media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Slavoj Žižek

Geschichte und die sexuelle Nicht-Beziehung. Einige Überlegungen zu Jia Zhang-Kes Still Life

2018

https://doi.org/10.25969/mediarep/23414

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Žižek, Slavoj: Geschichte und die sexuelle Nicht-Beziehung. Einige Überlegungen zu Jia Zhang-Kes Still Life. In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 71: Maoismus (2018), S. 113–118. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/23414.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Slavoj Žižek

Geschichte und die sexuelle Nicht-Beziehung

Einige Überlegungen zu Jia Zhang-Kes Still Life

Das ultimative Hindernis für ein sexuelles Verhältnis (*sexual relationship*) ist natürlich die Geschichte selbst, die Geschichte in ihrer radikalsten Form, nicht als Kombination von Erzählungen (Geschichten), sondern als dichte Reglosigkeit und Undurchdringlichkeit des Realen. In dieser Gestalt ist die Geschichte in Rosselinis Voyage in Italy präsent: als das traumatische Dritte, das Reale, das im Hintergrund lauert, seinen eigenen Weg geht, gleichgültig gegenüber der Notlage von Individuen. Die ideologische Falle, die hier lauert, ist am besten in der Lücke dargestellt, die die zwei Fassungen von Solaris trennt, und zwischen Stanislaw Lems klassischem Science Fiction-Roman und Andrej Tarkowskis Verfilmung klafft. Solaris ist die Geschichte von Kelvin, dem Psychologen einer Weltraumbehörde, der zu einem halb verlassenen Raumschiff oberhalb des jüngst entdeckten Planeten Solaris entsendet wird, wo sich vor kurzem merkwürdige Dinge zugetragen haben (Wissenschaftler, die verrückt werden, halluzinieren und sich gegenseitig umbringen). Solaris ist ein Planet mit einer flüssigen ozeanischen Oberfläche, die in fortwährender Bewegung begriffen ist und von Zeit zu Zeit wiedererkennbare Formen imitiert; nicht nur elaborierte geometrische Strukturen, sondern auch riesige Kinderkörper oder menschliche Gebäude. Obgleich sämtliche Versuche, mit dem Planeten zu kommunizieren, fehlschlagen, gehen Wissenschaftler von der Hypothese aus, dass Solaris ein gigantisches Gehirn ist, das auf irgendeine Weise imstande ist, unsere Gedanken zu lesen. Kurz nach seiner Ankunft findet Kelvin neben ihm im Bett seine verstorbene Frau Harey vor, die sich vor Jahren auf der Erde das Leben genommen hatte, nachdem er sie verlassen hatte. Er ist nicht in der Lage, sie abzuschütteln und alle Versuche, sie loszuwerden, scheitern auf erbärmliche Art und Weise (nachdem er sie etwa mit einer Rakete ins Weltall expediert hat, rematerialisiert sie sich am Tag danach). Gewebeanalysen ergeben, dass sie nicht aus Atomen besteht, wie normale menschliche Wesen: jenseits eines gewissen Mikro-Levels gibt es nichts, nur die Leere. Kelvin begreift schließlich, dass Harey eine Materialisation seiner eigenen innersten traumatischen Phantasien ist. Solaris, dieses gigantische Gehirn, materialisiert unsere tiefsten Phantasien, die unser Begehren speisen; es ist eine Maschine, die in der Wirklichkeit als solcher mein tiefstes phantasmatisches Ersatzobjekt/Partner generiert/materialisiert, das ich in der Wirklichkeit niemals zu akzeptieren bereit wäre, obgleich sich mein ganzes psychisches Leben um es herum dreht. Liest man sie in dieser Weise, so handelt die Geschichte wirklich von

der Reise des Helden in sein Inneres, von seinem Versuch, mit seiner verdrängten Wahrheit klarzukommen, oder, wie es Tarkowski selbst in einem Interview zu Solaris formuliert: «Vielleicht hat in der Tat Kelvins Mission auf Solaris nur ein Ziel: aufzuzeigen, dass die Liebe des anderen für ein jedes Leben wesentlich ist. Ein Mensch ohne Liebe ist kein Mensch mehr. Das Ziel der ganzen ‹Solaristik› besteht darin zu zeigen, dass Menschlichkeit Liebe sein muss.»

In deutlichem Kontrast zu dieser Deutung konzentriert sich Lems Roman auf die regungslose äußerliche Gegenwart des Planeten Solaris, auf dieses «Ding, das denkt» (um Kants Formulierung zu verwenden, die hier vollständig passt): Die Pointe des Romans besteht nun genau darin, dass Solaris ein undurchdringliches Anderes (*Other*) bleibt, ohne jede mögliche Kommunikation mit uns. Zugegeben kehrt er unsere innersten verleugneten Phantasien hervor, aber das «Que vuoi?» jenseits dieser Tat bleibt vollständig uneinsehbar: Warum tut es das? Als rein mechanische Antwort? Um dämonische Spiele mit uns zu spielen? Um uns dabei zu helfen – oder dazu zu zwingen –, sich mit unserer verdrängten Wahrheit zu konfrontieren? Es wäre interessant, Tarkowski in die Linie von kommerziell orientierten Umschreibungen von Romanen in Hollywood zu stellen, die als Grundlage von Filmen dienten. Tarkowski tut nämlich genau das, was auch der allerletzte Hollywood-Produzent tut: die rätselhafte Begegnung mit Andersheit (*Otherness*) in den Rahmen der Genese einer Beziehungsgeschichte umzuschreiben.

Eine ganz andere – und weniger ideologische – Weise, die Launen des Geschlechtslebens auf die Geschichte zu beziehen, findet sich in einem der Meisterwerke des zeitgenössischen chinesischen Kinos: Jia Zhang-Kes Film Still Life, von dem man sagen kann, dass er auf chinesische Art und Weise Rossellini und Antonioni neu erfindet, indem er der ‹Beziehungsgeschichte› eine chinesische, nicht hollywoodeske Wendung gibt. Die Ironie der Geschichte besteht darin, dass der Bau des Dreischluchtenstaudamms, dieses brutalen und riesigen menschlichen Eingriffs in die natürliche Umgebung, diese Verkörperung der kollektiven menschlichen Tätigkeit, als das unbewegliche Reale dargestellt wird, das den Hintergrund für die Irrwege der Paare wie die alten Ruinen in Rossellinis Voyage to Italy bildet. Der Film kann in der Tat als seine Studie in ‹sozialistischem Realismus› betrachtet werden: Seine Schönheit liegt im «Zeit-Bild», nicht im «Bewegungs-Bild», in den lange währenden Augenblicken, in denen seitens der Narration «nichts geschieht»; die Kamera durchstreift nur den Hintergrund des Verfalls, der Überflutung, der auseinanderfallenden Gebäude. Die lauernde Gegenwart des Damms ist die «Situation» des Films. Obwohl das historisch Reale im Hintergrund DER gesellschaftliche und ökologische Albtraum des größten Damms ist, der jemals einen natürlichen Fluss angestaut hat, enthält sich der Film klugerweise eines sozialkritischen Kommentars und bescheidet sich damit, seine «apolitischen» Folgen aufzuzeigen.

Still Life spielt in dem, was von Fengjie übriggeblieben ist, einer Geisterstadt, die dabei ist, wegen des Dreischluchten-Damms unterzugehen. Als einer der

Hauptfiguren nach einer bestimmten Straße fragt, deutet jemand auf die Mitte des Flusses; etwas höher auf den Ufern verrotten verlassene Gebäude in der Sommerhitze; mit Ausnahme der älteren Leute, die zu müde sind um umzuziehen, und den Arbeitern, die dabei sind, mit einfachen Werkzeugen die verbliebenen Gebäude abzureißen, haben so gut wie alle anderen die Stadt verlassen. Die Zeit des Films (und der Stadt) ist die leere Zeit zwischen der sozialistischen Vergangenheit und der kapitalistischen Zukunft: So weit wir es sehen können, gibt es keinerlei Sozialstruktur oder Amtsgewalt und das kommerzielle Leben des Kapitalismus hat noch nicht zugegriffen. Auszehrung und bloße Dinge haben die menschliche Existenz überwältigt, so wie in Antonionis leeren Landschaften der Po-Ebene.

Zwei individuelle Geschichten heben sich vor diesem Hintergrund ab. Sanming, ein Minenarbeiter aus Shanxi, kommt nach Fengjie, um seine Frau und seine Tochter zu suchen, die er vor 16 Jahren verloren hat: Die Adresse, die man ihm gab, ist nun ein Grasstreifen inmitten des riesigen Wasserbetts, das durch den Damm entstanden ist. Um Geld zu verdienen, nimmt er an der gleichen Zerstörung teil, die seinerzeit auch sein altes Heim vernichtet hat, und hilft dabei, die zum Abriss markierten Gebäude abzutragen. Obwohl er willfährig an der Zerstörung der Erinnerung seiner Heimat mitwirkt, stehen seine Bemühungen, seine Vergangenheit und seine Zukunft zu verbinden, in scharfem Gegensatz zu diesem Rausch, Jahrhunderte der Kultur zu zerstören, um dem wahnsinnig schnellen Schritt des Wohlstands zu folgen. Der Tod eines der Männer, mit denen er sich angefreundet hat, führt unmittelbar zu seiner symbolischen Wiedergeburt, indem er am Ende der Geschichte mit einem neuen Lebensziel nach Shanxi zurückkehrt.

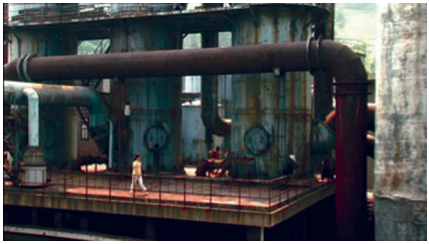
In der zweiten Geschichte sucht die Krankenschwester Shen Hong ihren Ehemann, der sie vor zwei Jahren verlassen hat. Seine Arbeit besteht ebenfalls darin, Gebäude anzureißen, aber im Gegensatz zu Sanming gehört er einer höheren gesellschaftlichen Schicht an und überwacht eine große Arbeiterschaft. Damit dann dem Abriss nichts mehr im Wege steht, heuert er auch Schläger aus der Gegend an, um diejenigen die sich weigern, ihre Häuser zu verlassen, dazu zu bewegen. Shen Hongs Geschichte endet ebenfalls mit einer persönlichen Entscheidung: Als sie mit ihrem Ehemann wieder zusammenkommt, bittet sie ihn um die Scheidung. In beiden Geschichten wird der regungslose Hintergrund der ‹Situation› (die überflutete Stadt, sprich die von der Natur eingenommene Natur) mit subjektiven Entscheidungen auf individueller Ebene kontrastiert.

Auch wenn sich Sanming und Shen Hong niemals begegnen, werden ihre Geschichten durch visuelle Zeichen miteinander verbunden, die dem düsteren Realismus der Geschichte entgegenwirken. Allgemeiner gesprochen zeichnet sich die gesamte Geschichte von Still Life durch die streng dialektische Spannung zwischen Form und Inhalt aus, eine Spannung, die einen weniger an Rossellini und Antonioni erinnert, sondern vielmehr an Robert Altman. Altmans filmisches Universum, das am besten in seinem Meisterwerk Short Cuts Gestalt gewinnt, ist das von kontingenten Begegnungen einer Vielzahl von Serien: ein Universum, in dem

unterschiedliche Serien kommunizieren und einen Widerhall erzeugen und das auf einer Ebene, auf die Altman selbst sich im Sinne einer ‹sublimen Realität› bezieht (bedeutungslose mechanische Schocks, Begegnungen und unpersönliche Intensitäten, die der Ebene der gesellschaftlichen Bedeutung vorausgehen). So etwa, wenn in Nashville am Ende die Gewalt explodiert (die Ermordung von Barbara Jean im Konzert); diese Explosion wird, obwohl sie auf der Ebene der expliziten Erzählung völlig unvorbereitet und unerklärt ist, gleichwohl als völlig gerechtfertigt erfahren, weil ihr Grund auf der Ebene der Zeichen gelegt wurde, die in der «sublimen Realität» des Films zirkulierten. Das bedeutet auch, dass man nicht der Versuchung nachgeben sollte, Altman auf einen Vertreter der amerikanischen Entfremdung zu reduzieren, der die stille Verzweiflung des alltäglichen Lebens darstellt. Es gibt einen anderen Altman: denjenigen, der sich den lustvoll kontingenten Begegnungen öffnet. In der Art der Lektüren von Deleuze und Guattari, die Kafkas Universum der Abwesenheit (*Absence*) eines unzugänglichen und schwer zu fassenden transzendenten Zentrum (Schloss, Gericht, Gott) als Gegenwart (*Presence*) von vielfältigen Passagen und Verwandlungen deuten, ist man versucht, Altmans ‹Verzweiflung und Sorge› als enttäuschende Rückseite des ungleich positiveren Eintauchens in die Vielgestalt der unterbewussten Intensitäten zu lesen.

Mutatis mutandis gilt das auch für Still Life. Trotz der offenkundigen Trostlosigkeit und des Niedergangs, die der Inhalt des Films nahelegt, ist die tiefer liegende Stimmung des Films, die seine formale Ordnung zeigt, jene einer melancholischen Schönheit und einer Affirmation des Lebens: Der Fluss und die grünen Hügel auf beiden Seiten breiten sich in der Ferne in majestätischer Grandezza aus; graue Wolken hängen über der Szene wie ein gemalter Hintergrund; die Luft ist feucht und spürbar; selbst die Rost überzogenen Schornsteine aufgegebener Fabriken scheinen zu atmen. Diese Ästhetik evoziert einen anderen Namen: Tarkowski. In seinen Filmen – und in exemplarischer Weise in seinem Meisterwerk Stalker – breitet sich post-industrielles Ödland aus, mit einer Vegetation, die verlassene Fabriken überwuchert, Betontunneln und Eisenbahnen voll von stockigem Wasser und Wildwuchs, in dem Katzen herumstreunen und Hunde vorbeiziehen. Natur und industrielle Zivilisation überlagern sich hier erneut, aber in Gestalt eines gemeinsamen Verfalls: Die verfallende Zivilisation ist dabei, erneut zurückverlangt zu werden (nicht durch die idealisierte, harmonische, sondern) durch die zerfallende Natur. Die ultimative Landschaft Tarkowskis ist jene der feuchten Natur, ein Fluss oder ein Tümpel, irgendwo in der Nähe eines Waldes, voll von den Überresten menschlicher Artefakte (alte Betonklötze oder Stücke verrotteten Metalls).

Wir sollten also drei Ebenen in Still Life unterscheiden: die individuelle (die Geschichten der beiden Helden), die besondere (der gesellschaftliche Kontext, der Prozess der menschlichen industriellen Aktivitäten) und die universelle (das Bild des Universums, das die filmische Form selbst vor Augen führt). Die Dialektik des Films beruht auf der komplexen Interaktion dieser drei Ebenen mit allen nur möglichen «strategischen Allianzen» zwischen zweien von ihnen gegen die jeweils



1–7 Filmstills aus Jia Zhang Ke, Still Life, 2007

dritte: Individuen als Agenten des Sozialen gegen die Natur; Individuen, die sich mit der zerfallenden Natur solidarisieren, gegen einen verheerenden gesellschaftlichen Prozess; Natur und Gesellschaft miteinander vermischt in einer verdinglichten Substanz gegen Individuen.

In dieser Hinsicht ist Still Life Kim Ki-duks dem ungleich populärerem Film Spring, Summer, Autumn, Winter … and Spring überlegen. Feministinnen hatten – nun – Recht, gegen diesen Film zu protestieren. Den «Natur-Zyklus«, den er vorstellt, ist einen genaueren Blick wert: Wir stecken hier tief in

Wagner-Weininger-Gewässern. Erst einmal haben wir einen weisen buddhistischen Mönch und einen kleinen unschuldigen Jungen, der herumspielt. Seine einzige Sünde ist es, dass er es liebt, kleine Steine an Tiere zu binden. Dann, einige Jahre später, erscheint eine Frau, um geheilt zu werden – und schon beginnt das Chaos: Der Junge – nun ein Jugendlicher – und die Frau kopulieren; er folgt ihr in die Stadt und gibt die einsame Behausung auf einem Floß auf, das auf einem Bergsee treibt. Wieder einige Jahre später – der Junge ist nun ein Mann in den frühen Dreißigern – kehrt er zurück, verfolgt von zwei Detektiven: Aus Eifersucht brachte er die Frau um und erfüllte so die Prophezeiung des alten Mönchs, der ihn davor gewarnt hatte, dass die Liebe zu einer Frau zu einer Bindung führen werde, die damit enden würde, dass er ihren Gegenstand töten werde. Ein Jahrzehnt, oder noch etwas später, und nach dem rituellen Selbstmord des Mönchs, kehrt der Mann, der seine Gefängnisstrafe für Mord abgesessen hat, zurück, wird Mönch und übernimmt die Behausung auf dem See. Später, im Winter, bringt eine junge Frau, deren Gesicht gänzlich mit einem durchsichtigen Stoff bedeckt ist, einen kleinen Jungen zu seiner Behausung und lässt ihn dort. Sie selbst ertrinkt als sie fortgeht in dem einbrechenden Eis des Sees. So sind wir wieder im Frühjahr angekommen, der Jahreszeit, in der wir auch begonnen haben: ein Mönch mit einem Jungen als Schüler …

Die Rolle der Frau entspricht den Koordinaten der Kundry in Wagners *Parsifal*: Sie ist entweder ein Lustobjekt, die den Niedergang eines Mannes und ihren eigenen Tod herbeiführt, oder eine gesichtslose/namenlose Mutter, deren Schicksal es ist, das Kind auszuliefern und dann sich selbst im Bild auszulöschen – die gute alte Dualität von Hure und Mutter wurde selten in solcher Reinform dargestellt.

Das erste, was man hier tun sollte, ist den Zyklus des Films wörtlicher zu nehmen, als er sich selber nimmt: Warum bringt der junge Mann seine Liebste um, als sie ihn wegen eines anderen Mannes verlässt? Warum ist Liebe so besitzergreifend? Ein durchschnittlicher Mann im säkularen Leben hätte dies akzeptiert, wie schmerzhaft auch immer es für ihn gewesen wäre. Was wäre, wenn es die Erziehung durch diesen sehr buddhistischen Mönch war, die ihn dazu gebracht hat? Das heißt, was wäre wenn die Frau nur als Objekt der Lust und des Besitzes erscheint und das schließlich den Mann dazu provoziert, sie *aus der buddhistischen Haltung der Befreiung* (*detachment*) *heraus* zu töten? Dann wäre der ganze «natürliche Kreislauf«, den der Film eröffnet, mitsamt dem Mord dem buddhistischen Universum inhärent …

Auch wenn es den Anschein haben mag, dass auch Still Life mit dieser «orientalischen» Sicht des Lebenszyklus flirtet, der die menschlichen Sorgen transzendiert, untergräbt die Dialektik der drei Ebenen die Stabilität einer jeden von ihnen, sodass der natürliche Kreislauf als solcher seinen «ewigen» Charakter des «großen Anderen» (*big Other*) verliert und in einer historischen Dynamik gefangen ist: Implizit wird entlarvt, was sich Einzelne melancholisch vorstellen, um in der Lage zu sein, den traumatischen Einfluss der Geschichte zu ertragen.

Aus dem Englischen von Bernd Stiegler