unverständliche Zeichen macht, ihn zu ausgefallenen Handlungen zwingt und ihn mit unerwarteten Empfindungen bedrängt.“¹⁹

Affiziert von der Ordnung des Todes sieht John diese seltsamen Fantasiebilder seiner fliehenden und in Not geratenen Tochter. Er wiederholt und verdoppelt damit die Situation seiner Verfehlung, in der es ihm nicht gelungen ist, sie zu retten.

Im Text „Die Topik der Realität: Bemerkungen zu einer Metapsychologie des Geheimnisses“²⁰ beschreiben Abraham und Torok die Funktion des Friedhofwärters in Form des Ichs etwas genauer:

„Dem Ich fällt die Funktion des Friedhofwärters zu. [...] Wenn er sich bereit erklärt, die Neugierigen, die Schädlichen, die Detektive einzulassen, dann nur, um sie auf falschen Fahrten zu künstlichen Gräbern zu führen. Die Besuchspersonen werden zum Objekt mannigfacher Manöver und Manipulationen. [...] Wie man sieht, muß ein Grabwächter, um mit diesem vielfältigen Haufen fertig zu werden, schlau, gewitzt und diplomatisch vorgehen.“²¹

Die beiden PsychoanalytikerInnen sprechen hier von Erfindungsreichtum, mit dem der Grabwächter Ich die Krypta verteidigt. Das bedeutet, dass es der nicht trauernden Person (unbewussterweise) darum geht, die Gruft mit dem verlorenen Objekt mit allen Mitteln aufrechtzuerhalten. Ein Weg besteht im Schweigen über das heim-

18 Abraham, Torok, „Trauer *oder* Melancholie. Introjizieren – inkorporieren“, S. 551.

19 Ebd.

20 Abraham, Torok, „Die Topik der Realität: Bemerkungen zu einer Metapsychologie des Geheimnisses“, S. 539–544.

21 Ebd., S. 541.

liche Andenken. John verbirgt die imaginäre Existenz der Tochter vor Laura und seiner Umwelt, indem er zunächst nichts von diesen Fantasiegebilden, die in den Gassen des kryptischen Venedigs auftauchen, erzählt.²² Mit den Theorien Abrahams und Toroks gelesen geht es bei John „um den plötzlichen Verlust eines narzißtisch unersetzlichen Objekts, wobei der Verlust selbst eine Kommunikation darüber verbietet“.²³ Neben dem Wunsch, die Fantasiegebilde aufrechtzuerhalten, besteht ein anderer Grund für das Schweigen im Skandalon des Verlusts selbst. Meiner Interpretation nach besteht das Skandalon im gescheiterten Rettungsversuch Christines und in den verleugneten Schuldgefühlen Johns. Das väterliche Versagen kann nicht als solches eingestanden werden: Die Bedrohlichkeit der Trauer ist zu groß. Der Mund, der nach Wortnahrung verlangt, bleibt als Folge des selbst eingeführten Sprechverbots unausgefüllt. Die Artikulation des Schmerzes findet auf anderer demetaphorisierte Ebene statt, in der die Metapher nicht als Metapher, die mittels Assoziationen gedeutet werden kann, sondern als das ‚eigentliche Ding selbst‘, als Übermetapher²⁴, gelesen wird. Das ist genau der Grund, warum John das Trugbild seiner Tochter für seine reale Tochter hält.

Da John das verlorene Objekt in seiner Exteriorität (Äußeres, Außenseite, Oberfläche) anerkannt hat, kann die tote Tochter in seiner Imagination als Geist auftauchen. Als „lebende Tote“²⁵ bevölkert sie seine Fantasiewelt, symbolisiert durch die verschlungenen Gassen Venedigs, und sucht ihn heim. Nach Abraham und Torok ist „der geliebte Tote [...] ein feindlicher Fremder und zugleich Teil des eigenen Selbst“²⁶; er ist objektiviert und in Form unverdaulicher Stücke einverleibt worden. Als Auferstandene aus seiner intrapsychischen Grabstätte ‚attackiert‘ das tote Mädchen ihn in maskierter Form, als gesuchte Serienmörderin im buchstäblichen Sinn.²⁷ Das tödliche Ende des Films ist zweifach deutbar: Entweder es entspricht

22 Im Film bleibt es bei diesem Verschweigen, wohingegen John am Ende des Buches sein Schweigen bricht und der Polizei und Laura von der Sichtung der Bestattungsgondel erzählt – allerdings ohne Erfolg.

23 Abraham, Torok, „Trauer oder Melancholie. Introjizieren – inkorporieren“, S. 549.

24 Derrida verweist auf die Simultaneität von ‚Demetaphorisierung‘ und ‚Übermetaphorisierung‘, Jacques Derrida, „Fors. Les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok/FORS [Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok]“, *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmannes*, Hg. v. Torok und Abraham Frankfurt am Main [u.a.] 1976, S. 44.

25 Jacques Derrida, „Fors. Les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok/FORS [Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok]“, *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmannes*, Hg. Maria Torok, Nicolas Abraham, Frankfurt am Main [u. a.] 1976, S. 20.

26 Laurence A. Rickels, *Der unbetrauerbare Tod*, Wien 1989, S. 55.

27 Dass es sich bei der Killerin-Gestalt nicht nur um eine Version der toten Tochter handelt, die ihn attackiert, sondern dass unbewusste Fantasien des Trauernden die Attacke selbst ausführten, wird in der amerikanischen TV-Serie *Six Feet Under* (5. Staffel, letzte Episode) erzählt. Der nach einer Entführung von Angstvorstellungen geplagte David imaginiert wiederholt, wie sein Peiniger ihn in roter Kapuzenjacke angreift. Als er schließlich die Kraft hat, seine Angst zu überwinden und den Angreifer zu überwältigen, muss er erschreckt feststellen, dass sich unter der Kapuze sein eigenes Antlitz verbirgt. Er hat sich selbst verfolgt.

Johns gescheitertem Versuch, mit der Leiche seines Kindes zu leben, oder aber seinem unbewussten Wunsch, der Verstorbenen nachzusterben. Nach Laurence A. Rickels erscheint derjenige Tote als Geist, den man nicht ordnungsgemäß bestattet hat oder dem man noch Trauerritten schuldig ist. Bei Rickels heißt es: „Die Seele des Toten muss versöhnt werden, sonst kehrt sie als Phantom zurück, um Rache zu nehmen.“²⁸ Dies kann mit der nicht losgelassenen toten Tochter des Films verknüpft werden, die – in einer Kippfigur – als rächende Serienkillerin zurückkommt.

Orte, Chiffre und Tod

Die spezifische Art, in der der Film diese komplexen Prozesse der verhinderten Trauer visualisiert, soll im Folgenden anhand der Begriffe ‚Orte‘, ‚Chiffre‘ und ‚Tod‘ erläutert werden. Ich übernehme sie aus dem Derrida’schen Aufsatz „Fors. Les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok/FORS [Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok]“²⁹. Derrida stellt diesen Text der Theorie zur Krypta voran, die die beiden PsychoanalytikerInnen in *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmannes*³⁰ aus dem Jahr 1976 entwickeln. Inspiriert ist dieser simplifizierende Übertrag der Theorie auf den Film davon, dass die drei Begriffe ‚Orte‘, ‚Chiffre‘ und ‚Tod‘, die nach Derrida mit der Figur der Krypta verbunden sind³¹, auf die narrativen (diegetische Ebene) und ästhetischen (Flashbacks, Parallelmontagen) Konzeptionen in *Don’t Look Now* bezogen werden können. Mit ihrer Hilfe kann die Visualisierung der misslungenen Trauer des Protagonisten formal auf den Punkt gebracht werden.

Wie bereits erörtert, besteht die Dramatik des Films darin, dass die falsche Fährte aufgrund der strukturellen ‚Blindheit‘ des Vaters nicht als solche erkannt wird. Es sind weitere falsche Fährten im Film angelegt (wie die Frage der Rolle der beiden Schwestern als Verführerinnen und vermeintliche Kidnapperinnen seiner Frau Laura und der Konnex von Toter und Killerin), sodass der Zuschauende John symbolisch auf seinem – erst in letzter Sekunde ‚enttäuschten‘ – Weg in den Tod folgt. Mithilfe welcher szenischer Funktionselemente dieses Auslegen falscher Fährten geschieht, soll im Weiteren erläutert werden.

In *Don’t Look Now* spiegelt sich Johns innere Krypta im Ort der Handlung, der Stadt Venedig, die wie eine in Stein und Wasser materialisierte, nach außen gestülpte

28 Rickels, *Der unbeträuerbare Tod*, S. 16.

29 Der Begriff ‚fors‘ bedeutet im Französischen ‚Höfe‘.

30 Nicolas Abraham, Maria Torok, *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmannes*, Frankfurt am Main u. a. 1976. Den Hintergrund dieser Diskussion bildet die berühmte Fallgeschichte des sogenannten ‚Wolfsmannes‘, dessen Geschichte in *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Mit der Krankengeschichte des Wolfsmannes von Sigmund Freud*, Hg. Muriel Gardiner, Frankfurt am Main 1972 dokumentiert ist.

31 Derrida, „Fors. Les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok/FORS [Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok]“, S. 9.

Gruft anmutet. Die Stadt der Masken wird als kryptisch dargestellt im Sinne von unlesbar, hermetisch, untergehend, modrig und morbid. Das herbstliche Venedig rüstet sich für den Winter, die TouristInnen des Sommers sind verschwunden und die Hotels und Restaurants werden geschlossen. Häufig sind Laura und John die letzten BesucherInnen dieser Einrichtungen. Venedig ist das labyrinthische Gebilde, in dem sich das Baxter-Ehepaar immer wieder verläuft und das den unausweichlichen ‚tödlichen Konflikt‘ birgt. Hierzu passt ein Zitat aus dem Derrida'schen Text:

„Die Krypta ist immer eine Verinnerung, eher noch eine Einschließung [...], doch da sie eine parasitäre Einrichtung [...] im Innern des Ichs [...] darstellt, erhält der kryptische Hof in der Wiederholung den tödlichen Konflikt, den aufzulösen er unfähig ist.“³²

Derrida charakterisiert die Krypta als „eine Organisation von *Orten*, geschaffen um *irrezuführen*“.³³ Am Ende des Films entpuppt die Stadt sich tatsächlich als Labyrinth ohne Ausweg für den Protagonisten, in deren Sackgassen er sich verfängt und verheddert, wie in einem Spinnennetz. Die Stadt scheint selbst mit einer verstörten Psyche ausgestattet zu sein, die die innere Mentalität Johns abbildet. Zur scheinbaren Desorganisiertheit der äußeren Räumlichkeiten kommt die innere Verwirrtheit Johns. Er kann seiner visuellen Wahrnehmung und seinem subjektiven Erleben zunehmend nicht mehr trauen und ist auf der falschen Fährte des Nicht-Sehens, Fehl-Sehens bzw. Nicht-Erkennens unterwegs. Das Wahrgenommene kann weder kognitiv noch emotional sinnvoll ausgewertet werden, da es von Bildern mit ungesichertem raum-zeitlichen und realitätsbezogenem Status durchzogen ist. Diese Bilder sind Bilder einer ‚lebendigen Toten‘ (der Tochter-Killerin im roten Mäntelchen), die von der Krypta Venedig bis zu ihrer Enthüllung verborgen gehalten wird. Hierdurch erscheint Venedig anthropomorphisiert; es hat sich gegen John verschworen und verstellt ihm die Sicht und die Auswege.

Wie hier bereits argumentiert wurde, ist die Chiffrierung im Film auf unterschiedlichen Ebenen angelegt. Infolge seiner gestörten Wahrnehmung durch den Trauerfall hat John keine Möglichkeit, die Chiffren, die er in Form von Bildern seiner toten Tochter und seiner eigenen Bestattungsgondel wahrnimmt, zu dekodieren. Genau wie den Zuschauenden ist ihm die Fähigkeit abhanden gekommen, Unterscheidungen zwischen ‚realen‘ Bildern und Fantasiebildern anhand des indexikalischen Chiffrensystems zu treffen. Zusammen mit John tappen die Zuschauenden im Dunkeln – bis zur letzten Sequenz, in der die Leitchiffre ‚Figur im roten Mäntelchen‘ in gewisser Weise aufgedeckt wird. Bis zu diesem Punkt aber mehren sich die Fragen zum ‚Realitäts‘- und ‚Wahrheitsgehalt‘ der gesehenen Bilder und damit zum Zustand der Psyche des Protagonisten. Die Unsicherheit wird erreicht, indem diese Bilder mit unklarem Referenzstatus immer aus der Subjektiven Johns gefilmt wer-

32 Derrida, „Fors. Les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok/FORS [Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok]“, S. 12.

33 Ebd., S. 41.

den. Ihre Dechiffrierung erfolgt erst im Moment des Todes, als John langsam verblutet. Die Auflösung geschieht in Gestalt einer Rückblendenfolge von Szenen seit dem Tod seiner Tochter, in die die Todesvorsehung im Bild der Trauer tragenden Gondel eingewoben ist. Im Du Maurier'schen Text passiert die Auflösung erst in den letzten Sätzen der Novelle:

„Und er sah, wie das Boot mit Laura und den beiden Schwestern den Canal Grande herabfuhr, nicht heute, nicht morgen, sondern übermorgen, und er wusste, warum sie zusammen waren und aus welchem traurigen Anlass sie kamen. [...] Oh Gott, dachte er, was für eine verdammt idiotische Art zu sterben ...“³⁴

In diesem Textabschnitt und im Film wird die raum-zeitliche Einordnung von Johns Todesvision in Form der Gondelsequenz vorgenommen (Entflechtung der Zeit-Raumebenen) und die rätselhafte Gestalt im roten Mäntelchen als mordende alte Zwergin decouvriert. Das fortgeschrittene Alter der bösen Zwergin – als Doppelgängerin oder Kehrseite Christines – ist auch insofern interessant, als es anzeigt, dass die tote Tochter in inkorporierter Form nicht mehr das ist, wonach der Vater sich sehnt hat: sein kleines Mädchen.³⁵ Die unbetrauete Referenzfigur, die John fälschlicherweise als schutzbedürftiges Mädchen wahrnimmt, hat sich stark verändert. Am Ende kann John die Modifikation der Toten leibhaftig sehen: Sie ist gealtert, sie ist monströs, sie hat ihn in die Irre geführt und ihn tödlich verletzt. Die Chiffre der Tochter-Zwergin geht für die Zuschauenden jedoch auch nach der Tötung des Vaters durch ihre Hand nicht in einer vollständig klaren Deutung auf. Es bleiben die Fragen: Woher kam sie? Was passiert nun mit ihr? Wohin entschwindet sie? Wird sie gefasst? Hat sie als Fantasiegeschöpf Johns überhaupt je materielle Gestalt angenommen? Eines ist sicher: Durch Johns Bewahrung und Pflege dieser Chiffren-Gestalt in der Krypta/in Venedig konnte die tödliche Verletzung der Familie wiederkehren. Die kurzzeitige Aufdeckung/Enttarnung der Mischgestalt ist für ihn zu spät gekommen. Johns Fehler oder Fehldeutung bestand darin, dass er, analog zur der Inkorporation inhärenten Demetaphorisierung, den Trigger des roten Mäntelchens nicht als Metapher erkannt hat, sondern die Figur für die Realität seiner Tochter hielt. Die Frage, ob er in diesen Momenten denkt, seine Tochter lebe noch oder dass es gelte, einem anderen vom Tod verfolgten Kind zu helfen, bleibt unklar. Auf einer anderen Ebene symbolisiert die Gestalt im roten Mäntelchen den nicht betrauten,

34 Du Maurier, *Die Vögel – Wenn die Gondeln Trauer tragen. Erzählungen*, S. 266.

35 An dieser Stelle werden positive Referenzen, die das Symbol ‚rotes Mäntelchen‘ mittransportiert, invertiert und enttäuscht. Das rote Mäntelchen kann auf unterschiedliche Sphären wie die unschuldig-kindliche (Sandmännchen), die märchenhafte (das nichts ahnende gutgläubige Rotkäppchen sowie böse Zwerge), aber auch auf christliche Symbolik wie den Nikolaus und Weihnachtsmann verweisen. In Steven Spielbergs *Schindler's List* (USA 1993) verleiht ein Mädchen im kolorierten roten Mäntelchen den Schwarz-Weiß-Aufnahmen des Warschauer Ghettos eine ent-anonymisierende und individualisierende Prägung. Farbsymbolisch steht kann Rot für Blut, Leben, Feuer und Liebe und hat häufig Signalwirkung. Siehe auch Susanne Marschall, *Farbe im Kino*, Marburg 2005.

den nicht betrauerbaren Tod Johns und seine Unfähigkeit dem Tötungstrigger zu entkommen.

Wie oben beschrieben, werden in *Don't Look Now* die scheinbar klaren dichotomen Trennungen zwischen Leben und Tod, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Heiliges und Profanes, Gutes und Böses, wahr und falsch, ‚real‘ und imaginiert und normal und verrückt aufgehoben. Die Übergänge werden als fließend dargestellt und die Dichotomien in Paradoxien überführt. Dies drückt sich beispielsweise im Derrida'schen Satz aus:

„Der Bewohner einer Krypta ist immer ein lebendig Toter, ein Toter, den man am Leben halten möchte, aber als Toten, den man bis in seinen Tod bewahren will [...].“³⁶

John nimmt den Tod der Tochter Christine nicht hin, sondern als Verlust in sich auf. Seine Sehnsucht hat dem leblosen Korpus seiner Tochter in seinem Fantasieleben zu neuem Leben verholfen; er hat dem Sog der Vergangenheit nachgegeben. Dafür hat er letztendlich mit seinem Leben bezahlt – trotz oder gerade wegen seiner Todesvorsorge. Der Kampf um den Status von Lebendigkeit zwischen John als ‚lebendem Lebendem‘ und der Tochter als ‚lebender Toter‘ hat sich für John als Überlebenskampf mit letalem Ausgang herausgestellt. In der maskierten Form der Killerin hat sein Kind dagegen darin gesiegt.

Die Anfangssequenz am Teich eröffnete Deutungsräume, die während des Films wiederaufgenommen und am Ende aufgelöst werden, wobei das Funktionieren der falschen Fährten jeweils perspektivenabhängig ist. Die Falschheit bzw. das Fehllesen der Fährten, die sich vor John auftun, sind nur retrospektiv erkennbar, in den sich abspulenden Bildern seines Lebens. Für John endet dieses aber nicht im Verstehen, sondern im Unverständnis seinem eigenen Tod gegenüber. Der nicht verarbeitete und durchgearbeitete Verlust der Tochter bedeutete seinen eigenen Tod – ‚dead end‘. Da John die Fokalisierungsinstanz bildete, kommt sein plötzlicher Tod symbolisch dem des Zuschauenden und seines Erwartungshorizontes gleich. Die Frage, welcher Handlungsspielraum John trotz der fatalisierenden und determinierenden Prophezeiung Heathers und der vom Tod affizierten Familienstruktur blieb, vermischt sich mit der Frage, was wohl geschehen wäre, wenn sich John nach Christines Tod dafür ‚entschieden‘ hätte, selbst (über-)leben zu wollen.

36 Derrida, „Fors. Les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok/FORS [Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok]“, S. 20.