

Die gesprungene Wahrheit: Jacques Lacan, Delmer Daves und das Happy End

Johannes Binotto

...so würde man mit dem Unwahren auch alles Wahre ausrotten.
Theodor W. Adorno (1951, S. 48)

Es ist ein Triumph des Witzes, den Wahn und die Wahrheit in der nämlichen Ausdrucksform darstellen zu können.
Sigmund Freud (1905, S. 116)

Trauriger kann ein Ende kaum sein: Die Arbeiterwitwe Emma Küsters aus Rainer Werner Fassbinders *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* (1975) hat alles versucht, um das Andenken ihres verstorbenen Gatten Hermann reinzuwaschen, doch wird sie in ihrem Kampf für Gerechtigkeit von allen enttäuscht. Zu guter Letzt schließt sich Emma einer anarchistischen Gruppe an, um in der Redaktion einer Illustrierten jenen Reporter zur Rede zu stellen, der einen besonders üblen Artikel über Hermann verfasst hatte. Doch das Ganze eskaliert und Emma muss schockiert mit ansehen, wozu ihr Kampf geführt hat: Die Anarchisten nehmen kurzerhand die Redaktionsmitglieder als Geiseln und fordern die Befreiung aller politischer Gefangenen in der Bundesrepublik. Und während die Aufnahme von Emma Küsters konsterniertem Gesicht zum Standbild gefriert, wird in Form von Texttafeln eingeblendet, wie alles endet: „Das Fluchtauto ist vorgefahren. Nach einiger Zeit kommen Mutter Küsters und die anderen Geiseln heraus. [...] Ein Schuss peitscht durch die Nacht. Mutter Küsters bricht zusammen. [...] Corinna kommt, kniet sich nieder, nimmt ihre tote Mutter in den Arm und lässt sich photographieren“. So weit, so tragisch (Abb. 1).

J. Binotto (✉)
Universität Zürich, Zürich, Schweiz
E-Mail: j.binotto@es.uzh.ch

Abb. 1 *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*, R.W. Fassbinder, BRD 1975



1 Eine ehrliche Lüge

Indes war im Originaldrehbuch ein anderes Ende vorgesehen, welches Fassbinder zwar gedreht, es dann aber nur für die amerikanische Kinofassung verwendet hat. Auch in diesem anderen Ende geht Mutter Küsters zusammen mit den Anarchisten auf die Illustrierten-Redaktion, versucht aber nicht mit Waffengewalt, sondern mit einer lächerlich anmutenden Sitzblockade auf ihr Anliegen aufmerksam zu machen – natürlich ohne jeden Erfolg. Vom Chefredakteur ausgelacht und von seinen Mitarbeitern ignoriert, wenden sich schließlich gar die Anarchisten von Mutter Küsters ab und lassen sie – buchstäblich – sitzen. Aber da taucht unversehens der Hausmeister auf, der auf seiner abendlichen Runde die Redaktionsräume abschließen soll und dieser beginnt kurzerhand mit der alten Frau ein liebevolles Gespräch, welches darin mündet, dass er die einsame Emma zu sich nach Hause nimmt. Glücklicherweise gehen die beiden aus dem Raum und schließen die Tür hinter sich – Ende (Abb. 2).

Es ist ein mehr als wunderlicher Ausgang einer vormals ausweglosen Situation und entspricht damit paradoxerweise genau dem, was der schmierige Chefredakteur der Illustrierten angesichts der Sitzblockade in seinem Büro zur Sekretärin gesagt hatte: „Das hier löst sich von alleine auf“. Nicht weniger bedeutungsvoll aber erscheint im Nachhinein auch jener andere Kommentar des Chefredakteurs auf die besorgte Frage seiner Sekretärin, ob die Anarchisten nicht vielleicht versuchen könnten, in die Staaten zu telefonieren: „Keine Angst, nach Amerika haben die keine Verbindung“ meint der Chef lapidar. Das ist freilich auch als ironischer Kommentar zu jenem heiteren Ende zu verstehen, welches sich gleich ereignen wird.

Abb. 2 *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*, R.W. Fassbinder, BRD 1975



Denn natürlich hat dieses Ende, in dem sich alles wundersam „von alleine“ auflöst, eine direkte Verbindung nach Amerika, genauer nach Hollywood¹, haben wir es doch hier mit jener Konvention des *Happy End* zu tun, welches David Bordwell zufolge als Verkörperung des amerikanischen Optimismus geradezu emblematisch für das klassische Hollywood und dessen Erzähltechniken steht (vgl. 1982, S. 2).

So scheint dieses in mehrfachem Sinne „amerikanische“ Ende von *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel* einmal mehr zu bestätigen, was als Kritik am klassischen Hollywoodkino und insbesondere dessen Konvention des *Happy Ends* vorgebracht wird: Im direkten Vergleich mit dem bitteren Ende der deutschen Kinofassung wirkt die plötzliche Fügung, mit der sich im US-Alternativende alles auflöst, tatsächlich kitschig und in höchstem Maße unglaubwürdig. So scheint sich denn in der Gegenüberstellung von deutschem amerikanischem Filmschluss von *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel* der immer wieder gerne kolportierte Gegensatz von europäischem Kino gegenüber Hollywood zu bestätigen: dort die Traumfabrik mit ihrem billigen Eskapismus, der sich einem kitschigen Massengeschmack anbietet, hier der ambitionierte Autorenfilm, der auch vor unbequemen Wahrheiten nicht zurückschreckt.²

Was aber, wenn die Pointe von Fassbinders doppeltem Filmschluss gerade der ist, zu zeigen, welche Hintersinnigkeit in der angeblich so naiven Konvention des

¹ Nicht umsonst wird auch der weniger aufmerksame Betrachter an der Pinnwand der Redaktion das den Bild Rita Heyworths in ihrer Rolle aus Charles Vidor's *Gilda* (1946) erkennen.

² Wie jüngst James MacDowell (2013) gezeigt hat, ist indes bereits das *Happy End* im klassischen Hollywoodkino keineswegs eine so homogene, klar umrissene Konvention, wie es die Kritik gerne darstellt, sondern umfasst durchaus unterschiedliche Strategien.

Happy Ends steckt, um im Gegenzug die angebliche Wahrhaftigkeit des Tragischen zu desavouieren?

2 Ambivalenz des Happy End

Dass im Bezug auf den traurigen Ausgang der deutschen Version Skepsis angebracht ist, ist bereits durch die Form nahegelegt, wie dieses Ende inszeniert wird. So unterhöhlt die extreme Stilisierung sogleich das tragische Pathos: Nicht nur dass die Texttafeln, mit denen der Ausgang der Tragödie geschildert wird, an ein Drehbuch erinnern, in dem auch die jeweiligen Bildeinstellungen festgehalten sind, auch die Formulierungen selbst werden sogleich als sprachliche Klischees erkannt, wie etwa im Satz: „Ein Schuss peitscht durch die Nacht“. Das scheinbar aufrichtige Ende der deutschen Fassung erweist sich als bewusst gekünstelt. Das vorgeblich wahre Ende ist eine Lüge.

Fassbinder ist offensichtlich ein zu kluger Regisseur, als dass er naiv daran glauben könnte, es ließe sich mit den artifiziellen Mitteln des Films schiere Realität abbilden. Vielmehr kann der Film schlechterdings nicht anders, als die Dinge zu verfälschen und unweigerlich zu verfehlen. Umso ehrlicher ist der Film hingegen dort, wo er diese seine eigene und notwendige Künstlichkeit offenbart. Es ist diese Paradoxie einer aufrichtigen Unehrlichkeit, auf welche auch Adorno abzielt, wenn er – ganz entgegen dem über ihn kolportierten Klischee des Verächters von Massenkultur – in seinen *Minima Moralia* luzide formuliert, das eine Verteidigung der Kulturindustrie allein in deren zur Schau gestellter Unwahrheit liegen kann: „[D]er Lüge der Warenwelt gegenüber wird noch die Lüge zum Korrektiv, die jene denunziert“ (Adorno 1951, S. 69). Dieser dialektischen Volte folgt denn auch die komplexe Logik des optimistischen Alternativendes von Fassbinders Film: Anstatt seine Zuschauer für dumm zu verkaufen, wie man es dem Happy End gerne unterstellt, appelliert dieses vielmehr an die Intelligenz des Betrachters, der die Lüge sogleich durchschaut und weiß, dass die Geschichte so reibungslos nicht zu Ende gehen kann.

Mithin bringt der Film damit eine andere Wahrheit auf die Leinwand als die eines realistischen Geschehens. Was das Happy End vielmehr aufdeckt, ist die Wahrheit einer unerfüllten Sehnsucht, die sich gegen die harten Fakten stemmt. Was uns gezeigt wird, ist die Wahrheit eines Wunsches, sowohl der Figur nach Anteilnahme und Erlösung, aber auch der Wunsch des Zuschauers, dass wenigstens im Kino gelingen möge, was in Realität niemals möglich wäre. So ist es denn auch überaus hintersinnig, wenn der Hausmeister seiner Emma als Ausweg aus ihrem aussichtslosen Kampf anbietet: „Nun gehen wir nachhause und denken uns etwas

aus.“ Nicht nur, dass der Hausmeister als *deus ex machina* ein bloßes Phantasma ist – auch den Ausweg, den er anbietet, ist einzig der des Phantasiers des *Sich-etwas-Ausdenkens*. Statt sich der ausweglosen Realität zu ergeben, wird dieser im Happy End die Fiktion, das Fantasieren, das Ausdenken entgegengesetzt. So schafft das angeblich so naive Happy End einen Zustand schillernder Ambivalenz, wo sich Realität und Fantasie, Wunsch und Wirklichkeit auf fragilste Weise die Waage halten.

Der Züricher Filmwissenschaftler Thomas Christen hat die Existenz von mehreren alternativen Filmenden (wie wir es im Fall von *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel* vorfinden) als ein generelles Krisensymptom gedeutet, als Hinweis auf unlösbare Schwierigkeiten, sei es „mit dem Stoff, mit der Form, mit Produzenten oder Studio, mit dem antizipierten Publikum, mit ideologischen oder moralischen Vorstellungen“ (2003, S. 159). Von dieser Überlegung ausgehend könnte man behaupten, dass bereits das Happy End per se als ein solches Krisensymptom zu lesen wäre. Statt, wie gemeinhin angenommen, die simple Lösung einer krisenhaften Konstellation zu sein, sind im Happy End vielmehr die unlösbaren Konflikte und Spannungen in sich *aufgehoben*. Slavoj Žižek hat in Bezug auf die Hitchcock-Filme *Topaz* (1969) und *Notorious* (1946) gezeigt, wie in deren Enden andere mögliche Ausgänge „als eine Art von alternativer Geschichte mitschwingen“ (2000, S. 28). Analog dazu ist auch in Fassbinders optimistischem Schluss das Wissen um das sehr viel wahrscheinlichere, tragische Ende bereits inkludiert und durchzieht mithin das Happy End wie ein Riss oder Sprung. In eben diesem Riss aber ist das Happy End schließlich wahrhaftiger, als es ein tragisches Ende sein könnte, zeigt es doch die Realität als „Resultat einer ‚offenen‘ Situation“ in der „andere mögliche Resultate nicht einfach gelöscht werden, sondern unsere ‚wirkliche‘ Realität als Gespenst dessen, was geschehen hätte können, weiterhin heimsuchen und unserer Realität den Status von äußerster Fragilität und Kontingenz verleihen“ (Žižek 2000, S. 30 f.).³ Daraus ließe sich denn auch eine grundlegende Kritik an der Tragödie ableiten: Während die Tragödie so tut, als sei die Realität bestimmt von ausweglosen Kausalbeziehungen, insistiert das Happy End auf der Kontingenz

³ Entsprechend wäre auch das besonders berühmte Beispiel eines unwahrscheinlichen Happy Ends zu lesen, nämlich die plötzliche Begnadigung Mackie Messers im dritten Akt der *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht und Kurt Weill. Wie Hannah Schoch argumentiert, der ich an dieser Stelle für diese Idee danke, ist das plötzliche Auftauchen des berittenen königlichen Boten, der Mackie nicht nur vor der Hinrichtung rettet, sondern ihn zudem in den Adelstand erhebt, weniger ein Zugeständnis an den kitschigen Geschmack der Zuschauer als vielmehr eine beunruhigende Zurschaustellung der Willkür der Macht: Wo Mörder plötzlich freigesprochen und geadelt werden, können auch Unschuldige unversehens und ohne Angabe von Gründen am Galgen enden.

und Offenheit eben dieser Realität (vgl. Pfaller 2005). Während das tragische Ende großspurig so tut, als würde es schonungslos die ganze (traurige) Wahrheit sagen, macht das Happy End klar, dass solch ein restloses Zeigen der Wahrheit gar nicht möglich ist, nicht zuletzt weil diese Wahrheit in sich selbst gespalten, offen und unvollständig ist.

3 Die Wahrheit des Halbgesagten

„Ich sage immer die Wahrheit“ – verkündet es Jacques Lacan vollmundig in jenem Fernsehportrait, welches der Filmemacher Benoît Jacquot 1973 über den Psychoanalytiker macht. Doch fügt Lacan nach einer Kunstpause an: „... pas toute“ (1973, S. 9). Und er fährt fort: „Weil, sie ganz zu sagen, schafft man nicht. Sie ganz zu sagen, ist unmöglich. Es fehlen einem die Worte dazu. Und es ist diese Unmöglichkeit, durch welche die Wahrheit mit dem Realen zusammenhängt“ (Lacan 1973, S. 9). Damit führt Lacan jenen Gedanken weiter aus, den er bereits in seinem Seminar „L’envers de la psychanalyse“ von 1969 formulierte, wo es heißt, dass man „die Wahrheit einzig durch ein Halb-sagen [im Original: *mi-dire*] zugänglich machen“ (Lacan 1991c, S. 57 ff.) könne. Der Versuch, die Wahrheit ganz zu sagen, muss somit unweigerlich in eine Lüge münden. Indes wäre es falsch zu meinen, Lacan rede hier bloß jenem Klischee das Wort, wonach es so etwas wie Wahrheit gar nicht gibt. Vielmehr hält Lacan am Begriff der Wahrheit fest und behauptet auch, dass diese sich durchaus aussprechen lasse, indes niemals vollständig, sondern einzig in Form eines Halb-sagens. Weder ist Wahrheit positiv zu fixieren, noch ist sie in der Art einer negativen Theologie als bloße Absenz zu verstehen. Stattdessen zeigt sie sich für Lacan in einem prekären Spannungsraum zwischen Präsenz und Absenz und darum auch nicht in einem vollständigen Sprechen als vielmehr im bloßen *Versuch zu sprechen*, im Stottern, im Halbgesagten. Nicht umsonst sind es für die Psychoanalyse ja gerade diese Formen eines fragmentierten Sprechens, eines Sprechens, das keinen Anspruch auf volle Glaubwürdigkeit erheben kann, wie etwa der Traum, der Versprecher oder der Witz, in denen die Wahrheiten des Subjekts mit Vorliebe aufscheinen. So bezeichnet denn Lacans „Halbsagbarkeit der Wahrheit“ weniger ein frustrierendes Defizit als vielmehr eine überraschende Befähigung: Gerade der fadenscheinigen Fiktion kann es gelingen, eine ambivalente Wahrheit aufscheinen zu lassen, nicht trotz, sondern erst recht wegen ihres ungläubwürdigen und trügerischen Charakters (vgl. Lacan 2003, S. 124). Umso passender scheint es mithin, dass Lacan seine provokante Behauptung, immer die Wahrheit zu sprechen, ausgerechnet vor einer Filmkamera äußert, im Angesicht jenes Massenmediums also, das wie kaum ein anderes im Verdacht steht, sein Pu-

Abb. 3 *All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, USA 1955



blikum unentwegt anzulügen. „Wir sind hier beim Fernsehen“ sagt denn auch der Interviewer am Ende dieser Passage zu Lacan, gerade so, als wollte er ihn auf die Absurdität hinweisen, vor der Linse einer Kamera Wahrheit verkünden zu wollen. Doch scheint Lacan eben diese fadenscheinigen Illusionen des audio-visuellen Mediums zu affirmieren: Auch und gerade hier, in der offenkundig gestellten und gefälschten Situation eines Filmdrehs, lässt sich Wahrheit sagen – zur Hälfte. Analog dazu ließe sich denn auch das Happy End im klassischen Hollywoodkino als ein, wenn nicht gar als *das* überragende Moment eines wahrhaften Halb-sagens zu verstehen, als Moment einer offenkundigen Lüge, in dem der Film aufrichtiger ist, als wenn er versuchen wollte, die Wahrheit restlos zu sagen.

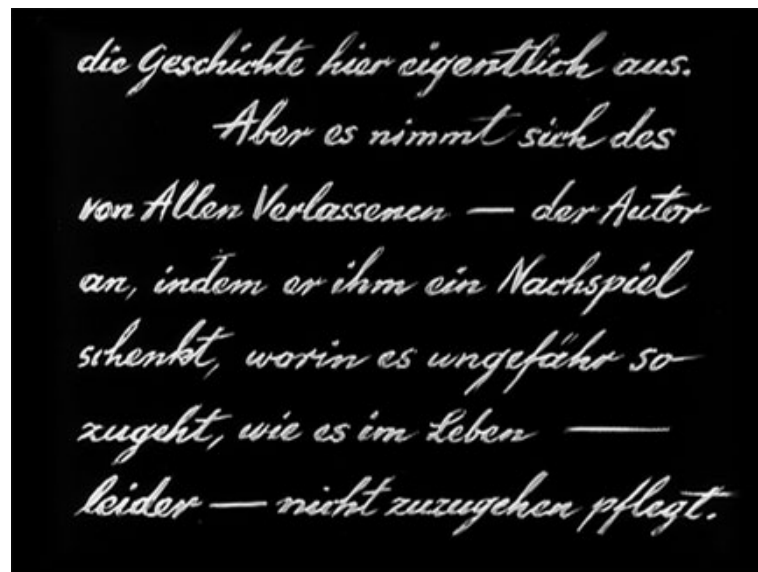
4 Zur Gefahr der Ironie

Ein gängiges Verfahren, das Happy End als offenkundig unwahr auszustellen, ist das der Ironie, wie sie etwa von filmwissenschaftlicher Seite für die Melodramen des von Fassbinder so verehrten Douglas Sirk und deren süßsauen Happy Ends besonders häufig herausgestrichen wurde⁴ (Abb. 3).

Besonders exemplarisch wird diese Methode indes schon von Friedrich Wilhelm Murnau in *Der letzte Mann* (1924) angewendet in dem, offenbar nur auf Drängen des Produzenten Erich Pommer und im Hinblick auf den amerikanischen Markt hinzugefügten Schluss, wo die tragische Hauptfigur des Films, der verachtete und zum Toilettenwärter degradierte Hotelportier, durch Zufall plötzlich zu einem Millionenerbe kommt. Nicht nur, dass Murnau dieses Ende durch einen

⁴ So bereits von Sirk selbst in seinen Gesprächen mit Jon Halliday, vgl. Sirk 1997, S. 166. Siehe dazu auch: Mulvey 1987; Rodowick 1991; Affron 1991; Klinger 1994; MacDowell 2013, S. 153–168.

Abb. 4 *Der letzte Mann*,
F.W. Murnau, D 1924



Zwischentitel (notabene den einzigen des gesamten Films) vom Rest des Films abtrennt und damit die glückliche Fügung als das markiert, was sie ist: eine bloße Hinzu-Fügung. Darüber hinaus macht der Wortlaut des Zwischentitels die Fadenscheinigkeit dieses glücklichen Endes explizit, wenn es heißt: „es wäre die Geschichte hier eigentlich aus. Aber es nimmt sich des von Allen Verlassenen – der Autor an, indem er ihm ein Nachspiel schenkt, worin es ungefähr so zugeht, wie es im Leben – leider – nicht zuzugehen pflegt“ (Abb. 4).

Indes hat bereits der Schriftsteller Joseph Roth in seiner zeitgenössischen Rezension des Films in der Frankfurter Zeitung scharfsinnig auf die Probleme hingewiesen, welche diese Distanzierungsgeste mit sich bringt: „Es ist eine sogenannte ‚romantische Ironie‘ in diesem Schluss. Der Autor macht sich lustig über die Mode des Films mit freudigem Ende. Es wäre im landläufigen Sinne ‚filmischer‘ gewesen, den ironischen Satz der Ende und Schicksalswende einleitet, wegzulassen [...] Aber dann hätte das ‚Niveau‘ gelitten“ (nach Prinzler 2003, S. 167). Fein legt Roth den Finger darauf, dass mit der explizit gemachten Ironie des Zwischentitels der Film an dieser Stelle eigentlich sein eigenes Medium verrät. Anstatt filmisch zu bleiben, hält mit dem Zwischentitel das geschriebene Wort in den Film Einzug, um damit eine Ambivalenz deutlich zu machen, die man der Filmsprache nicht zutraut. Statt das Happy End in der Schweben und damit offen zu halten, schließt der Zwischentitel jeden Zweifel darüber aus, dass dem nun Folgenden nicht zu trauen sei.

Der ironische Zwischentitel gebärdet sich damit als Moment, wo wie von einer Stimme hinter den Kulissen die volle Wahrheit gesagt werden könne. Er fungiert als Metakommentar. Demgegenüber aber betont Lacan in seinem Aufsatz *Die Wissenschaft und die Wahrheit*, dass es solche eine Metasprache mittels

der sich gleichsam von Außen die ganze Wahrheit sagen ließe, gar nicht existiert (vgl. Lacan 1991b, S. 246). So wie das psychoanalytische Subjekt nicht anders kann, als über seine eigenen Unzulänglichkeiten mit eben jener unzulänglichen Sprache zu stottern, der es unterworfen ist und an der es leidet, so ist auch das klassische Hollywoodkino gerade dort am wahrsten, wo es weder aus seinen Genre-Konventionen ausbricht, noch diese explizit lächerlich zu machen versucht, sondern wo es sich vielmehr zu den Klischees der Traumfabrik absolut immanent verhält.

5 Delmer Daves als Filmphilosoph

Als überragendes Beispiel eines solchen, sich zum filmischen Illusionsapparat immanent verhaltenden „Halb-sagen der Wahrheit“ soll denn auch nicht ein so offensichtlicher Ironiker wie Murnau (oder Sirk) dienen, als vielmehr ein bis heute weitgehend unterschätzter Regisseur des Hollywood-Systems, der gerne despektierlich als „Profi“ abgetane Autor und Filmemacher Delmer Daves. Für seinen großen Verehrer Bertrand Tavernier ist er „the most forgotten of the American directors championed by French film critics in the Fifties“ (2003, S. 42). Im Gegensatz dazu gilt es – so die Ambition dieses Aufsatzes – Delmer Daves als radikalen Denker anzuerkennen, dessen *Filmphilosophie* auf derselben Komplexitätsstufe steht, wie die ambitionierte psychoanalytische Theorie eines Jacques Lacan. Dabei sollen Daves' Filme nicht etwa theoretisch unterfüttert werden, vielmehr soll umgekehrt gezeigt werden, wie diese Filme und insbesondere ihre Happy Ends – selbstverständlich unbeabsichtigt – Lacans theoretische Überlegungen ausarbeiten, sie fortführen und ihr neue, radikale Wendungen geben.

Die Virtuosität Delmer Daves' im Umgang mit der Konvention des Happy Ends zeigt sich eindrücklich bereits in seinem Film noir *Dark Passage* (1949): Der zu Unrecht für den Mord an seiner Frau einsitzende Vincent Parry flieht aus dem Gefängnis, findet bei einer Frau Liebe und Zuflucht und versucht, mit Hilfe einer Gesichtsoperation, endgültig ein neues Leben zu beginnen. Doch wie immer im Film noir holt die Vergangenheit auch diesen Protagonisten ein, und als sich schließlich aufklärt, wer in Wahrheit Parrys Gattin getötet hat, stürzt die wahre Mörderin zu Tode und Parry sitzt tiefer in der Patsche als je zuvor. Trotzdem will er den Traum vom neuen Leben nicht aufgeben. Am Telefon mit seiner Geliebten verabredet er, dass sie sich im Ausland wieder treffen werden, in einem kleinen Lokal in Peru. So unmöglich es auch scheinen mag: Der Plan gelingt, die Liebenden finden gegen alle Wahrscheinlichkeit glücklich zusammen und tanzen in dem peruanischen Nachtlokal in den Abend hinein (Abb. 5).

Abb. 5 *Dark Passage*,
Delmer Daves, USA 1947



5.1 (Rück-)Projektionen des Glücks

Der Zufluchtsort, von dem Parry am Telefon spricht, aus Perspektive des urbanen Umfelds des Film noir exotisch und unwirklich, entspricht zweifellos dem, was Michel Foucault mit dem Begriff der „Heterotopie“ bezeichnet: „Gegenorte [...] in denen [...] all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen“ (2005, S. 935). Dabei ist es umso signifikanter, dass dieses finale Glück inmitten einer kaum kaschierten Täuschung endet: Das Meer, welches wir in der Schlusszene jenseits der Veranda des Lokals sehen, ist offensichtlich nur eine Rückprojektion, also nichts als ein weiteres Filmbild, das man auf eine Leinwand im Hintergrund des Sets projiziert hat. Der Zufluchtsort der Liebenden, die Heterotopie am Ufer des Meeres, wird als irrealer Ort gezeigt, als bloße *Projektion*. Tatsächlich war bereits die Straße im Hintergrund, wenn sich die Kamera auf das Gesicht des im Bus davonfahrenden Parry zubewegt, eine Rückprojektion. So wie Parrys Blick ins Leere geht, so scheint er selbst der Welt bereits abhanden gekommen zu sein. Statt in einer realen Umgebung befindet er sich in einer phantasmatischen, bloß imaginierten Welt. Das Happy End, welches vor der Rückprojektion stattfindet, entpuppt sich somit selbst als eines, das nur in der Fantasie, einzig als Projektion möglich ist.⁵ „We’ll skip all the ‚ifs‘. I get the idea, and that’s all I need.“ sagt die Geliebte zu Parry als er mit ihr am Telefon die Flucht nach Peru verabredet. Was zählt ist einzig die Idee, dank der man alle, „ifs“,

⁵ Zum Zusammenhang von Fantasie und Rückprojektionstechnik siehe Binotto 2013.

alle Einwände der Realität *überspringen* (to skip) kann. Das gemeinsame Glück ist eine Vorstellung, eine Projektion, in die man hineinspringt.

Wahrhaftig ist dieses Happy End in der Hinsicht, dass es sich selbst als Wunschvorstellung der Figuren entlarvt. Wahrhaftig ist es aber auch dadurch, dass es sich damit als genuin filmische Konstruktion zu erkennen gibt. Indem an die Stelle einer realen Landschaft die Filmbilder der Rückprojektion treten, verweist der Film auf nichts als seine eigene technische Verfasstheit. So kommt über die Rückprojektion dieses Happy Ends der Film gleichsam zu sich, offenbart sich als das was er in Wahrheit ist: technisch fabrizierte Illusion.⁶ In der Rückprojektion projiziert sich der Film auf sich selbst zurück. Doch gelingt ihm diese Selbstreflexion, dieser Moment der Wahrhaftigkeit nicht, indem er sich von einer Außenposition betrachten und kommentieren würde (wie dies der Zwischentitel bei Murnau versucht), sondern schlicht indem er seinen Filmbildern noch weitere Filmbilder, jene Filmbilder der Rückprojektion hinzufügt. So vermag diese potentierte Mimesis gleichsam sich selbst zu übersteigen. Die Rückprojektion entpuppt sich – wie es der Berliner Filmwissenschaftler Sulgi Lie so treffend genannt hat – als „antiillusionistische Illusionstechnik“ (2012, S. 41).⁷

Analog dazu ist auch das Ende von Delmer Daves' spätem Teenager-Melodram *A Summer Place* (1959) gestaltet, wenn das unglückliche Liebespaar, aller Unmöglichkeit ihrer Situation zum Trotz am Ende zusammen auf jene Insel zurückkehrt, auf der ihre Romanze angefangen hatte. Als die Fähre vom Steg ablegt, umarmen sich die beiden, die vorher ihre illegitime Beziehung vor jedermann hatten geheim halten müssen. „In front of god and everybody this time?“ fragt das Mädchen ihren Geliebten, ehe sie sich in die Arme fallen und küssen. Doch dieser Triumph über die prüde Borniertheit ihrer Umgebung ist nur ein scheinbarer: denn die beiden können ihre Liebe nur auf einer Insel ausleben, auf die – wie das Schild am Pier klarstellt – einzig Besitzer und geladene Gäste Zutritt haben. Ist die private Insel schon ein heterotoper Ort, so wirkt dieser finale Kuss noch zusätzlich entrückt, als er wiederum nur vor einer offensichtlichen Rückprojektion stattfinden kann, die den Himmel zeigt. Die Liebenden küssen sich eben nicht „in front of god and everybody“ sondern vielmehr „in front of a rear projection screen“. Und wenn in der allerletzten Einstellung des Films der Landesteg aus der Entfernung gezeigt

⁶ Diese Selbstreferentialität wird noch dadurch gesteigert, dass das Happy End von *Dark Passage* in denselben Kulissen gefilmt wurde, die bereits für den Film *Casablanca* verwendet wurden. Für die Bestätigung dieser Vermutung danke ich an dieser Stelle ganz herzlich Thomas Meder.

⁷ Zu untersuchen wäre in diesem Zusammenhang auch Delmer Daves' eigenwilliges und virtuoses Spiel mit Rückprojektionen und Überblendungen am Ende seines Films *Pride of the Marines* (1945).



Abb. 6 *A Summer Place*, Delmer Daves, USA 1959

wird, über die dann der Schriftzug „The End“ zusammen mit dem Logo der Warner Brothers eingeblendet wird, vermag der Zuschauer nicht einmal mehr zu erkennen, ob die beiden tatsächlich auf der Pier stehen oder nicht (Abb. 6).

So offeriert Delmer Daves' Film sowohl ein grandioses Happy End als auch dessen Subvertierung. Der Hoffnung, dass es den beiden Liebenden gelingen wird, ihre Beziehung zu leben, ist immer auch die bittere Möglichkeit mit eingeschrieben, dass ihnen die Rückkehr zur Insel ihrer Träume verwehrt bleiben wird – beide

Alternativen sind, obwohl sie sich gegenseitig ausschließen, in der Inszenierung dieses Filmschlusses inkludiert und in Spannung gehalten. Wie die halbe Wahrheit ist auch dieses Happy End in sich gespalten und gerade dadurch wahr. Sowohl *Dark Passage* wie auch in *A Summer Place* können nur glücklich ausgehen, indem die Figuren an jenen anderen Schauplatz der Heterotopie springen. Dieser Sprung aber findet sich in die Inszenierung dieses anderen Schauplatzes mit integriert, in Form jenes unüberbrückbaren Risses (oder Sprungs), der sich zwischen den Figuren und den sie einrahmenden Rückprojektionen auftut.⁸

5.2 Sprung des Glaubens

Indes geht es bei Delmer Daves nicht allein darum, mittels Verfremdungseffekten wie jener der Rückprojektion, seine Happy Ends als trügerisch zu entlarven. So wie Lacan mit seiner Rede von der „Halb-sagbarkeit der Wahrheit“ den Wahrheitsbegriff zwar problematisiert, ihn aber gleichwohl nicht aufgibt, so sind auch die Happy Ends bei Delmer Daves bei all ihrer offenkundigen Halb-Wahrheit durchaus ernst gemeint. Die Risse und Sprünge, mit denen Daves seine Happy Ends inszeniert, sind nicht selbstgerechte, ironische Subvertierung, sondern ermöglichen zugleich, dass sich das Happy End tatsächlich ereignen, sich bewahrheiten kann.

Zweifellos am prägnantesten führt Delmer Daves dies in seinem Meisterwerk *3:10 to Yuma* (1957) vor. Der Western erzählt die Geschichte, des frisch verhafteten Postkutschenräubers Ben Wade, der auf jenen titelgebenden Zug gebracht werden soll, der zum Gefängnis von Yuma führt. Es ist ein lebensgefährlicher Job, den schließlich der verarmte Farmer Dan Evans übernimmt, einzig weil er das in Aussicht gestellte Honorar dringend braucht, um für die Bewässerung seiner ausgetrockneten Felder zahlen zu können. Von Ben Wades Bande belagert, wird die Zeit bis zur Abfahrt des Zuges zur zermürbenden Nervenprobe, in der sich der Farmer als einsamer Hüter des Gesetzes gegen Wades schiesswütige Bande behaupten muss. Die Konstellation erinnert dabei frappant an den fünf Jahre zuvor entstandenen Western *High Noon* (1952) von Fred Zinnemann. Doch während in *High Noon*

⁸ Als Repräsentant dieses Sprungs, der das Happy End offen und damit wahr hält, wäre wohl auch jenes Loch zu interpretieren, welches der Protagonist Frank am Ende von *Cowboy* (1958) in die Wand des Hotelzimmers schießt. Indem er die damit die Geste seines Ziehvaters, des harten Cowboys Tom Reece vom Anfang des Film zitiert, beweist er seine endgültige Identifikation mit diesem. Zugleich aber steht das Loch in der Wand auch für all das, was in diesem Happy End fehlt, was auf dem Weg hierhin aufgegeben werden musste, wie etwa Franks unerfüllte Liebe zur Tochter eines mexikanischen Rinderbarons oder seine romantischen Vorstellungen des Lebens als Cowboy.

die Gegenüberstellung von Gut und Böse eindeutig ist, sieht sich der Zuschauer bei Delmer Daves in seinen Sympathien hin und her gerissen zwischen dem verhaltenen und unsicheren Farmer Dan, der eigentlich gar kein Held sein möchte, und dem charismatischen Anführer Wade, der nur zu gerne das unausweichliche Blutvergießen vermeiden würde. Weder möchte man den einen scheitern, noch den anderen unterliegen sehen, und doch kann der eine nur heil aus dieser Situation herauskommen auf Kosten des anderen. Zusätzlich verkompliziert wird diese ausweglose Situation dadurch, dass zwar Dans Sohn den Vater für seinen Mut zum Risiko bewundert, die Farmersgattin darin aber nur einen dummen, sinn- und verantwortungslosen Akt sehen kann. So sieht sich Dan Evans in ein unlösbares Dilemma verstrickt: Nimmt er seinen Auftrag wahr, setzt er die Liebe seiner Frau aufs Spiel, lehnt er ihn ab, riskiert er den Respekt seines Sohnes. Der Protagonist und mit ihm auch der Zuschauer ist vor zwei Alternativen gestellt, die beide nicht befriedigen. Ein glückliches Ende kann es bei solch einer unseligen Konstellation gar nicht geben – so möchte man jedenfalls meinen.

Im Showdown des Films steht Dan, gedeckt durch seinen Gefangenen, dem er das Gewehr in den Rücken drückt, neben dem bereits anfahrenen Zug, während die Outlaws immer näher kommen. Es ist ein Duell, das nicht gewonnen werden kann, würde doch der Farmer in eben jenem Moment, da er seine Geisel in den Zug bugsiert, seine Deckung und damit auch sein Leben verlieren. Da sagt der Gefangene Ben Wade: „Let’s get out of here!“. Wenn sie beide heil aus der scheinbar ausweglosen Situation herauskommen wollen, so nur, wenn sie beide im selben Moment auf den Zug aufspringen. „How do I know you’ll jump?“, fragt der Farmer unsicher, und sein Gefangener antwortet: „You’ll have to trust me on this one!“ In der Tat ist dieser anschließende gemeinsame Sprung, der die beiden Kontrahenten rettet, ohne dass einer dem anderen unterliegt, ein Akt des Vertrauens, mithin ein Sprung des Glaubens, den man tut, ohne vorgängig die Garantie zu haben, auch tatsächlich heil auf der anderen Seite zu landen. Vielmehr verwirklicht sich im Sprung erst das, was einem den Mut gab, den Sprung überhaupt zu wagen (Abb. 7).

5.3 Antizipation und Akt

So folgt dieser Sprung jener zeitlichen Logik der Antizipation, des „futur antérieur“, wie sie Lacan bereits in seinen frühesten psychoanalytischen Texten als grundlegende Struktur des Subjekts aufzeigt. Das Kleinkind im berühmten Spiegelstadium, das sich im Spiegel bereits als jenes funktionierende Subjekt (v)erkennt, welches es erst später einmal sein wird und so „in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt“ (Lacan 1991a, S. 64), behauptet sich eigentlich ver-

früht als Subjekt, wird aber durch diesen Akt dazu. Oder die drei Gefangenen in der Denksportaufgabe aus Lacans Aufsatz *Die logische Zeit und die Assertion der antizipierten Gewissheit*, denen man schwarze oder weiße Scheiben auf den Rücken geklebt hat und die erst dann freigelassen werden, wenn sie allein aus dem stummen Verhalten der Zellengenossen schließen können, welche Farbe die Scheibe auf ihrem Rücken hat – auch sie eilen zum Wärter, um ihm die Lösung zu sagen, ehe sie sich sicher sein können, dass ihre Antwort die richtige ist. Indem sie aber alle drei zugleich losrennen, bestätigen sie sich gegenseitig, was sie vorher nur vermuten konnten, nämlich dass sie alle dieselbe Scheibe auf dem Rücken tragen (vgl. Lacan 1986, S. 101–121). Die Gewissheit, um die es Lacan geht, ist somit eine andere, als eine neutral zu bestimmende Faktizität. Sie ist vielmehr eine, die sich erst dadurch einstellt, dass man so tut, als sei sie bereits vorhanden. Und sie entsteht – auch das ein wesentlicher Aspekt von Lacans Gefangenen-Sophisma – intersubjektiv, im Zusammenspiel verschiedener Subjekte.

Was hier geschieht, ist, was Lacan einen Akt nennt: Kennzeichen eines Akts (im Gegensatz zu etwas zum bloßen Verhalten) ist, dass er nicht aus einer vorgegebenen Gewissheit heraus geschieht, sondern selbst erst diese Gewissheit schafft. Das Subjekt stützt sich auf eine Antizipation, eine Hoffnung, eine bloße Fiktion. Doch indem es das tut, verwirklicht sich die Fiktion (vgl. Langlitz 2005, S. 200–212). Gestützt auf eine nur halbe Gewissheit entsteht Wahrheit. Ein eben solcher Lacan'scher Akt ist das Happy End von *3:10 to Yuma*: So wie im Sprung des Glaubens, erst das entsteht, woran man glaubt, so erringen auch Ben Wade und Dan Evans erst in ihrem gemeinsamen Sprung jene Gemeinschaft und jenes gegenseitige Vertrauen, die sie zu diesem Sprung befähigen. Auf dem Bretterboden des Waggons finden sich die beiden wieder, nun mit einem Schlag verwandelt, zu neuen Subjekten geworden. Sie sind nicht mehr als Bewacher und Gefangener, sondern nun plötzlich Partner, Seite an Seite. Nicht nur, dass sich über diesen Akt des Sprungs die beiden Subjekte noch mal neu konstituieren, sie krempeln damit auch die gesamte Konstellation um, die eben noch so hoffnungslos verfahren schien. Zuvor sahen sich die beiden Figuren vor lauter Entweder-oder-Fragen gestellt: Du oder ich, Held oder Feigling, tot oder lebendig. Und egal wie man sich entschieden hätte, immer wäre es die falsche Entscheidung gewesen. Die Überraschung und Radikalität dieses Sprungs ins Happy End besteht darin, dass es sich all dieser Alternativen entzieht, sich weder für das eine, noch das andere entscheidet, sondern stattdessen eine zuvor unmöglich scheinende, dritte Option wählt. Es ist diese dritte Option, auf die auch Lacan abhebt, wenn er über das Unbewusste sagt, „dass es da weder um ein Sein geht noch um ein Nicht-Sein, sondern um Nicht-Realisiertes“ (Lacan 1978, S. 36). Ziel der Psychoanalyse ist die Identifikation des Subjekts

mit jener Offenheit des Nicht-Realisierten, und es ist genau diese Offenheit, aus der heraus und in die hinein die Helden von *3:10 to Yuma* agieren.

5.4 Offenbarung

Unlängst hat der slowenische Philosoph Mladen Dolar im Zusammenhang mit Ernst Lubitschs Komödie *To Be or Not To Be* (1942) aufgezeigt, dass die Lektion dieses Film nicht zuletzt darin besteht, auf die titelgebende Frage Hamlets nicht zu antworten. Statt sich auf das perfide Spiel der Frage einzulassen und unter den von ihnen angebotenen Optionen zu wählen, muss die Frage als Ganze abgelehnt werden: „Man muss den Ort verlassen, den zugewiesenen Platz [...] wohin uns die Frage gesetzt hat, und dadurch den Zirkel aus Frage und Antwort durchbrechen. Wenn das Stellen der Frage in diesen Begriffen bereits die notwendige Antwort ‚Nichtsein‘ beinhaltet hat, dann besteht die einzige Möglichkeit, ‚Sein‘ zu wählen, darin, ein Sein außerhalb-des-Orts zu wählen, ein unpassendes Sein, das in dieser Alternative keinen Platz hat, weder Nichtsein, noch Sein [...] etwas, das kein festes Sein hat, ohne dadurch in das ‚Nichtsein‘ zu fallen, ein plötzlich auftauchendes Sein, ein Stand-up-Sein“ (2013, S. 142 f.). Es ist dieses plötzlich auftauchende Sein, das seinen zugewiesenen Ort verlassen hat, welches sich im Sprung von Ben und Dan herausbildet. Ein subversiver Akt, der nicht aus einer Palette von Möglichkeiten auswählt, sondern vielmehr ein vollkommen neues Feld von Möglichkeiten erst eröffnet. Es ist diese Freiheit einer anderen Wahl, die wohl auch Bertrand Tavernier meint, wenn er *3:10 to Yuma* so treffend als „magnificent parable of liberty“ charakterisiert (vgl. Jones 2014).⁹

Statt sich folgerichtig und konsequent aus der Handlung zu ergeben, wie dies die zeitgenössischen Handbücher für Drehbuchautoren im klassischen Hollywood als anzustrebendes Ideal für Filmschlüsse anpreisen (vgl. Marion 1937, S. 52), besteht die Brillanz von Delmer Daves' Happy End im Gegenteil darin, alle scheinbaren Zwangsläufigkeiten der Handlung mit einem Schlag, oder genauer: einem Sprung auszuhebeln. Wird die Unwahrscheinlichkeit und Implausibilität eines Happy Ends gemeinhin als Indiz dafür genommen, es als „falsch“ zu diffamieren, so besteht aus Lacan'scher Perspektive gerade im Ausscheren aus dem vorgegebenen Raster die überragende Wahrheit dieses Schlusses. In Elmore Leonards Kurzgeschichte, welche diesem Film zugrunde liegt, hatte sich der Farmer Dan noch seinen Weg durch die gegnerischen Reihen freigeschossen (vgl. Walker 1996, S. 143). In der Entscheidung, diesen klassischen Heroismus des Showdowns zu

⁹ <http://www.criterion.com/current/posts/2766-3-10-to-yuma-curious-distances>.

Abb. 7 *3:10 to Yuma*, Delmer Daves, USA 1957



unterlaufen, zugunsten eines verblüffenden Happy Ends, erweist sich Delmer Daves endgültig als radikaler Denker des Films.¹⁰ Die letzten Einstellungen von *3:10 to Yuma* unterstreichen zusätzlich, wie das Happy End die gesamte Situation des Films komplett umstrukturiert. Zusammen mit Ben an der offenen Tür des Wagens stehend, blickt Dan der Farmer nach draußen und sieht am Bahnübergang seine Frau mit dem Pferdefuhrwerk stehen. Ihr Blick versichert ihn ihrer Liebe, daneben steht der Postkutschenunternehmer, der ihm das versprochene Honorar geben wird. In diesem Moment, als das Glück ohnehin vollkommen scheint, fängt es plötzlich an zu regnen. Die Dürre, die zu bekämpfen, den Farmer überhaupt erst dazu trieb, sich auf dieses riskante Unterfangen einzulassen, endet ganz von selbst. Es ist, als hätte der gemeinsame Akt von Ben und Dan sogar das Wetter erschüttert und verändert (vgl. Pye 1986, S. 253 f.). So wird im Akt des Happy Ends alles errungen: das Geld ebenso, wie das dringend benötigte Wasser, für das man es eigentlich hatte ausgeben wollen. Dan ist zugleich mutiger Held und musste doch von seinem Kontrahenten erst gerettet werden, und auch der Outlaw Ben Wade, der sogleich im Zug damit prahlt, aus Yuma bereits ausgebrochen zu sein, geht als Sieger vom Platz. Besonders signifikant dabei aber ist, dass Delmer Daves diese Schlussequenz als eine jener Kran-Sequenzen gefilmt hat, für die er berühmt war. Während Dans Frau verzückt ihre Hände in den Himmel streckt, von wo der Regen auf sie herunter prasselt, erhebt sich die Kamera über sie in den Himmel. Doch ist es nicht die Perspektive eines gütigen Gottes, welche die Kamera hier einnimmt. Es ist vielmehr die Perspektive der Figuren, die – wie in dem von Mladen Dolar verwendeten Bild – von ihren angestammten Plätzen aufgesprungen sind (Abb. 7).

¹⁰ Umso sprechender, dass die Macher des Remakes von *3:10 to Yuma* von 2007 glaubten, ausgerechnet das Ende korrigieren zu müssen und das Happy End von Delmer Daves durch ein tragisches ersetzen. Gerade in dieser scheinbaren Radikalität erweisen sie sich als bloße Epigonen.



Abb. 8 *Spencer's Mountain*, Delmer Daves, USA 1963

Später wird Delmer Daves in seinem Film *Spencer's Mountain* (1963) eine ähnliche Kranbewegung verwenden, wenn dort der Familienvater Clay das Gerüst seines zukünftigen Hauses anzündet. Das neue Haus auf dem titelgebenden Familienberg, dieses Herzensprojekt, in welches der Vater alle Energie und alles Geld investiert hat, wird aufgegeben, um stattdessen den ältesten Sohn aufs College schicken zu können. Auch hier springt der Protagonist in einem riskanten Akt aus dem ausweglosen status quo hinaus und schafft damit ganz neue Verhältnisse (Abb. 8).

Hier wie dort setzt die Kranbewegung der Kamera jenen Sprung des Glaubens ins Bild, den zuvor die Figuren riskieren mussten. „Revelations of beauty“ – Offenbarungen der Schönheit hatte Delmer Daves diese Kranaufnahmen genannt (vgl. Wicking 1969, S. 66). Doch sind es Offenbarungen auch in einem absoluteren Sinne: in den Kran-Aufnahmen am Ende von *3:10 to Yuma* und *Spencer's Mountain* offenbart sich Wahrheit – die gesprungene und ersprungene Wahrheit eines Happy Ends, das, statt zwischen vorgegebenen Alternativen, die Halbheit in der Mitte wählt, jene einzige Wahrheit, die es überhaupt geben kann, die volle Wahrheit des Halbgesagten.

Literatur

- Adorno, Theodor W. 1951. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a. M: Suhrkamp.
- Affron, Charles. 1991. Performing performing: Irony and affect. In *Imitation of life*, Hrsg. Lucy Fischer, 207–215. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Binotto, Johannes. 2013. Rück-Sicht auf Darstellbarkeit: Zur Ästhetik und Aussagekraft der Rear Projection. *Filmbulletin – Kino in Augenhöhe* 13 (2): 37–43.
- Bordwell, David. 1982. Happily ever after, part two. *The Velvet Light Trap* 19:2–7.

- Christen, Thomas. 2003. Mehr als ein Ende: Wie Filme zu verschiedenen Schlüssen kommen. *Montage a/v* 12 (2): 155–168.
- Dolar, Mladen. 2013. Sein oder Nichtsein? Nein danke. *Neue Rundschau* 4:130–150.
- Foucault, Michel. 2005. Von anderen Räumen. In *Schriften: Dits et Écrits, Bd. 4, 1980–1988*, 931–942. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund. (1905). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Wien: Franz Deuticke.
- Jones, Kent. O. J. *3:10 to Yuma*: Curious distances. <http://www.criterion.com/current/posts/2766-3-10-to-yuma-curious-distances>. Zugegriffen: 2. Feb. 2014.
- Klinger, Barbara. 1994. *Melodrama and meaning: History, culture, and the films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lacan, Jacques. 1973. *Télévision*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 1978. *Seminar XI (1964): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Olten: Walter.
- Lacan, Jacques. 1986. Die logische Zeit und die Assertion der antizipierten Gewissheit. In *Schriften III*, 101–121. Weinheim: Quadriga.
- Lacan, Jacques. 1991a. Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In *Schriften I*, 61–70. Weinheim: Quadriga.
- Lacan, Jacques. 1991b. Die Wissenschaft und die Wahrheit. In *Schriften II*, 231–257. Weinheim: Quadriga.
- Lacan, Jacques. 1991c. *Le séminaire Livre XVII: L'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 2003. *Seminar IV: Die Objektbeziehung*. Wien: Turia + Kant.
- Langlitz, Nicolas. 2005. *Die Zeit der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lie, Sulgi. 2012. *Die Außenseite des Films*. Zürich: Diaphanes.
- MacDowell, James. 2013. *Happy endings in Hollywood cinema: Cliché, convention and the final couple*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Marion, Frances. 1937. *How to write and sell film stories*. New York: Covici Friede.
- Mulvey, Laura. 1987. Notes on Sirk and melodrama. In *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*, Hrsg. Christine Gledhill, 75–79. London: BFI.
- Pfaller, Robert. (Hrsg.). 2005. *Schluss mit der Komödie! Zur schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur*. Wien: Sonderzahl.
- Prinzler, Hans Helmut. (Hrsg.). 2003. *Friedrich Wilhelm Murnau: Ein Melancholiker des Films*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Pye, Dougals. 1986. The western (genre and movies). In *Film Genre Reader IV*, Hrsg. Barry Keith Grant, 239–254. Austin: University of Texas Press.
- Rodowick, D. N. 1991. Madness, authority and ideology in the domestic melodrama of the 1950s. In *Imitations of life: A reader on film & television melodrama*, Hrsg. Marcia Landy, 237–247. Detroit: Wayne State University Press.
- Sirk, Douglas. 1997. *Imitation of Life: Ein Gespräch mit Jon Halliday*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Tavernier, Bertrand. 2003. The ethical romantic. *Film Comment* 39 (1): 42.
- Walker, Michael. 1996. The westerns of Delmer Daves. In *The movie book of the western*, Hrsg. Ian Cameron und Douglas Pye, 123–160. London: Studio Vista.
- Wicking, Christopher. 1969. Interview with Delmer Daves. *Screen* 10 (4–5): 55–66.
- Žižek, Slavoj. 2000. *Lacan in Hollywood*. Wien: Turia + Kant.

Johannes Binotto Kulturwissenschaftler, freier Autor und Mitarbeiter am Englischen Seminar der Universität Zürich. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Filmtechnik und/als Psychoanalyse, Signalstörung und Affekt sowie die Schnittstellen zwischen Raumtheorie, Literatur- und Medienwissenschaft. Promotion zum Freudschen Unheimlichen und dessen Räumlichkeit in Kunst, Literatur und Film mit *TAT/ORT: Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur* (2013). Zahlreiche Publikationen u.a. zu Digitalität und Fragmentierung bei James Bond; zum Mafioso als männlichem Hysteriker; zu der Übernatürlichkeit von Technicolor oder zur subversiven Aussagekraft der Rückprojektions-Technik im klassischen Hollywoodkino.