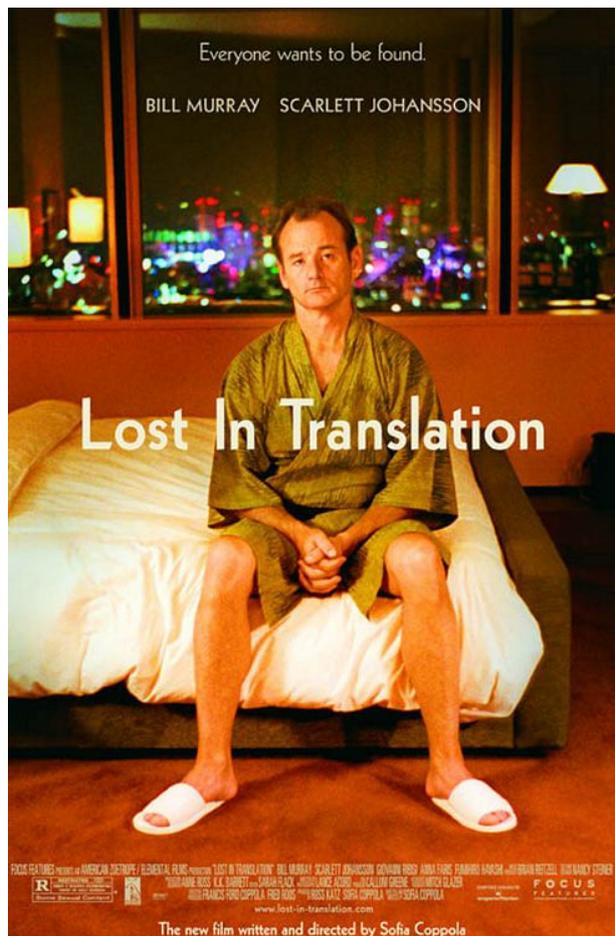


**Aus der Reihe „Psychoanalyse und Film“**

des Instituts für Psychoanalyse der DPG Frankfurt/Main



**„Lost in Translation“**

(Regie: Sofia Coppola, USA 2003)

(Vortrag im Kino „Mal Seh’n“ am 23. April 2008)

„Lost in Translation“ führt den Zuschauer nach Tokio ins Hotel Park Hyatt, und lässt ihn dort an der Begegnung zweier Menschen teilnehmen, die unterschiedlicher nicht sein können: Bob Harris, einem alternden amerikanischen Filmschauspieler (Bob Murray) und Charlotte, der jungen Ehefrau eines bekannten Photographen, die gerade ihr Philosophiestudium beendet hat (Scarlett Johansson). Beide kommen in dem Wunsch, der Einsamkeit des Hotels zu entfliehen, einander näher und beginnen eine Beziehung, die alles zu versprechen scheint, bis sie mit der Abreise Bobs ihr abruptes Ende findet, kaum dass sie begonnen hat. In den Filmkritiken wird der Film ganz überwiegend als eine Meisterleistung gefeiert. Sofia Coppola hat für ihr Drehbuch 2004 einen Oscar erhalten, und fünfmal wurde der Film für den Golden Globe nominiert. Die Zuschauerreaktion fällt nicht ganz so eindeutig aus. Die Kommentare

im Internet reichen von „todlangweilig“ über „nachdenklich stimmend“ bis hin zu „aufwühlend“, „bewegend“ oder „wunderbar“. Auch ich empfand, nachdem ich den Film zum ersten Mal gesehen hatte, zunächst ein gewisses Zögern, mich weiter auf ihn einzulassen.

Der Film präsentiert ein Grundgefühl von unerfüllter Sehnsucht, das die beiden Hauptdarsteller des Films von Szene zu Szene begleitet, während der Zuschauer zusammen mit ihnen vergeblich auf Erlösung aus diesem quälenden Zustand wartet. Wenn beide am Schluss des Films voneinander Abschied nehmen, dann ist dieser Abschied deshalb auch von dem Schmerz darüber überschattet, was in dieser Beziehung *nicht* geschehen ist und vermutlich *nie mehr* geschehen wird. Daraus entsteht auch das Gefühl der Vergeblichkeit, das sich an dieser Stelle einschleicht. Und trotzdem sind Bob und Charlotte am Ende des Films nicht mehr die gleichen, die sie am Anfang waren. Sie haben sich verändert – beide, und dem Abschied ist auch ein Quäntchen Glück beigefügt.

Was war geschehen? Hat in dem Film *doch* etwas statt gefunden, was sich in keiner Liebesromanze fassen lässt, die irgendwann doch mit einem schmerzlichen Erwachen endet, und auch nicht in einem sexuellen Abenteuer, dem die ernüchternde Rückkehr in den Alltag folgt? Hinterlässt der Film gerade deshalb einen so nachhaltigen Eindruck, weil er diese Erfüllung verweigert? Ich glaube, dass dem so ist und dass das Faszinosum des Films vor allem darin besteht, dass er eine Seinserfahrung vor Augen führt, die jeder von uns kennt, auch wenn wir kaum darüber sprechen. Ich meine das jedem Menschen eingeschriebene *Begehren*, das sich im Film in immer neuen Formen präsentiert und immer neue Möglichkeiten der Erfüllung in Aussicht stellt, ohne dieses Versprechen aber wirklich einzulösen. Denn dieses Begehren bleibt grundsätzlich unstillbar (Lacan 1960). Es gibt nichts, das in der Lage wäre, jenen Mangel zu beheben, der eine menschliche Grunderfahrung darstellt und auf einen ursprünglichen Verlust verweist, der nie mehr rückgängig zu machen ist, auch wenn wir ein Leben lang danach auf der Suche sind. Er entstammt einer Befindlichkeit lange vor der Entwicklung des narrativen Gedächtnisses und lässt sich von daher nur schwer in Worte fassen. Jeder Übersetzungsversuch hinterlässt, so Freud, einen Überschuss, einen „unassimilierbaren Rest“ (Freud 1950), der in der sprachlichen Übersetzung verloren geht (dazu auch Stern 1986/1992, S. 249 f.). *Der Film mit dem bezeichnenden Titel „Lost in Translation“ wird hier als ein Versuch verstanden, diesem Verlorenen nachzuspüren.*

Das zeigt sich bereits in einer der ersten Szenen, in der Bob vor einem japanischen Filmteam für eine Whisky-Reklame posiert und der Regisseur ihm in einer langen Rede auf Japanisch erklärt, wie er sich verhalten solle. Bob kann ihn trotz aller Anstrengung nicht verstehen. Die Atmosphäre wird zunehmend gespannter, bis die Dolmetscherin übersetzt. Dabei schmilzt der japanische Wortschwall auf wenige Sätze zusammen: „Schau in die Kamera!“, „Mehr nach links“, „Intensiver!“, und wirkt in dieser Verkürzung so komisch, dass die Zuschauer mit Gelächter reagieren. Das Shooting erfolgt nun ohne Probleme, alle Beteiligten wirken zufrieden, nichts wird mehr vermisst. Nur das Gelächter der Zuschauer deutet darauf hin, dass unter dieser glatten Oberfläche noch etwas Anderes existiert, für das es keine Worte gibt.

Die gleiche Unzulänglichkeit der Sprache zeigt sich, wenn wir versuchen, die Beziehung zwischen Bob und Charlotte näher zu beschreiben. Was ist es, was die beiden miteinander verbindet? Sexuelle Anziehung, Verliebtheit, Liebe, Midlife-Crisis, die Inszenierung einer Vater-Tochter-Phantasie? Für jede dieser Variationen gibt es Anzeichen, und alle erweisen sich bei näherem Zusehen als einseitig oder auf andere Weise trügerisch. Die erste Begegnung der beiden in der Hotelbar, bei der Charlotte Bob, den sie zu dieser Zeit noch nicht persönlich kennt, einen Drink zukommen lässt, mutet wie der Beginn einer sexuellen Beziehung an. Sehr schnell zeigt sich aber, dass das, was die beiden zueinander hinzieht, mit sexueller Abenteuerlust nicht hinreichend erklärt werden kann.

Der aufreizenden Darbietung einer Striptease-Tänzerin kehren beide in gegenseitigem Einverständnis sehr bald den Rücken und verlassen das Lokal, in dem der Striptease stattfindet. Als sie später nebeneinander im Bett liegen, berührt Bob nur einmal kurz mit seinem Fuß den ihren. „Mehr ist nicht auszuhalten“, murmelt er dabei. Die Szene wirkt ungeheuer intim, aber nicht so wie die zwischen einem sexuellen Paar. Auch der One-Night-Stand Bobs mit der Barsängerin des Hotels kann die beiden nicht wirklich auseinanderbringen. Charlotte ist zwar eifersüchtig, als sie bemerkt, dass Bob die Nacht mit einer anderen Frau verbracht hat. Ihre Beziehung zu Bob wird davon aber nur kurzfristig berührt. Es scheint etwas anderes zu sein, was beide suchen. Das gilt auch für die Idee einer Midlife-Crisis, mit der Charlotte Bobs neues Outfit scherzhaft kommentiert. Bob leidet vermutlich zwar unter dem Altersunterschied, der ihn von Charlotte trennt, und beneidet sie wegen ihrer Jugend. Sein grundsätzlicher Skeptizismus dem Leben gegenüber und nicht zuletzt die Treue gegenüber seiner Frau sind aber nicht dazu angetan, die damit einhergehenden sexuellen Phantasien in die Tat umzusetzen.

Könnten Verliebtheit oder sogar Liebe eine Rolle spielen? Bob und Charlotte vermeiden in ihrer Beziehung die Worte „Ich liebe Dich“, vielleicht, weil sie für ihre Beziehung nicht gelten, vielleicht aber auch, weil diese Worte ihre ursprüngliche Bedeutung überhaupt verloren haben. Im Film werden sie vor allem von Charlottes Mann gebraucht, um Charlotte zu beruhigen, wenn er wieder einmal im Begriff ist, sie zu verlassen und ihre Vorwürfe im Keim ersticken will. Bob sagt die Worte „Ich liebe Dich“ am Telefon zu seiner Frau, nachdem er Charlotte in ihrem Hotelzimmer zurück gelassen hat, aber seine Frau hat schon eingehängt. Auch hier geht die Liebesbeteuerung also ins Leere.

Vieles spricht dafür, dass es sich bei der Beziehung zwischen Charlotte und dem sehr viel älteren Bob um die Wiederauflage einer Vater-Tochter-Beziehung handelt, in der beide unbewusst nach der Realisierung ihrer ödipalen Wünsche suchen. „Ich plane einen Gefängnisausbruch“, sagt Bob zu Charlotte gleich zu Beginn ihrer Begegnung. „Zuerst müssen wir raus aus dieser Bar, dann raus aus diesem Hotel, raus aus der Stadt und raus aus dem Land! Sind Sie dabei?“ Dies klingt wie eine Einladung zum Ausstieg aus der symbolischen Ordnung, in einen anderen, imaginären Raum, in dem das Inzesttabu aufgehoben ist und keine Grenzen gelten. Charlotte stimmt ihm fröhlich zu, aber beide brechen nicht wirklich auf. Die Beziehung zwischen beiden bewegt sich vielmehr irgendwo *zwischen* den hier genannten Ebenen, die im Verlauf der Filmhandlung wechselnd anklingen, aber ohne das, was Bob und Charlotte zueinander hinzieht, wirklich zu erfassen.

Was könnte es dann aber sonst sein, das auf dieser begrifflichen Ebene nicht hinreichend erfasst werden kann oder in Freuds Worten: Was ist der „unassimilierbare Rest“ (Freud 1950), der jeder Übersetzung zum Opfer fällt? Für Freud ist es der Wunsch nach der identischen Wiederholung der ursprünglichen Befriedigung an der Brust der Mutter, die aber immer bereits eine Wiederauflage wäre und von daher nicht mit dem Verlorenen identisch. Die sprachlichen Symbole, in denen diese Wünsche ihre Formulierung erfahren, können das Verlorene deshalb immer nur annähernd zur Darstellung bringen. Denn sie sind immer bereits *Zeichen* für etwas Abwesendes sind und niemals das Objekt schlechthin. Zwischen dem Zeichen und dem, was sie bezeichnen sucht, besteht eine uneinholbare *Differenz*. Es ist, so Lacan 1958, S. 127), diese *Differenz zwischen dem Möglichen und dem Absoluten*, der das Begehren entspringt, als ein ständiges unbewusstes Verlangen nach der Aufhebung des Mangels durch die Widervereinigung mit dem verlorenen Objekt. In der biblischen Sprache

entspricht dem die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies, dessen Tor von da an von einem Engel bewacht wird, weil Gott wusste, dass die Menschen nie aufhören würden, die Rückkehr dorthin zu versuchen. Das Begehren danach besteht aber fort und mit ihm die unaufhörliche Suche nach Objekten, die diese Erfüllung zu versprechen scheinen. Wenn wir ein solches Objekt *erkoren* haben, schreiben wir ihm unbewusst jene einzigartige Bedeutung zu, die eigentlich *dem* Objekt gilt, dessen Verlust vor urdenklicher Zeit einmal das Begehren in Gang setzte (Kirshner 2005). Lacan nennt dieses Objekt „klein a“ (Lacan 1960). Keines der erkorenen Objekte kann aber die Leerstelle ausfüllen, die das ursprüngliche Objekt „klein a“ hinterlassen hat. So gesehen, lässt sich das Leben auch als eine Kette von Enttäuschungen beschreiben, die dem Begehren bereits inhärent sind und nach einer Sinngebung verlangen.

Hoffnungen, die immer wieder an der Realität zerschellen, Wünsche, die immer wieder zu Grabe getragen werden, Liebe, die immer wieder in Enttäuschung endet, bedürfen auf der symbolischen Ebene einer *Sinngebung*, wenn das Leben nicht in Resignation und Hoffnungslosigkeit enden soll. Charlottes Studium der Philosophie lässt sich unter diesem Aspekt auch als eine solche Sinnsuche verstehen. Andere Menschen machen sich gegen die Angriffe des Lebens immun, indem sie sich in sich selbst zurückziehen und darauf bedacht sind, nichts mehr an sich heran zu lassen. Bob Harris gehört zu dieser zweiten Kategorie. Manchmal erschrecken solche Menschen, wenn sie sich in einer außergewöhnlichen Situation, jenseits der Alltagsroutine und weit weg von allen Verpflichtungen, denen sie sich bisher klaglos fügten, plötzlich mit sich selbst konfrontiert sehen und sich fragen, zu wem oder was sie in ihrem Leben eigentlich geworden sind, ohne dies bisher überhaupt bemerkt zu haben. Die Reise in ein weit entferntes, fremdes Land kann eine solche Selbstreflexion ermöglichen, wie ein unvermutetes Erwachen.

Von daher ist es vielleicht kein Zufall, wenn wir Bob Harris als erstes in einer Szene sehen, wie er im Taxi auf der Fahrt vom Flughafen in die Innenstadt Tokios aus einem kurzen Schlaf erwacht. Was er, noch gähnend, durch das Fenster des Taxis erblickt, ist ein überdimensionales Bild seiner selbst an einer Hauswand, auf dem er - Whisky trinkend - für dieses Getränk Reklame macht. Für diese Aufnahmen ist er nach Tokio gekommen. Bob wirkt erstaunt. Ist er das wirklich, der ihm da von der Häuserwand entgegenlächelt und für eine Whisky-Marke wirbt? So hatte er sich noch nie gesehen. Im Hotel angekommen wird er von einem Empfangskomitee ebenso lächelnd begrüßt. Die Empfangsdame überreicht ihm dabei schließlich auch noch ein Fax, das für ihn angekommen ist. Das Fax ist von seiner Frau, die

ihn darin sehr sachlich darauf hinweist, dass er etwas vergessen habe, nämlich den Geburtstag seines Sohnes. Metaphorisch lässt sich das Fax als eine, wenn auch nicht sonderlich verlockende, Botschaft verstehen, die, die man wirklich liebt, nicht zu vergessen. Die Enttäuschung, die Bob bei der Lektüre dieser Botschaft überfällt, teilt sich auch dem Zuschauer unmittelbar mit. Als Mahnung wird sie von da an Bob während seines Aufenthalts in Tokio überall hin begleiten.

Was Bob im Folgenden erlebt, kann man auch als eine Begegnung mit sich selbst verstehen, seinen Träumen, seiner Sehnsucht, seiner Heimatlosigkeit, seiner Enttäuschung am Leben, seiner Unerschütterlichkeit, seinem Lebensmut, seiner Hilflosigkeit, seinen zerstörten Hoffnungen, seiner Bindung an Frau und Kinder, seiner wieder erwachenden Lebenslust, aber auch mit einer sich zunehmend verengenden Zukunftsperspektive und dem Tod, der immer näher kommt. Bob macht diese Selbsterfahrung in der Begegnung mit einer zauberhaften jungen Frau, die wie er bereits die Enttäuschungen der Ehe kennen gelernt hat, aber im Gegensatz zu ihm das Leben noch vor sich hat und noch von dem träumt, was er schon hinter sich gelassen zu haben glaubte: Begegnung, Verstanden werden, Lebenslust, Sinnsuche, Hingabe, Versöhnung, die sich jetzt in der Begegnung mit Charlotte erneut in sein Leben drängen. Wenn Charlotte nach der Karaoke-Szene in einem Nebenraum der Bar einen Moment lang vertrauensvoll ihren Kopf auf seine Schulter legt, dann ist dies nicht nur eine zärtliche Geste. Bob begegnet in diesem Augenblick auch einem Teil von sich, den er bisher dahin weit von sich gewiesen hatte. Auch dies geschieht wortlos, weil Worte an dieser Stelle nur zerstörerisch gewesen wären.

Ich habe damit meiner Interpretation aber bereits vorgegriffen. Denn im Film dauert es lange, bis Bob und Charlotte sich schließlich in der Hotelbar begegnen. Die Verbindung zwischen beiden wird während dieser Zeit nur durch den Zuschauer hergestellt, und zwar auf Grund der Gefühlslage, die beide miteinander teilen, und die zwischen abgrundtiefer Einsamkeit und sehnsuchtsvoller Erwartung hin und her schwankt. Wir sehen Bob in seinem Hotelzimmer liegen, in einem Bett, das für ihn allein viel zu groß ist und ins Leere starren, bis er den Fernseher einschaltet und sich mit einem Krimi abzulenken sucht. Danach richtet sich die Kamera auf Charlotte. Auch sie liegt in einem Hotelbett, an der Seite ihres Mannes, der schlafen möchte und auf ihre Kommunikationsversuche nicht reagiert. Derart allein gelassen, macht auch sie schließlich den Fernseher an, um ihre Einsamkeitsgefühle zu überbrücken. Nun sehen beide fern, jeder in seinem Zimmer, nur die Sendungen, die sie betrachten, sind

verschieden. Die Sehnsucht, die beide umtreibt, kann damit aber nicht zum Schweigen gebracht werden. Wir begegnen ihr in den Szenen wieder, in der jeder vom Fenstersims des Hotelzimmers hoch über Tokio auf die pulsierende Stadt unter sich schaut und manchmal auch dort eintaucht, aber nur, um sich nach der Rückkehr erneut in der Einsamkeit des Hotelzimmers wieder zu finden. Auch die Telefongespräche, die jeder von dort aus führt, und das Fax-Gerät, das immer wieder neue Nachrichten ausspuckt, ändern daran nichts. Beide Apparate stehen im Gegenteil symbolisch für die Unmöglichkeit, die Distanz zu überbrücken, die die Subjekte voneinander trennt, obwohl sie eigentlich genau für diesen Zweck geschaffen wurden. Wenn Bob und Charlotte, um ihrer Einsamkeit zu entkommen, sich schließlich beide nachts in die Hotelbar begeben und sich dort zum ersten Mal persönlich begegnen, hat diese Begegnung also bereits eine lange Vorgeschichte. Auf einer tieferen Ebene kennen sich beide schon lange, sie wissen es nur noch nicht.

Was uns der Film im Anschluss daran vor Augen führt, ist eine Vielzahl scheinbar willkürlich aneinander gereihter Szenen, in denen Bob und Charlotte – gemeinsam oder jeder für sich allein - nach etwas suchen, das Glück oder Sinn verspricht. Das Hotel und seine Umgebung werden dabei zu einem *Abbild des Lebens*, das dafür immer neue Optionen anbietet. Charlotte durchquert auf ihrem forschenden Rundgang durch das Hotel mehrere Räume. In einem von ihnen wird ein Ikebana-Kurs angeboten, in einem andern gibt eine manisch anmutende junge Frau eine Pressekonferenz, bei der sie – ganz auf Medienwirksamkeit bedacht - ihren beruflichen und privaten Erfolg herausstreicht. Charlotte geht weiter. In der nächsten Szene sehen wir sie in einem buddhistischen Tempel, wo sie lange dem Gesang der Mönche lauscht, ohne dabei aber wirklich etwas zu empfinden. Auch eine CD mit Lebensratschlägen legt sie bald wieder zur Seite. Während eines Tempelbesuchs in Kyoto kommt ihr eine Hochzeitsprozession entgegen. Die Braut ist verschleiert, der Bräutigam wartet noch darauf, dass sie sich ihm enthüllt. Was dieser Anblick bei Charlotte auslöst, bleibt unserer Phantasie überlassen. Der Wunsch nach einer glücklichen Beziehung und die Enttäuschungen, die ihr die eigene Ehe schon bereitet hat, stehen ihr aber ins Gesicht geschrieben.

Bob scheint andere Optionen zu bevorzugen. Wir sehen ihn Golf spielen, wir sehen ihn im Fitness-Studio auf dem Crosstrainer, der immer schneller wird, bis er abspringt; wir sehen ihn im Swimmingpool, in dem ältere Hotelgäste parallel dazu unter Anleitung eines Trainers Wassergymnastik treiben; wir sehen ihn an der Hotelbar sitzen und Whisky trinken. Einmal nimmt er dabei auch die Barsängerin zu einem One-Night-Stand mit aufs Zimmer, um sich

beim Aufwachen nur mehr unscharf zu erinnern, was in der Nacht zwischen ihnen vorgefallen ist. Ein großer Teil der Szenen wirkt dabei ironisch verzerrt, wie etwa Bobs Fernsehauftritt in der Talkshow eines berühmten japanischen Moderators, der ihn zwar herzlich willkommen heißt, ihn dann aber nicht zu Wort kommen lässt, sondern stattdessen seinen eigenen Tanz aufführt, oder die Szene, in der Bob mit Charlotte in großer Besorgnis ein Krankenhaus aufsuchen, um dort ihren angeblich schmerzenden Fuß untersuchen zu lassen, obwohl beide wissen, dass der Schmerz nur gespielt ist und es sich letztlich um eine Komödie handelt. .

Ironie kommt aber vor allem dann zum Einsatz, wenn eine Szene verfremdet oder in ihr Gegenteil verkehrt werden soll, weil es zu bewegend, zu beschämend oder zu schmerzhaft wäre, wollte man sich unmittelbar auf sie einlassen. Dies gilt auch für den Film „Lost in Translation“, der in ironischer Verkleidung immer neu auf die Unmöglichkeit totaler Befriedigung verweist. In der gleichen ironischen Verkleidung vermittelt er aber auch die Erfahrung, dass es möglich ist, sich dieser Erfüllung anzunähern, und zwar in Augenblicken, in denen die Welt sich verwandelt ( Bollas 1987). Stern (2005) spricht im gleichen Zusammenhang von *Gegenwartsmomenten*. Gegenwartsmomente sind für ihn Augenblicke der Begegnung, die wie das *affect-attunement* (Affekt-Abstimmung) zwischen Mutter und Kind über das implizite (vorsprachliche) Gedächtnis erfahren werden und zwischen zwei Menschen ein Gefühl absoluter Stimmigkeit erzeugen (Stern et al. 1998, S. 660). Ähnlich beschreibt der norwegische Soziologe und Entwicklungspsychologe Bråten die erste Begegnung des Kindes mit einem vorher bereits innerlich repräsentierten Anderen (der Mutter) als einen Augenblick, in dem Erwartung und Erfüllung unmittelbar übereinstimmen (zit. Nach Altmeyer 2005, S. 660). Die Zeiterfahrung tritt dabei in den Hintergrund. Vergangenheit und Zukunft verlieren ihre Bedeutung; das Erleben verdichtet sich stattdessen in einer *absoluten Gegenwart*. Für Bion (1965) gehen diese Augenblicke mit einem Gefühl absoluter Wahrheit einher. Er nennt diese Erfahrung O.

Der Film enthält eine Reihe von Szenen, die dieser Beschreibung nahe kommen. Dazu gehören vor allem die Karaoke-Szene, die Szene, in der Charlotte in einem Nebenraum der Bar ihren Kopf auf Bobs Schulter legt, die Szene, in der er sie halb schlafend wie ein Kind ins Bett bringt und das Gespräch zwischen beiden nachts im Bett, bei dem sie ihn fragt, wie das Leben ist und er, während er ihr antwortet, einmal kurz ihren Fuß berührt. Ich möchte im Folgenden lediglich die Karaoke-Szene unter diesem Gesichtspunkt näher betrachten.

Im Karaoke können Amateursänger zu einer eigens dafür aufbereiteten Musik selbst die dazu gehörigen Texte singen. Wir treffen Bob und Charlotte in einem solchen Karaoke-Lokal, wo Bob zunächst ein Lied von *Costello* singt, das von Friede, Liebe und Verstehen handelt. „Ist es denn so“, lautet der Text, „dass wirklich alle Hoffnung verloren ist und es nur Schmerz, Hass und Elend in der Welt gibt? Und warum stoßen Friede, Liebe und Verstehen auf so viel Gegenwehr?“<sup>1</sup> Jede Strophe des Liedes endet mit einem längeren Klagelaut. Charlotte hört dem Gesang zu. Sie trägt eine rosa Perücke. An ihrem Gesichtsausdruck erkennt man, dass sie sehr bewegt ist. Schließlich ergreift sie ihrerseits das Mikrofon und singt das Lied *Brass in the Pocket* („Münzen in der Tasche“), dessen Text ein einziger Appell an das Gegenüber, hier also an Bob, ist, sich ihr zuzuwenden: „Niemand anders ist hier so wie ich. Siehst Du das nicht? Ich bin etwas ganz Besonderes. Merkst Du das nicht? Ich werde alles tun, um Dich auf mich aufmerksam zu machen. Ich benutze dazu meine Arme, meine Beine, meine Finger, meine ganze Vorstellungskraft...Schau mich an...“ Bob lauscht nun seinerseits fasziniert dem Gesang. Dann kündigt Charlotte erneut Bob Harris an, mit dem Lied: *More than this there is nothing* („Mehr als das gibt es nicht“). Und Bob singt, nicht ohne vorher noch einen kräftigen Schluck Whisky genommen zu haben, mit großer Hingabe das Lied, das ganz dem Augenblick geweiht ist, „denn jenseits davon gibt es nichts.“ Die Bedeutung des „Nichts“ bleibt dabei offen. Als absolute Einzigartigkeit des Augenblicks gegenüber jeder anderen Zeiterfahrung, oder aber als Überzeugung, dass jenseits des Augenblicks nichts existiert, auf das man hoffen oder vertrauen könnte, weil dort nichts ist, das heißt nur Leere und Tod. Diese doppelte Bedeutung des Wortes „Nothing“ – „Nichts“ kommt auch in dem Gefühl von Trauer zum Tragen, die den Text durchzieht. Dies gilt vor allem für die Zeilen:

“Wir können es nicht wissen,  
warum wir den Lauf der Gezeiten nicht umkehren können,  
gefallene Blätter in der Nacht.  
Hier fliegen sie so frei wie der Wind:...  
Mehr als das gibt es nicht.  
Mehr als das – sage mir eines.  
Mehr als das gibt es nicht.”

Nur in der absoluten Konzentration auf den Augenblick gibt es ein Gefühl von Freiheit wie die Blätter im Wind. Das heißt aber auch, nichts zu wünschen, was über den Augenblick hinausgeht. Wie schwer das ist, zeigt sich an der zweimaligen, scheinbar unbeabsichtigten Veränderung des Refrains *“More than this – there is nothing”* durch die Einschubung eines anderen Satzes, nämlich *„More than this - tell me one thing”* („mehr als das - sag mir eines“), und zwar als Wunsch an das Gegenüber, etwas zu sagen, was über den Augenblick

---

<sup>1</sup> Alle Übersetzungen der Karaoke-Lieder in diesem Artikel stammen von der Verfasserin.

hinausführt - vielleicht ein Liebesschwur, der auch die Zukunft mit einschließt. Aber so sehr dies auch die ersehnte Beteuerung sein könnte: Der Augenblick wird dadurch unweigerlich mit Erwartungen und Ängsten beladen, die dem gelten, was kommt. Im Lied wird der Wunsch deshalb auch sofort wieder zurückgenommen. Denn Ewigkeit gibt es nur als Augenblick.

Wir können unser Wissen um das Fortschreiten der Zeit aber nie völlig aufgeben - deshalb auch die Trauer, die das Lied durchzieht. Auch Bob und Charlotte *wissen* vermutlich, dass sie sich trennen werden. Auf der emotionalen Ebene wird dieser Moment aber fort bestehen, als Erinnerung, die dem Leben eine neue Färbung verleihen wird. Mit dem Gedanken an die Zukunft wird sich gleichzeitig aber auch das Gefühl des Mangels wieder einstellen und mit ihm die Erkenntnis, dass es den Neuanfang am Punkt Null nicht gibt. Was entstanden ist, ist aber die Erfahrung von *Sinn*. Sinn, erlebter Sinn, entsteht aus der Hoffnung, dass trotz aller Enttäuschungen Glück grundsätzlich möglich ist und dass sich von daher das Leben lohnt.

Als Bob sich wenig später telefonisch von Charlotte verabschiedet, beschuldigt er sie halb im Scherz, halb im Ernst, ihm etwas gestohlen zu haben. Er meint damit sein Jackett. Auf der metaphorischen Ebene hat sie ihm aber etwas ganz anderes gestohlen, nämlich seinen Lebensskeptizismus und seine emotionale Unberührbarkeit. Der Abschied in der Hotelhalle ist kurz und unauffällig. Keiner zeigt seinen Schmerz. Unausgesprochen teilt sich dem Zuschauer in dieser Szene aber eine große Trauer mit.

Und dann endet der Film doch noch mit einer Erfahrung der Verwandlung. Bob sieht auf seiner Fahrt zum Flughafen vom Taxi aus von hinten eine blonde Frau, die zwischen vielen anderen Passanten die Straße entlanggeht. Er steigt aus und drängt sich durch die Menschenmenge zu ihr durch. Als sie sich schließlich umdreht, erkennt er, dass es Charlotte ist. Beide umarmen sich, er küsst sie und flüstert ihr etwas ins Ohr. Das Ganze dauert nur einen kurzen Moment, aber es ist ein Moment, in dem sich die Welt verwandelt. Als beide sich erneut und dieses Mal wahrscheinlich endgültig voneinander trennen, hat sich der Trauer ein Hauch von Glück beigemischt. Und weder Charlotte noch Bob werden diesen Augenblick jemals vergessen.

Der Film beginnt mit einem Vorspann, in dem man eine Frau auf dem Bett liegend von hinten sieht. Diese Frau ist Charlotte. Als Bob am Schluss des Films der Frau mit den blonden

Haaren nachläuft, die er zunächst ebenfalls nur von hinten sieht, weiß er nicht, was er erfahren wird, wenn sie sich umdreht: die Frau, die er sehnlich erhofft, oder eine ganz andere, die sich nach einem kurzen Blick befremdet wieder von ihm abwendet. Vielleicht ist dieses Bild auch eine Metapher für das Begehren, dem man nachläuft, immer in der Hoffnung, das Ersehnte vor sich zu sehen, wenn das zunächst nur unscharf von hinten Wahrgenommene sich endlich umdreht und sein Gesicht zeigt. Für Bob war dieser Wunsch einen Augenblick lang wahr geworden. Für uns bleibt das Ergebnis weiter ungewiss.

### Literaturverzeichnis

Altmeyer, A. (2005). Das Unbewusste als der virtuelle Andere. In M. B. Buchholz, Götter, G. (Hrsg.): Macht und Dynamik des Unbewussten. Auseinandersetzungen in Philosophie, Medizin und Psychoanalyse, Bd. I. Gießen, Psychosozial-Verlag, S. 650-669.

Bion, W. R. (1965). Transformations. Seven Servants. Four Works by Wilfred R. Bion. New York, Jason Aronson.

Bollas, C. (1987). Der Schatten des Objekts. Das ungedachte Bekannte: Zur Psychoanalyse der frühen Entwicklung. Stuttgart, Klett Cotta 1997.

Freud, S. (1950). Entwurf einer Psychologie. GW, Nachtragsband. Frankfurt a. M., Fischer: 375-486.

Kirshner, L. A. (2005). "Rethinking Desire: The *objet petit a* in Lacanian theory." JAPA **53**: 84-102.

Lacan, J. (1958). Die Bedeutung des Phallus. In Ders.: Schriften II. Olten, Walter-Verlag: 119 - 132.

Lacan, J. (1960). Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten. In Ders.: Schriften II. Olten, Walter 1975: 165-204.

Stern, D. N. (1982/1992). Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart, Klett-Cotta.

Stern, D. N. (2005). Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag. Frankfurt a.M., Brandes & Apsel.

Stern, D. N. et al. (1998/2002). Nicht-deutende Mechanismen in der psychoanalytischen Therapie. Das "Etwas-Mehr" als Deutung. Psyche - Z Psychoanal **56**: 974-1006.

Nur zum persönlichen Gebrauch!  
Alle Rechte vorbehalten

### Adresse der Autorin:

Prof. Dr. Christa Rohde-Dachser  
Colmarstr.2  
30559 Hannover  
Email: [rohde-dachser@crdh.de](mailto:rohde-dachser@crdh.de)