

# Close-up : Hinter dem Kopf

Autor(en): **Binotto, Johannes**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 362

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863205>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



## Close-up

Wir alle tragen ein Off, ein «hors-champ»  
mit uns herum: hinter dem Kopf.  
Es ist für uns ein besonderer, unheimlicher Ort.  
In *The Man in the Gray Flannel Suit*  
löst der Hinterkopf eines Mannes verstörende  
Gedanken aus.

Auf dem Gemälde «La reproduction interdite» von René Magritte sieht man in Rückenansicht einen Mann vor einem Spiegel stehen. In diesem Spiegel aber, der eigentlich das Gesicht des Mannes reflektieren müsste, sind nur wieder dessen Rücken und Hinterkopf zu sehen. Damit zeigt der Spiegel bei Magritte ausgerechnet das, was man in einem Spiegel nie zu sehen bekommen kann: die eigene Kehrseite.

Als Kind habe ich manchmal versucht, einen Blick auf meinen eigenen Hinterkopf zu erhaschen, indem ich versuchte, mich vor dem Spiegel ganz schnell umzudrehen – natürlich ohne jeden Erfolg. Die Rückseite bleibt meinem sich spiegelnden Blick immer verborgen. Der Hinterkopf entzieht sich mit jedem Versuch, sich ihm zuzuwenden. Und wo man sich zu ihm hindreht, dreht er sich in derselben Bewegung weg. Der Hinterkopf ist immer ausserhalb.

«Zum einen bezeichnet das Off das, was woanders, nebenan oder im Umfeld, existiert; zum andern zeugt es von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz, von der nicht einmal gesagt werden kann, dass sie existiert, sondern eher, dass sie insistiert oder verharrt, ein radikaleres Anderswo, ausserhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit», heisst es in der berühmt gewordenen Formulierung von Gilles Deleuze über das Off des Films. Der Bereich ausserhalb (hors) des Bildfelds (champ) ist zugleich banale Nachbarschaft und verstörende Andersheit. Immer da und doch nie zu haben.

Unser Hinterkopf ist das «hors-champ», das wir alle mit uns herumtragen. Aus «hors-champ» wird «hors-tête» – das, was hinter dem Kopf ist. Wohl deswegen sind auch im Kino die Bilder des Hinterkopfs derart faszinierend, sodass sie sich einprägen, selbst dann noch, wenn wir den Film um sie herum vergessen. Wo das Kino sich doch normalerweise am Gesicht der Schauspieler begeistert, wirkt jene «verbotene Abbildung», wie der Titel von Magrittes Gemälde lautet, und in der für einmal die Kehrseite des Gesichts in den Blick gerückt wird, umso verstörender.

Wo uns das Kino an Frontalansicht gewöhnt hat, weil nur so die Figuren voneinander unterschieden und die in ihrem Gesicht sich abspielenden Emotionen gelesen werden können, erleben wir jene Einstellungen, die uns all das verweigern, als enigmatisch. Im Blick auf den Hinterkopf wird uns das Individuum zum Rätsel. In William Cameron Menzies *Invaders from Mars* zeigt denn auch ausgerechnet eine kleine, x-förmige Wunde am Hinterkopf an, wer Opfer der Invasion vom Mars geworden ist. X marks the spot: Die Stelle, wo aus Menschen Ausserirdische werden, findet sich am Hinterkopf angekreuzt. Und auch in Jonathan Glazers *Under the Skin* inspizieren die Aliens gegenseitig ihren Hinterkopf, offenbar in Sorge, dass dort etwas sein könnte, was sie verrät. In François Truffauts *Fahrenheit 451* verlangt der dystopische Überwachungsstaat besonders viele Fotoaufnahmen von den Hinterköpfen seiner Bevölkerung, wie der Feuerwehrmann Montag von seinem Vorgesetzten sanft ermahnt wird. Als Montag später flieht, zeigt das Fernsehen als Fahndungsbild seine



Rückseite. Garrett Stewart hat dieses merkwürdige, in Truffauts Film immer wiederkehrende Motiv von Montags Hinterkopf als visuelle Ankündigung gelesen, dass sich der Untergebene bereits vom Apparat abgewendet habe. Umso mehr scheint es die Macht darauf abgesehen zu haben, eben diese Abwendung unter Kontrolle zu bringen. Warum sonst würde Montags Vorgesetzter zusätzliche Bilder davon verlangen? Offensichtlich scheint vom Hinterkopf eine Beunruhigung auszugehen, die es mit aller Gewalt in Schach zu halten gilt.

So erweist sich denn auch in Nunnally Johnsons *The Man in the Gray Flannel Suit* ein Hinterkopf als Auslöser verstörender Gedanken und die um ihn sich entfaltende Szene als geheimes Zentrum des ganzen Films: Im Zug aus dem Vorort in die Stadt sieht Tom Rath, der titelgebende Jedermann im grauen Anzug, auf dem Weg zur Arbeit einen Mitreisenden, der ihm den Rücken zuwendet, und gerät darüber ins Grübeln. Der Hinterkopf des anderen wird zum Auslöser einer Wiederkehr des Verdrängten. Unweigerlich sieht sich Tom von der Erinnerung an jenen jungen Wehrmachtssoldaten heimgesucht, den er im Zweiten Weltkrieg – hinterrücks – getötet hatte, um an dessen wärmenden Mantel zu kommen. Wo in *Invaders from Mars* die Wunde am Nacken anzeigt, was nicht stimmt, wird hier der Hinterkopf selbst zur Marke eines nicht körperlichen, aber umso mehr psychischen Traumas. Am fremden Hinterkopf sieht sich das Subjekt mit sich selbst konfrontiert.

Ebendies beschreibt auch Jacques Lacan in seinem Aufsatz «Die logische Zeit und die Assertion der antizipierten Gewissheit», den er just 1945 verfasst, am Ende jenes Kriegs also, dessen traumatische Nachwirkungen der Mann im grauen Anzug am Hinterkopf des anderen aufscheinen sieht. Lacans Text dreht sich um eine komplexe Denksportaufgabe, in der drei Häftlingen aus einer Auswahl von drei weissen und zwei schwarzen Scheiben jeweils eine auf den Rücken geheftet wird, die es anhand der Reaktionen der anderen zu erraten gilt. Wem dies als Erstem gelingt, wird freigelassen. Dabei liegt die Pointe von Lacans Denksportaufgabe darin, dass die Lösung – obwohl die drei Insassen gegeneinander antreten – trotzdem nur gemeinsam und gleichzeitig gefunden werden kann. Erst in dem Moment, wo alle drei überhastet zur Tür stürzen, erkennen sie anhand der gemeinsamen Bewegung, dass sie alle drei offenbar dieselbe weisse Scheibe auf dem Rücken tragen. Dabei ist zentral, dass die drei zunächst nicht aus einem sicheren, sondern bloss aus einem vermuteten Wissen heraus agieren. Erst im Akt des Zur-Tür-Stürzens wird aus der bloss geahnten, aus der nur «antizipierten Gewissheit» eine volle. Der rechte Moment, um zu agieren, kommt nie. Der Akt geschieht immer zu früh, aber gerade in dieser Verfrühtheit schafft der Akt selbst den rechten Moment.

So steht die Scheibe am Rücken für jenes Mal, dass ich zwar die anderen erkenne, aber mich selbst nie ganz erkennen kann. Sie steht für jene Unsicherheit, die sich nie ganz überwinden lässt, ausser in

einem gemeinschaftlich unternommenen Wagnis. Entweder werden alle aus dem Kerker entrinnen oder keiner. Als Text von 1945 ist Lacans Aufsatz damit natürlich auch eine fundamentale Kritik am Führerkult und den Herrenmenschenphantasien des Nationalsozialismus. Gegen deren schreckliche Selbstgerechtigkeit und Selbstgewissheit, die Europa an den Rand des Untergangs gebracht hatte, insistiert die Psychoanalyse darauf, dass das menschliche Subjekt eines sei, das nie ganz weiss, was in ihm und hinter seinem Rücken vor sich geht. Wir sind niemals ganz sicher, niemals ganz vollständig, sondern bleiben – wie es bei Lacan heisst – \$, «durchgestrichene Subjekte»: Subjekte mit Löchern am Rücken und am Hinterkopf.

So muss auch Tom in *The Man in the Gray Flannel Suit* sich selbst annehmen als Verwundeten, markiert durch jenes eigene Vergehen, das er am Hinterkopf des Mitreisenden erkennt. Vielleicht ist es das, was uns Zuschauer im Kino beim Anblick von uns abgewendeten Figuren so merkwürdig berührt: dass diese uns gerade jetzt, wo wir ihnen nicht ins Gesicht sehen können, besonders nah kommen. Im Blick auf den Hinterkopf sehen wir uns selbst als Versehrte und nie ganz Herr unserer selbst, als Subjekte «hors-tête».

Johannes Binotto

→ *The Man in the Gray Flannel Suit* (USA 1956) 00:15:35–00:20:15

Regie: Nunnally Johnson; Buch: Nunnally Johnson, nach dem Roman von Sloan Wilson; Kamera: Charles G. Clarke; Schnitt: Dorothy Spencer; Musik: Bernard Herrmann. Produktion: Darryl F. Zanuck

