

Johannes Binotto: *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*, Zürich/Berlin: diaphanes 2013

Sulgi Lie

Nichts ist im akademischen Diskurs weniger unheimlich als die Rede vom Unheimlichen. Der beflissene Verweis auf das Freud'sche Unheimliche und E.T.A Hoffmanns Sandmann-Erzählung gehört mittlerweile zum Standardrepertoire feuilletonistischen kulturwissenschaftlichen Einerleis – ist doch irgendwie alles unheimlich, was mit Horror, Grauen und Schauern zu tun und dabei noch allerlei binäre Oppositionen außer Kraft setzt. Es ist das große Verdienst von Johannes Binottos Studie, dem Unheimlichen gewissermaßen seine Unheimlichkeit wiederzuerstatten, in dem er das Unheimliche als einen Grundbegriff der Psychoanalyse ernst nimmt. Getreu der psychoanalytischen Lektürepraxis folgt Binotto dabei der buchstäblichen Eigenlogik des Signifikanten und entwirft seine topologische Theorie des Unheimlichen ganz aus einem «Zu-Wörtlich-Nehmen» des Unheimlichen: Im Unheimlichen steckt das Heimliche und im Heimlichen steckt das Heim, aber das Heimliche ist eben nicht nur das Heimische und das Heimelige, sondern mehr noch dessen Negation. Was nach einer Affirmation des Heims klingt, bedeutet das Gegenteil, die Heimsuchung des Heims durch das Geheimnis des Heimlichen. Das Heim ist somit immer schon vom Heimlichen kontaminiert, das bloße Suffix «-lich» zieht dem Heim den Boden unter den Füßen weg und evoziert jenen «anderen Schauplatz» als den Freud das Unbewusste bezeichnete. Wenn das Heimliche bereits das Heim negiert, dann müsste der Logik nach das Unheimliche durch das Präfix «Un-» wiederum das Heimliche negieren, also eigentlich wieder zum Heim zurückkehren. Aber das Unheimliche ist gleichzeitig die Steigerung des Heimlichen, gewissermaßen eine noch heimlichere Heimlichkeit als das Heimliche selbst. In diesem Sinne ist das Unheimliche die Potenzierung des Heimlichen, ein Mehr-Heimliches, ein Surplus-Heimliches. Aber das Unheimliche ist eben auch das Nichtmehr-Heimliche, das in der Negation der Negation des Heims wieder zum Heim wird. Im Signifikanten des Unheimlichen operiert bereits die Unheimlichkeit des Signifikanten selbst, in der Heim, Heimliches und Unheimliches sowohl differieren als auch ineinander kollabieren.

Das Unheimliche ist nichts anderes als das Heim selbst, fällt mit dem Heim zusammen, schließt sich mit dem Heim kurz.

Dass das Unheimliche immer auch eine räumliche Konstellation bezeichnet, leitet sich für Binotto ebenso von dieser Wortwörtlichkeit ab wie die Tendenz zu alogischen Sinnzusammenbrüchen. Mit diesem Entwurf einer paradoxen Topologie des Unheimlichen bleibt Binotto nicht nur Freuds topischen Modellen des Unbewussten treu, er vermag es auch, Lacans hyperformalisierte Grapheme und Matheme als abstrakte Kartierungen des Unheimlichen verständlich zu machen. Im Anschluss an die slowenische Lacan-Schule versteht auch Binotto Lacans Neologismus der «Extimität» als Äquivalent des Unheimlichen, in der sich Inneres und Äußeres ununterscheidbar verknöten. So schreibt etwa auch Mladen Dolar: «It points to neither to the interior nor to the exterior, but is located there where the most intimate interiority coincides with the exterior and becomes threatening, provoking horror and anxiety. The extimate is simultaneously the intimate kernel and the foreign body; in a word, it is *unheimlich*.»¹

Im ersten Kapitel des Buches geht es mit Freud und Lacan um einen solchen Entwurf einer psychoanalytischen Raumtheorie, in der psychischer Raum und Realraum nicht voneinander zu trennen sind: «Das Unheimliche besteht in der Ununterscheidbarkeit von Projektion und Introjektion und in der Desorientierung, welche aus dieser Ununterscheidbarkeit folgt.» (S. 34) Freuds rätselhafter Satz «Psyche ist ausgedehnt» (der etwa Jean-Luc Nancy schon lange umtreibt) führt Binotto zu der Dehnung und Drehung des Lacan'schen Möbiusbandes, das in einer zirkulären Endlosschleife zugleich Innenseite und Außenseite verschleift. Am Ende des Kapitels steht eine brillante Relektüre von Lacans Lektüre von Hans Holbeins *The Ambassadors*, die auch diesem vielkommentiertem Bild einen neuen Dreh abgewinnt. Binotto identifiziert den verzerrten Totenkopf als (Un)Ort einer gleichsam doppelten Anamorphose, in der buchstäblich die Rückseite des Bildes (es wurden in den Porträts jener Zeit häufig Stilleben mit Totenköpfen auf die Rückseite der Leinwand gemalt) auf der Vorderseite erscheint. Dieses umgefaltete Stilleben dezentriert nicht nur die Perspektive des Betrachters als schiefer Fleck, sondern verdoppelt diese zu einer unmöglichen Simultanität wie Binotto hervorhebt: «Mit dem Totenschädel als Negativ des Porträts der Gesandten erscheint damit gleichsam die Rückseite des Bildes auf ihrer Vorderseite, das Negativ erscheint im

1 Mladen Dolar: «I Shall Be with You on Your Wedding-Night»: Lacan and the Uncanny», in: *October*, Vol. 58, Herbst 1991, 6.

Positiv. Der Betrachter von *The Ambassadors* steht zugleich vor und hinter dem Bild.» (S. 51)

Die Unheimlichkeit des Bildes gründet sich so in einem Surplus-Effekt, die den Betrachter als einen Doppelgänger adressiert, der zwei inkommensurable Positionen zugleich einnimmt. In einer weiteren Pointe begreift Binotto diese extime Doppelung des Subjekts als Entsprechung zu der unheimlichen Verkörperung des zentralperspektivischen Fluchtpunktes selbst, der strukturell dem Bild äußerlich sein muss, weil er die Repräsentation überhaupt ermöglicht. Mit anderen Worten: Binotto versteht den Totenkopf als unmögliche Materialisierung der abwesenden Ursache der (Zentral-)Perspektive: «Der Fluchtpunkt, und mit diesem das Dahinter des Bildes, ist verhängt von einem Vorhang. So, wie das Bild selbst ein Schleier von dem ist, was sich dahinter befindet oder befinden könnte, so macht es diesen Schleier selbst zum Bildinhalt und signalisiert damit, wie bewusst es sich seiner Funktion als Schirm ist. Zugleich aber sieht man mit dem Totenschädel den absoluten Fluchtpunkt (anstelle des perspektivischen): das wahre «Dahinter» des Bildes.» (S. 52) Wo nichts sein sollte, ist etwas; wo man nichts sehen sollte, sieht man etwas. In Umdrehung des klassischen Szenarios der Kastrationsangst, lokalisiert Binotto das Unheimliche weniger im Mangel als in einer beängstigenden (Über-)Präsenz, die sich im Realen verkörpert. Binotto vermag zu zeigen, dass Lacans Holbein-Analyse nicht nur eine vehemente Kritik der Zentralperspektive artikuliert wie oft hervorgehoben wurde, sondern dass die Zentralperspektive immer schon anamorphotisch ist. Wenn der imaginäre Fluchtpunkt ins Reale, das Dahinter ins Vorne kippt, ist das Unheimliche ganz bei sich. Binotto denkt das Unheimliche also nicht in herkömmlicher Weise als Heimsuchung durch einen Mangel, sondern eben als Negation der Negation, als «Mangel des Mangels» wie Lacan die Unheimlichkeit in seinem Seminar zur Angst (topo-)logisch definiert: «Das *unheimlich** ist das, was an dem Platz erscheint, an dem das Minus-*phi* sein sollte. Das, wovon tatsächlich alles ausgeht, das ist die imaginäre Kastration, denn es gibt, und das mit Grund, kein Bild des Mangels. Wenn etwas da erscheint, ist das folglich so, dass, wenn ich mich so ausdrücken kann, der Mangel zu mangeln beginnt.»²

Diese unheimliche Bildwerdung des Mangels zeichnet Binotto in den folgenden Kapiteln anhand sechs exemplarischer Analysen aus Malerei, Literatur und Film nach: Binotto versteht die Werke von Giovanni Battista

2 Jacques Lacan: *Die Angst. Das Seminar X*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Wien: Turia + Kant 2010, S. 58.

Piranesi, Edgar Allan Poe, Charlotte Perkins Gilman, H.P. Lovecraft, Fritz Lang und Dario Argento als topologische Versuche, das Unheimliche im Realen erscheinen zu lassen. Alle sind sie Meister eines (barocken) Illusionismus, die mittels eines raffinierten Systems von optischen Täuschungen, Kippfiguren, *Trompe-l'oeil*-Effekten den Raum doppeln, drehen, falten und krümmen und dabei auch immer den *Double-Bind* reflektieren, als ästhetische Artefakte zugleich das Unheimliche exzessiv zu entfesseln als auch zu domestizieren und zu befrieden. In der Kunst, anders als in der Klinik, bleibt auch der Mangel des Mangels an den Mangel verwiesen. Diese Dialektik von Abschirmung und Durchlöcherung, Rahmung und Entrahmung manifestiert sich in jenen topologischen Torsionen, die bei Piranesi den euklidischen Raum in eine labyrinthische Ruine verformen, bei Poe den verborgenen Brief immer auch schon entbergen, bei Gilman die papierne Wand in ein psychotisches Schriftmedium verwandeln und bei Lovecraft die Ruine des zerstückelten Körpers in einer bizarren surrealistischen Collage wieder zusammenmontiert. Immer geht es auch um die Verlebendigung des Raumes selbst als ein untotes Subjekt, auf das auch der Titel des Buches anspielt: Mit dem Tat/Ort ist weniger das nicht gerade unheimliche deutsche Serienformat gemeint als vielmehr die Tat, die der Ort selbst begeht.

Im Rückgriff auf Lacans Topologie des Borromäischen Knotens begreift Binotto diese Eigensinnigkeit des Raums als Formierung eines *Sinthoms*, das sich der (tiefen)hermeneutischen Entzifferbarkeit des *Symptoms* entzieht. Slavoj Žižek hat die spezifische Sinnlosigkeit des *Sinthoms* als «Signifikantenkonstellation (Formel)» beschrieben, «die einen bestimmten Kern des Genießens fixiert – dem Manierismus in der Malerei vergleichbar, als einer Wiederkehr und Wiederholung charakteristischer Details ohne gemeinsamen Sinn.»³

Überhaupt lässt sich Binottos Buch in dieser Hinsicht auch als Studie über den Manierismus begreifen, wenn man den Manierismus weniger als kunsthistorische Epoche sondern als einen ästhetischen Stil versteht. Im manieristischen Stil wird das Unheimliche am explizitesten und exzessiven ausgestaltet und ausgefaltet. Aber dieses manieristische Unheimliche folgt keiner *symptomatischen* Tiefenstruktur mehr, sondern einer *sinthomatischen* Buchstäblichkeit und Flächigkeit, in der die Illusion der Tiefe der bloße Effekt einer ornamentalen Oberfläche ist. Aus der Perspektive des *Sinthoms* beleuchtet Binotto auch das Kino, in der das Unheimliche sich wie

3 Slavoj Žižek u. a.: *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*, Frankfurt a.M.: 1992, S. 124.

bei Fritz Lang in eine Vielzahl technischer Apparate zerstreut, diese Dispersion aber auch zum Medium einer *Jouissance* wird, die nur auf sich selbst verweist. Für Binotto ist Fritz Lang mehr Manierist als Modernist, der sowohl in seinen deutschen als auch amerikanischen Filmen tiefenlose Veererbilder fabriziert. Die berühmte Szene aus *Das Testament des Dr. Mabuse*, in der Mabuses körperloses Phantom hinter dem Vorhang endlich verkörpert und deakusmatisiert werden soll, erscheint konsequenter Weise als filmische Mise-en-Scène des Holbein-Bildes: «Die Vorder- und Rückseite des Vorhangs sind identisch. Die Aufteilung zwischen Bildfeld und *hors-champ*, die schon die akusmatische Stimme andauernd sabotiert hatte, bricht endgültig zusammen. Was entsteht, ist ein unheimlicher Raum topologischer Nicht-Orientierbarkeit. Vor der Leinwand ist hinter der Leinwand.» (S. 230) Und Mabuse selbst entpuppt sich dabei nicht nur als audiovisuelles Mediensystem, sondern ganz buchstäblich als Fläche, als schwarze Silhouette, in der die Tiefe nur durch die Augentäuschung des Schattenwurfs projiziert wird. Dr. Mabuse ist unheimlich, weil er untief ist.

Der Begriff des Untiefen ist dem des Unheimlichen absolut äquivalent: Sie bezeichnet sowohl eine Nicht-Tiefe als auch eine noch tiefere Tiefe. In seinem Schlusskapitel lässt Binotto dem großen Manieristen Dario Argento endlich die theoretische Würdigung zu Teil werden, die dieser eben als «untief» kritisierte italienische Regisseur schon längst verdient hat. Der manieristische visuelle Exzess bei Argento ist unheimlich, weil er untief ist und untief, weil er unheimlich ist: «So sind denn die filmischen Räume Argentos eigentliche Untiefen. So wie für Freud das Präfix <Un-> im Wort <Unheimlich> nicht einfach eine simple Negation bedeutet, sondern vielmehr ein eigenartiges Schwanken zwischen den Gegensätzen, so sind auch Argentos unheimliche Räume <un-tief>: endlos ausgedehnt und zugleich klastrophobisch eng, eine Fläche nur, die aber so virtuos gefaltet ist, dass man sich in ihren Winkeln auf immer verliert.» (S. 280)

Untief im besten Sinne ist auch das Buch von Johannes Binotto: gänzlich frei vom (Pseudo-)Tiefsinn lacanianischen Jargons, bestechend klar formuliert, immer an der materiellen Oberfläche des Unheimlichen orientiert. Das macht «Tat/Ort» zum Lese/Ort eines immensen Genießens.

Johannes Binotto: *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*, Zürich/Berlin: diaphanes 2013, 301 Seiten.