

Anna-Maria Babin

LACAN NOW!

EIN BLICK AUF JACQUES LACAN MITTELS FRANCIS FORD COPPOLAS *APOCALYPSE NOW*

*Das Subjekt ist nach Jacques Lacan immer ein relationiertes. Das bedeutet, es kann sich nur über Interaktion mit anderen konstituieren. Welche Art von anderen, rivalistische klein-andere oder übergeordnete groß-Andere, hängt von den jeweiligen Subjekten und ihrer gemeinsamen Verbindung ab. Dieser Grundgedanke Lacans wird anhand Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (1979) näher betrachtet.*

I. LACAN NOW!

Die psychoanalytischen Theorien Jacques Lacans (1901-1981) haben sich bereits in verschiedensten Arten in den Medienwissenschaften niedergeschlagen. So hat etwa der Philosoph Slavoj Žižek mitunter die bekanntesten Werke der Populärkultur mittels dieser Theorien analysiert, allerdings nicht so sehr um die Werke selbst näher zu erklären, sondern um dadurch einen besseren Zugang zu den theoretischen Kategorien selbst zu geben. Aber noch mehr: »Schon elementare Kenntnisse der Dialektik sagen dem Leser, daß die Beispiele hier keineswegs ›nur Beispiele‹ vorgegebener theoretischer Kategorien sind, sondern das Medium der Konkretisierung, durch welches diese Kategorien erst zu ihrer Wahrheit gelangen.« (Žižek 1991: 7) Filme, Literatur und die anderen Medien der Massenkultur zeigen sich nach Žižek so als Symptome, in denen die Theorien, wie die Lacans, tief eingeschrieben sind und durch Analyse zum Vorschein gebracht werden können.

AUSGABE 2015 | ISSN 2365-0230 (↑) | ZITATION:

Anna-Maria Babin: ›LACAN NOW! Ein Blick auf Jacques Lacan mittels Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*«. In: *MueSem – Münchner Semiotik* (Ausgabe 2015). Verfügbar unter: www.muenchner-semiotik.de/ausgabe/2015/babin_coppola-apocalypse-now-u-lacan.pdf

Eben dieser Weg soll auch in dieser Arbeit eingeschlagen werden, die sich zum Ziel setzt, die Theorien Lacans mittels Francis Ford Coppolas Meisterwerks *Apocalypse Now* (1979) zu untersuchen. Coppolas Film zählt bis heute zu den herausragenden Werken des New Hollywood, einer amerikanischen Strömung des Films, die in den 1970er Jahren das Medium modernisiert. Beginnend mit Filmen wie *The Graduate* (1967) und *Easy Rider* (1969), vertreten durch Regisseure wie Martin Scorsese, Roman Polanski und Coppola selbst, entstehen vorwiegend gesellschaftskritische Filme, die die Situation in den USA widerspiegeln sollen. Den Höhepunkt und Schluss des New Hollywood bildet *Apocalypse Now*, ein Epos über die Sinnlosigkeit des zum Scheitern verurteilten Vietnamkrieges.¹ Der Film handelt von einem Geheimauftrag. Captain Robert Willard, psychisch bereits ein Opfer des Krieges, soll den in den Augen der Militärführung wahnsinnig gewordenen Colonel Walter E. Kurtz eliminieren. Dafür muss er auf einem Boot bis nach Kambodscha fahren, wo sich Kurtz mit seiner Privatarmee versteckt hält. Während dieser Reise werden Willard und seine Crew immer mehr mit dem Chaos, das der Vietnamkrieg ausgelöst hat, konfrontiert. Den Endpunkt der Reise bildet das Aufeinandertreffen mit Kurtz selbst.

Durch seine tiefe Komplexität und seinen Fokus auf die psychischen Zustände der Figuren eignet sich dieser Film besonders gut, um mit seiner Hilfe einen Blick auf Lacans Theorien, darunter auch vor allem seine Gedanken zur Semiotik, zu werfen. Diese werden im Folgenden als bekannt vorausgesetzt werden. Was die Analyse wie ein roter Faden durchlaufen soll, ist Lacans Idee einer grundsätzlichen Relationiertheit des Subjekts. Das bedeutet, dass es sich stets durch Interaktion mit und Relationen zu anderen Subjekten konstituiert, es braucht sie, um sich bilden zu können (vgl. Ort 2014: 15). Das Wichtige wird daher sein, die Figuren des Films immer in Relation zu den anderen zu sehen und in dieser Hinsicht zu analysieren. Denn wer für den einen ein rivalistischer klein anderer ist, mag für den nächsten ein übergeordneter groß Anderer sein. Vor allem in der näheren Betrachtung von Kurtz wird dies eine wichtige Rolle spielen, da sich diese Figur als keine eindeutig definierbare erweisen wird.

¹ Im Rahmen dieser Arbeit wird sich auf die Redux—Fassung des Films bezogen werden. Diese Director's Cut-Version aus dem Jahr 2001 beinhaltet 50 Minuten mehr Filmmaterial, das intensiv zur Komplexität der Handlung beiträgt.

II. GESTÖRTE ORDNUNGEN ALS AUSLÖSER

II.1. DAS MILITÄR – SYMBOLISCH

Die symbolische Ordnung ist zwar nach Lacan das Netzwerk von Normen und Regeln, in deren Spielraum sich das Subjekt bewegt, jedoch ist diese Ordnung keine feststehende. Ganz im Gegenteil ist sie sehr fragil, da sie eine diskursive Ordnung darstellt. Sie beruht nicht auf einer immer währenden Wahrheit, sondern »allein eben auf Kommunikation und Konvention« (vgl. Ort 2014: 78). Demnach kann jederzeit etwas auftreten, was diese Ordnung stört und in ein anderes Licht rücken lässt. Dieses Problem wird bereits in der ersten Sequenz des Films ausgedrückt. Die Totale eines paradiesischen grünen Dschungelstreifens wird begleitet von Helikoptergeräuschen. Auf einmal mit Beginn des Liedes *The End* von The Doors explodiert der Dschungel und geht in einen Streifen von Feuer und Rauch auf. Mehr und mehr Helikopter begleiten das Bild der zerstörten Natur, der zerrütteten Ordnung Vietnams.

Verantwortlich für diesen Angriff ist das amerikanische Militär. Das Militär mit seinen Hierarchien, Strukturen und Ordnungen kann als eine symbolische Ordnung par excellence angesehen werden. Sein komplexes Regelnetzwerk lässt keinerlei Ordnungsverstöße zu. »In seine [deren] Macht fällt es, zwischen sozialer Akzeptanz und Verurteilung, Effizienz und Wahnsinn zu unterscheiden.« (Rustemeyer 2013: 120) Es ist so ein groß Anderer und konstituiert als Signifikant die Wirklichkeit vieler Soldaten. Allerdings macht der Film sehr deutlich, dass selbst eine solch starke Ordnung wie das amerikanische Militär ins Wanken geraten kann. Die amerikanische Gesellschaft hat sich zwar in der Vergangenheit vor allem durch den Sieg zweier Weltkriege auf diesen groß Anderen stark verlassen, jedoch mit dem Beginn der Interventionen in Vietnam wurde diese Ordnung gestört. Der Vietnamkrieg schädigte durch tausende traumatisierte Soldaten und ermordete vietnamesische Einwohner das Bild Amerikas in den Augen der Rest der Welt als guter Polizist, der die Dinge »in Ordnung bringt«. Das Problem hierbei scheint, dass Amerika versucht hat, seine eigene symbolische Ordnung der Ordnung Vietnams aufzuerlegen. So kam es zur Kollision zweier Systeme, die nicht miteinander kooperieren konnten.

Zur Wiederherstellung der eigenen Ordnung suchen die Vertreter des Militärs nun nach geeigneten Lösungen. Alles, was die eigene Ordnung stört, muss aussortiert werden. Der Entschluss zur Eliminierung des anscheinend wahnsinnig gewordenen Colonel Kurtz zeigt sich als Möglichkeit auf, dies zumindest teilweise zu erreichen: »Es geht um die Re-Installierung von Ordnung und Macht.« (Fäh 2012: 194) So lässt

die Generalität Captain Willard holen, um ihm den Auftrag zu erteilen, Kurtz zu finden und zu töten. Sie begründen ihre Entscheidung mit Kurtzes Abdriften in den Wahnsinn: »He joined the Special Forces. And after that his ideas, methods became unsound.« (Coppola 2001) Kurtz habe die Eliminierung von vier Vietnamesen ohne die Einwilligung des Militärs durchführen lassen. Daraufhin habe er sich mit einem Stamm von Ureinwohnern tief in den Dschungel Kambodschas zurückgezogen. Als Willard seinen Auftrag entgegennimmt, spielen sie ihm ein Tonband mit Kurtzes Stimme vor. Er erzählt von einem Albtraum über eine Schnecke, die über die Klinge eines Rasiermessers kriecht, ohne sich zu verletzen. Er spricht weiter über die ihm verhasste Logik, die das Militär in seinen Augen verkörpert: »What do you call it when the assassins accuse the assassin? They lie. They lie and we have to be merciful for those who lie. Those nabobs. I hate them. I do hate them.« (Coppola 2001) Das Militär schließt daraus, dass Kurtz dem Wahnsinn verfallen sein muss: »Wir spüren, dass da jemand die Sprachgemeinschaft verlässt, auch wenn er vordergründig verständlich spricht. Wie Lacan sagt: ›Im Wahnsinn wohnt das Subjekt nicht mehr in der Sprache, sondern es wird von der Sprache bewohnt, besessen.« (Fäh 2012: 194) Kurtzes Signifikanten, seine Sprache, können von der Militärleitung nicht mehr signifiziert werden, weil er nicht mehr ihrer Ordnung angehört. Er geht nicht mehr ihren Weg.

II.2. WILLARD – IMAGINÄR

Zu Beginn des Films wird nach der bereits genannten Sequenz mit dem brennenden Dschungel der Protagonist Captain Robert Willard vorgestellt. Er befindet sich in seiner Unterbringung in Saigon auf seinen nächsten Auftrag wartend. Willard wird durch eine Aufnahme seines Gesichts, das auf dem Kopf steht und das mit Bildern des Krieges und der Zerstörung doppelbelichtet wird, eingeführt. Diese Doppelbelichtung setzt Willard mit Bildern gleich, setzt die beiden auf eine Ebene, somit scheint er im Bereich des Imaginären anzusiedeln zu sein. Denn das Imaginäre ist bei Lacan der Bereich der Spiegelungen, Abbilder, Bilder, Fantasien, Vorstellungen (vgl. Ort 2014: 11).

Nebenbei hört man seine Stimme aus dem Off im Präteritum seine Geschichte erzählen. Das Tempus der Erzählung ist durchaus nicht unwichtig. Setzt man die Sprache, die Signifikanten mit dem groß Anderen gleich (vgl. Ort 2014: 141f), könnte man behaupten, dass auch Willard ein groß Anderer ist. Jedoch zeigt der Gebrauch des Präteritums, dass die Geschichte nachgereicht wird. Das bedeutet, es ist etwas

geschehen, was Willard dazu gebracht hat, selbst groß Anderer zu werden, um aus dem Off erzählen zu können. Allein auf dieser Ebene ist er bereits Signifikant. Seine Stimme »führt eine Distanzierung ein, indem sie dem Zuschauer die zeitliche Differenz zwischen der gesehenen Handlung und der kommentierenden Stimme bewusst hält und das Geschehene zugleich als Reflexion markiert.« (Rustemeyer 2013: 139) Die Schaffung von Distanz ist eine wichtige Funktion des Symbolischen, des groß Anderen (vgl. Ort 2014: 86). So kann er für den Zuschauer die absolute Kraft der imaginären Bilder, die auf ihn einströmen werden, kommentieren und dadurch in gewissem Sinne bändigen. Auf der Ebene der Jetzt-Zeit des Films kann Willard dies nicht. Er befindet sich im Imaginären, ist somit Signifikat, von Signifikanten beherrscht und konstituiert. Demnach kann man behaupten, dass der Film sich darum dreht, wie Willard zu dem Signifikanten werden konnte, der im Nachhinein diese Geschichte erzählt, diese Narration beherrscht.

Was nun im Film folgt, zeigt, dass Willard zu Beginn der Geschichte selbst unter zerstörten Ordnungen leidet. Sein eigener Schutzschirm des Imaginären und Symbolischen scheint durchbrochen. Seine Frau hat ihn verlassen, er besitzt keinerlei sozialen Bindungen mehr, hat kein Zuhause, zu dem er zurückkehren könnte. Er tanzt nackt und alkoholisiert durchs Zimmer. Willards Verhalten zeigt sich so als anormal und entgegen jede Normen der militärischen Gesellschaft, die Ordnung und Disziplin ihrer Soldaten verlangt. Auch das Imaginäre scheint gestört zu sein, was sich an einer kurzen Sequenz erkennen lässt. Willard vollführt anscheinend Nahkampftechniken vor dem Spiegel stehend. In einem Moment erträgt er nicht, was er sieht, und zerschlägt in einem Impuls sein Spiegelbild. Hier ließe sich bereits das Ende des Films voraussagen, dass Willard Kurtz als Rivalen auslöschen wird. So wie er den klein anderen im Spiegel metaphorisch tötet, so wird er später auch Kurtz umbringen. Dafür spricht auch, dass dieser Teil der extradiegetischen Musik, *The End*, wieder aufgegriffen wird, wenn Willard Kurtz am Ende tatsächlich tötet (vgl. Reiter 2014: 173). Diese Aggressivität gegenüber seinem Spiegel-Ich, die sich nicht nur subtil äußert sondern in einem wirklichen Akt der Aggressivität, zeigt, wie gestört Willards Beziehung zum Imaginären ist. Er braucht eine neue Identifizierung auf dieser Ebene.

Als Willard von zwei Soldaten abgeholt wird, um ihn zur Generalität nach Nha Trang wegen seines neuen Auftrags zu bringen, trifft er auf die Macht der symbolischen Ordnung. Die beiden Soldaten tragen ihn zurück in Richtung einer Welt der Normen. Als er schließlich auf die Generalität trifft, wird er von den vorgegebenen Strukturen dort eingefangen. Er verhält sich, wie er sich als Soldat zu verhalten hat. Als er auf seine Arbeit als CIA-Agent angesprochen wird, reagiert er

mit den auswendig gelernten Phrasen, die ihm beigebracht wurden, um seine Beteiligung zu negieren.

Er nimmt den Auftrag entgegen, eine eigentliche Wahl hat er dabei nicht (vgl. Fäh 2012: 194). Willard hört nun die Tonbandaufnahme. Die Signifikanten, die das Militär nicht signifizieren kann, bewirken bei Willard eine andere Reaktion. Er behauptet dem Militär gegenüber zwar, dass er ihrer Ansicht über den Wahnsinn Kurtzes zustimme, allerdings spürt er eine Bindung an die Signifikanten: »I'd heard the voice on the tape and it really put the hook in me« (Coppola 2001). So bieten sie ihm die Möglichkeit eines neuen groß Anderen. Wie Willards Zusammenbruch in seinem Zimmer gezeigt hat, hat auch er bereits begonnen, die Ordnung des Militärs zu verlassen. Dieser groß Andere verliert demnach mehr und mehr seine Bedeutung für Willard. Er ist laut Markus Fäh (2012: 193f) ein »Grenzgänger« geworden, der entweder den Kampf gegen das Reale wie Kurtz verliert oder der den Weg zurück in eine intakte symbolische Ordnung findet. Gleichzeitig zu diesen neuen Signifikanten werden Willard aber auch Bilder von Kurtz gezeigt. So bietet sich Kurtz für Willard auch als imaginärer klein anderer an, ein Objekt der Identifikation. Willards Reise zu Kurtz zeigt sich demnach als Reise einer Entscheidung, die Frage zu beantworten, aus Kurtz einen tonangebenden groß Anderen oder einen rivalistischen klein anderen zu machen.² Auf diesen Punkt wird im vierten Kapitel näher eingegangen werden.

III. EINE REISE INS REALE

»Der Inhalt des Films ist ja gerade das Ringen mit dem Unsagbaren, Nicht-Symbolisierbaren, er setzt uns der Überwältigung durch den Horror des unerträglichen Realen und des gnadenlos Imaginären aus.« (Fäh 2012: 192) Der Ort ›des unerträglichen Realen‹ ist das ›Herz der Finsternis‹³, in das Willard reisen muss, um dort Kurtz zu finden. In der Forschung dieses ›Herz der Finsternis‹ oft mit »dem Chaos und Grauen der eigenen Seele« (vgl. etwa Faulstich 1986: 251) gleichgesetzt. So fahre Willard mit dem Boot auf dem Fluss in die Dunkelheit seines eigenen Inneren, in die psychischen Abgründe eines jeden Individuums. Mit Lacan ausgedrückt muss diese Reise eine Reise ins Reale sein (vgl. Berger 2012).⁴ Es gibt

² Es handelt sich hier natürlich keinesfalls um eine bewusste Entscheidung, sondern um innere Vorgänge.

³ Coppola baute seinen Film auf der Erzählung *Heart of Darkness* von Joseph Conrad auf.

⁴ In diesem Artikel wird das Reale vor allem als die Reise zurück zu den Ureinwohnern, zum Primitiven bezeichnet. Dieser Weg soll im Folgenden jedoch keine Rolle spielen.

mehrere Stationen, die das Wachsen der Leerstelle des Realen darlegen. Je mehr sich das Boot Kurtz nähert, desto mehr fällt die Symbolische Ordnung zusammen. Im Folgenden werden die wichtigsten Stationen kurz dargelegt werden.

III.1. COLONEL KILGORES HUBSCHRAUBER

Die erste Station ist das Zusammentreffen mit Colonel Kilgore, dessen Division Willards Boot per Hubschrauber im Fluss Nung absetzen soll. »Colonel Kilgore ist ein bizarrer Kriegsheld, der wie unverwundbar im Feuerhagel steht, einen schwarzen Cowboyhut auf dem Kopf, und mit seinen Soldaten, die ihn verehren über Surfen fachsimpelt.« (Rustemeyer 2013: 116) In der Relation zu den ihm unterstellten Soldaten ist er definitiv groß Anderer, als ihr Befehlshaber ist er Signifikant. Allerdings teilt auch er nicht völlig die absoluten Regeln der Militärordnung, wie Willard bemerkt: »If that's how Kilgore fought the war I began to wonder what they really had against Kurtz.« (Coppola 2001) Kilgore ist zwar noch in die Ordnung eingebunden, erkennt das System von Normen und Hierarchien an, aber er führt den Krieg auf seine eigene Art (vgl. Rustemeyer 2013: 119). Betrachtet man Kilgore nämlich auf seiner eigenen Subjektebene, befindet er sich nach Fäh (2012: 195) »manisch völlig im Imaginären.« Er bekämpfe den Feind zwar nicht mit den Waffen des Realen wie Kurtz, aber mit grausam phantasmatischen Bildern der Inszenierung. Dazu zähle etwa, dass er »Totenkarten«, Spielkarten aus einem normalen Kartenspiel, auf die Leichname der Feinde wirft, damit der Vietkong weiß, wer diese Menschen getötet hat, seine imaginäre Visitenkarte sozusagen (vgl. Fäh 2012: 195). Das wichtigste Indiz für seine Kriegsführung des Imaginären ist aber der mittlerweile filmgeschichtlich legendäre Hubschrauberangriff auf den Ort, an dem das Boot Willards in den Fluss abgesetzt werden soll: »Der folgende Angriff erscheint in Rhythmus der Formen, Farben und Musik wie ein surrealer Tanz der Maschinen, die wie apokalyptische Reiter Feuer regnen lassen und die Sonne im Staub der Explosionen verdunkeln [...].« (Rustemeyer 2013: 117f) Die visuelle Inszenierung der Hubschrauber, die wie ein Bienengeschwader in Angriffsformation fliegen, kombiniert mit der Musik Wagners, dem Ritt der Walküren, die Kilgore aus Lautsprechern dröhnen lässt, lässt nach Dirk Rustemeyer (2013, 113) eine ästhetisierte Vorstellung von Kriegsführung entstehen. Kilgores Krieg ist so weniger brutal real, er ist vielmehr grausam imaginär.

III.2. NEVER GET OUT OF THE BOAT!

Die Fahrt auf dem Fluss Nung durch Vietnam bis nach Kambodscha wird gänzlich auf dem Patrouillenboot *Erebus*⁵ zurückgelegt. Die Crew besteht aus vier weiteren Mitgliedern, dem Surfer Lance, dem ehemaligen Koch Chef, dem Rock'n'Roller Clean und dem Fahrer des Boots, Chief genannt. Auf dem Boot gibt es zu Beginn eine intakte symbolische Ordnung. Chief repräsentiert diese sehr stark. »It sure was the Chief's boat« (Coppola 2001), durch ihn erscheint der Mikrokosmos des Bootes relativ sicher. Solange sich die Crew an Bord befindet, besitzen sie so bis zu einem gewissen Punkt den Schutz des Symbolischen. Mit dieser Tatsache wird Chef konfrontiert, als er zusammen mit Willard das Boot verlässt, um im Dschungel nach Mangos zu suchen. Dort werden sie von einem wilden Tiger angegriffen. Als sie wieder sicher im Boot angekommen sind, beschließt Chef aufgelöst in Panik und Schock aufgrund dieser Begegnung, das Boot niemals mehr zu verlassen zu wollen. Draußen befindet sich das Reale, das jederzeit zuschlagen kann, was der überraschende Angriff des Tigers verkörpert. Willards Stimme resümiert daraus, dass sich Kurtzes Wahnsinn aus dem Verlassen des Bootes entwickelt haben muss: »Never get out of the boat [...] unless you were going all the way. [...] Kurtz got off the boat. He split from the whole fuckin' programme. How did that happen? What did he see here that first tour?« (Coppola 2001)

Je mehr sie sich daraufhin ihrem realem Ziel, der Herzen der Finsternis, nähern, desto dichter wird der Nebel werden, desto chaotischer, grausamer wird sich die Umwelt verändern. Das Boot und der Fluss selbst bleiben aber Bereiche der Ordnung.⁶ So fahren sie etwa an mit Leichen übersäten Ufern vorbei. Auch werden sich immer weniger Vertreter des Symbolischen finden. Am Stützpunkt Medevac findet sich kein Verantwortlicher. Der letzte dieser Form trat auf eine Mine und wurde nie ersetzt. Das Lager ist daher ein Ort, an dem Chaos herrscht. Als hier die Crew das Boot verlässt und auf Willards Rückkehr am Ufer wartet, erhitzten sich die Gemüter und sie beginnen sich zu prügeln. Am nächsten Tag auf dem Fluss und zurück im Boot ist davon nichts mehr spüren.

Die Macht dieses symbolischen Bereichs ändert sich erst mit dem Routine-Check eines vietnamesischen Sampan, einem Boot, das mit Lebensmitteln und Kleintieren beladen ist. Chief als Vertreter der Ordnung verlangt diese Untersuchung gegen den

⁵ Erebus ist der griechische Gott der Finsternis, hier in lateinischer Schreibweise.

⁶ Whillcock (1990: 229) bezeichnet den Fluss als Vermittler zwischen dem Kontrollierten und Unkontrollierten. Er sei so der Dreh- und Angelpunkt zwischen den Extremen.

Einspruch Willards. Er sieht es als seine Pflicht, die Anordnungen des Militärs zu befolgen, und diese beinhaltet solche Check-Ups der vietnamesischen Bevölkerung. Allerdings befinden sie sich schon zu weit von der Ordnung in Saigon entfernt, sodass die Unternehmung völlig fehlschlägt. Aufgrund einer hastigen Bewegung einer Vietnamesin eröffnen Clean und Lance das Feuer. Alle an Bord bis auf diese Frau werden getötet. Willard erschießt sie gnadenlos, als Chief beschließt, sie zu einem medizinischen Stützpunkt zu bringen. »From this point on the river is no longer a symbol for safety.« (Whillcock 1990: 230) Die Ordnung auf dem Boot ist gestört, von nun an kann das Reale auch hier sein Grauen verbreiten. Dieser Wendepunkt wird filmisch durch das Überblenden in eine lange Schwarzblende suggeriert (vgl. Poppe 2007: 280f). Eine Schwarzblende ist nichts anderes als eine Leerstelle in der Filmhandlung, ein Störmoment. Das Reale zeigt sich so auch langsam in der Medialität des Films selbst.

Die Aufblende zeigt im Anschluss die letzte amerikanische Station vor Kambodscha, die Do-Lung-Brücke. »Willard and the crew seem to have arrived at what seems like Dante's Inferno.« (Reiter 2014: 180) Auch dort findet Willard keinen Vertreter von Ordnung, denn alle Formen von Ordnung »sind im Spektakel des Tötens untergegangen« (Rustemeyer 2013: 131). Die Soldaten schießen blind auf ihren Feind auf der anderen Seite des Ufers. Genau wie Kurtz ist dieser in dem Moment unsichtbar, er ist nur eine Stimme, die hämisch nach den Soldaten ruft (vg. Rustemeyer 2013: 131). Dieser Vergleich wirft sogleich die Frage auf, ob die unsichtbare Stimme des Vietkong auch ein groß Anderer ist. Dazu muss sich gefragt werden, in welcher Relation die Stimme steht, zu wem sie spricht. Die vietnamesischen Soldaten rufen nach den amerikanischen, provozieren sie sogar. Das bedeutet, die Stimme erfordert eine Reaktion, denn das ist die grundlegende Funktion einer Provokation. Das spricht dafür, dass die Vietnamesen eher als rivalistische klein andere gesehen werden können. Wenn man dabei noch bedenkt, dass jede Kriegssituation zwischen klein anderen von statten gehen muss, um das Prinzip der Auslöschung von Rivalen beizubehalten, wird die Möglichkeit einer Positionierung der Stimme als groß A immer geringer. So zeigt sich wiederum, wie wichtig es ist, Subjekte immer als relationiert zu betrachten.

Dass das Reale nun Zugriff auch auf das Boot selbst hat, zeigt sich in der Steigerung von Angriffen auf die Crew vom Ufer aus. Während die Crew Briefe aus der Heimat liest, werden sie Opfer eines Überraschungsangriffs. Clean wird dabei erschossen. Im Hintergrund hört man immer noch die Tonbandaufnahme mit der Stimme seiner Mutter, die sie ihm aus der Heimat anstelle eines Briefs geschickt hat.

Es ist durchaus interessant, dass im Film zweierlei Tonbandaufnahmen vorkommen, die eine mit der Stimme des Realen in Form von Kurtz, die zweite mit der beruhigenden Stimme von Ordnung in Form einer besorgten Mutter. Die Umgebungen, in denen die Bänder abgespielt werden, sind dabei die genau gegensätzlichen. Kurtz Band wird im sicheren Rahmen der Militärordnung abgespielt, das von Cleans Mutter unter der immer größer werdenden Bedrohung des Realen. Lacan (1997: 46f) äußert sich in seinem dritten Seminar zum Unterschied zwischen einer Tonbandaufnahme und einem konkreten Sprechen. Er behauptet, das Sprechen sei »vor allem sprechen zu anderen. [...] Die Struktur des Sprechens [...] besteht für uns darin, daß das Subjekt seine Botschaft vom andern in umgekehrter Form erhält«. Das bedeutet, die Funktion des Sprechens ist es, das Gegenüber seinerseits »zum Sprechen zu bringen« (vgl. Lacan 1997: 48). Das Tonband kann dies nicht vollführen, da das sprechende Subjekt abwesend ist und die Reaktion des Hörers aufgrund dessen nicht erfahren kann. Aber die Signifikanten sind dennoch an einen anderen gerichtet, die Nachricht ist da, um vom jemandem gehört zu werden. Cleans Mutter hat es direkt an ihn adressiert, es ist für seine Ohren bestimmt. Aber das Boot ist zu weit von einer Ordnung entfernt, damit die symbolischen Signifikanten ihre Wirkung erzielen können. Clean muss daher sterben, sie können ihn nicht mehr beschützen. Der Nebel wird ab diesem Punkt immer dichter, was durchaus mit einer stärkeren Präsenz des Realen gleichgesetzt werden kann. Man nähert sich immer mehr dem Unbeschreibbaren, Unwirklichen, Unheimlichen.

III.3. DIE FRANZÖSISCHE PLANTAGE

Die letzte Station vor Kurtzes Lager ist das Haus des französischen Plantagenbesitzers Hubert DeMarais. Seiner Familie gehört die Plantage seit 70 Jahren, »and it will be so until we are all dead« (Coppola 2001). Die Szenen auf der Plantage zeugen von verzweifelte Versuchen, das Symbolische aufrechtzuerhalten, »eine groteske Noblesse« (Poppe 2007: 169) der ehemaligen französischen Kolonialherrschaft. Cleans Beerdigung auf dem Familienfriedhof ist geprägt von symbolischen Ritualen, wie sie sich für das Militär gehören. Dazu gehört die korrekte Uniform oder das Zusammenfalten von Cleans völlig zerfetzter amerikanischer Flagge, die dem Ranghöchsten, Willard, »on behalf of a grateful nation« (Coppola 2001), anvertraut wird. Die Franzosen erinnern dabei an die Regeln ihrer Kultur, die Respekt vor dem Tod eines Verbündeten fordern. Auch im Haus wird zwanghaft durch solche Rituale auf der symbolischen Ordnung beharrt. Aber diese Strukturen

funktionieren nicht mehr richtig. Das gemeinsame Abendessen ist geprägt von einer traurigen Melancholie, die einer vergangenen Epoche nachtrauert. Aber die Plantage halte die Familie zusammen, daher würden sie sie nie verlassen. Auch wenn die Zeit, in der sie selbst die Ordnung vorgegeben hätten, vorbei sei. So leben sie unter einem imaginären Schirm, repräsentiert durch ein altes Herrenhaus, antike Möbel und abgewetzte Farbe an den Wänden, in Erinnerung an die ›gute, alte Zeit‹.

Nachdem sie diesen letzten Hort von vorgetäuschter Sicherheit verlassen haben, werden die Mitglieder auch der letzten symbolischen Instanz ihres Bootes beraubt. Chief wird von einem Speer durchbohrt und stirbt. Chef übernimmt daraufhin das Ruder und versucht verzweifelt, die Ordnung des Bootes doch noch beizubehalten, indem er es im Imaginären so beibehält. In seiner Vorstellung bleibt das Boot sicher.

IV. COLONEL KURTZ: GROß ANDERER, KLEIN ANDERER ODER DING?

Lacans Theorie des Subjekts ist eine Theorie der Relationen. Das Subjekt kann sich nur über die Relation zu anderen bilden (vgl. Ort 2014: 15). Das bedeutet auch, dass eine Person nicht für alle Subjekte denselben Status haben muss, vielmehr ist dieser von der jeweiligen Verbindung zu den Subjekten abhängig. Colonel Kurtz ist hierfür ein herausragendes Beispiel. Kurtz besitzt nicht nur eine Rolle innerhalb der Handlung, sondern verschiedene Rollen, abhängig von den jeweiligen Relationen mit den unterschiedlichen Subjekten des Films.

Zunächst soll dennoch eine kleine Einführung in Kurtzes Figur selbst gegeben werden, bevor er in Hinsicht auf die anderen Subjekte des Films analysiert werden wird. Colonel Walter E. Kurtz galt einst als große Hoffnung des Militärs. Er besitzt einen beeindruckenden Lebenslauf, den Willards Stimme auf seiner Reise dem Zuschauer näher bringt. Kurtz ist irgendwann vom Weg abgekommen, als er den sogenannten Special Forces beigetreten ist. Dort ist er dem Realen, der radikalen Andersheit begegnet. Dies beschreibt er in Kambodscha Willard gegenüber. Nach einem Impfeingriff seiner Einheit an vietnamesischen Kindern wurden diesen Kindern vom Vietkong die geimpften Ärmchen abgeschlagen und auf einen Haufen geworfen. Kurtz suchte nach Arten, zu reagieren, diesen Akt der Grausamkeit irgendwie zu verarbeiten: »I wanted to tear my teeth out. I didn't know what I wanted to do. And I want to remember it. I never want to forget it.« (Coppola 2001) Dieses absolut unerklärliche Grauen, die wahre Sinnlosigkeit, hat Kurtz so getroffen, dass er

diesem Realen, dieser absoluten Andersheit nicht mehr entfliehen konnte: »alterity burrows in like a contagion, infecting Kurtz's mind.« (Berger 2012) »Von diesem Moment an verließ er die Ordnung und wurde wahnsinnig. Ein Feind, der selbst nicht davor zurückschreckt, die eigenen Kinder zu verstümmeln, lässt sich nur besiegen, indem man eine eigene Moral erfindet und sich keiner übergeordneten Moral mehr unterstellt. So die imaginäre Logik von Kurtz.« (Fäh 2012: 196) Er glaubt, dass der einzige Weg, das »Grauen«, wie er das Reale nennt, zu besiegen, ist, sich nicht dagegen zu wehren, sondern auf dessen Seite zu stehen:

I've seen the horrors, horrors that you've seen. But you have no right to call me a murderer. You have a right to kill me. You have a right to do that. But you have no right to judge me. It's impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means. Horror. Horror has a face. And you must make a friend of horror. Horror and moral terror are your friends. If they are not then they are enemies to be feared. They are truly enemies. (Coppola 2001)

Kurtz hat die symbolische Ordnung verlassen und hat sich dem Realen angeschlossen. So will er gleiches mit gleichem bekämpfen. Nur die heuchlerische Moral des Militärs stehe im Weg. In einem Brief an seinen Sohn, den Willard auf dem Boot liest, schreibt Kurtz: »I am beyond their timid, lying morality, and so I am beyond caring.« (Coppola 2001) Er hat einen Weg gefunden, sich dieser symbolischen Ordnung zu entziehen, sich so vom groß Anderen zu distanzieren. »Sicherlich ließe sich diese Distanz zum Anderen auch ›Psychose‹ nennen, doch was ist in diesem Zusammenhang ›Psychose‹, wenn nicht ein anderes Wort für Freiheit?« (Žižek 1993: 28) Dieser »Akt des Realen«, der Kurtz zugestoßen ist, ist ein Riss, »der Worte und Taten trennt [...], eine reale Leerstelle, wo Worte nicht mehr verpflichten« (Žižek 1993: 29).

Kurtz befindet sich so an einem Ort, an dem er sich ganz dem »idiotischen Genießen« hingeben kann. Dieses Genießen (jouissance) ist jedoch kein positives, sondern ein pervertierter Befehl der absoluten Andersheit.⁷ Als Willard bei Kurtz ankommt, bemerkt er die Leichen, die überall verstreut liegen, Vietnamesen, Kambodschaner, Amerikaner. Kurtz Genießen zeigt sich im blinden Ermorden ohne Skrupel oder Moralvorstellung, da er sich ja von diesen »befreit« hat. Aber die Frage ist, ob Kurtzes Weg, abseits von der Frage nach moralisch gut oder böse, wirklich ein so abwegiger ist, wie die Militärordnung denkt. »Wir überwinden den Abgrund, der Worte von Taten trennt, nur, indem wir die Welt in ihrem gewaltsamen und

⁷ Zum idiotischen Genießen siehe Žižek (1991: 62f), sowie Ort (2014: 99f).

kontingenten ›Werden‹ erfahren, bevor sie die Züge des *Logos*, des Reichs symbolischer Notwendigkeit, annimmt.« (Žižek 1993: 53) Kurtzes Sturz ins Reale brachte ihn dazu, hinter das Symbolische des Militärs zu blicken und dort den realen Kern, den der Wahnsinn des Krieges darstellt, zu erkennen: »Was es zu verstehen gilt, ist das Grauen des Krieges selbst, das außerhalb der moralischen Ordnung steht.« (Rustemyer 2013: 137) Jedoch fand er nicht den Weg zurück aus dem Abgrund, anders als Willard es tun wird.

IV.1. DING?

»Allein durch seine Körperfülle und Statur wirkt Kurtz im Film monströs und überlegen.« (Poppe 2007: 250) Als er das erste Mal gezeigt wird, ist er kaum als Mensch zu erkennen. Eingehüllt in Dunkelheit und Schatten wirkt er nicht wie ein Mensch. »Das Nicht-Greifbare der Beschreibung Kurtz‘ wird hier auf eigene Weise filmisch umgesetzt.« (ebd.: 251) Macht ihn diese Monstrosität aber bereits zu einem lacanschen Ding?

Nach Lacan gibt es für jede Seinsebene auch ein passendes Objekt. Das Objekt klein *a* ist symbolisch, das Symptom imaginär und das Ding real (vgl. Ort 2014: 95ff). Wie immer gilt auch hier die Regel der unklaren Trennung und fließenden Übergänge. Das Ding zeichnet durch ein Übermaß an Substanz und Präsenz aus, weswegen das Ding auch so erschlagend erscheint. Es ist nichts außer dieser Präsenz, da es nie symbolisiert wurde, niemals in der symbolischen Ordnung verhaftet war und so weder Präsentation ist noch Repräsentation (vgl. Ort 2014: 97). Žižek hat in seinen Analysen der Filme Alfred Hitchcocks dennoch einen Weg gefunden, dieses Ding für seine Leser verständlicher zu machen. Betrachtet man dessen Thriller finden sich dort oft Objekte, die aus unerklärlichen Gründen die Menschen tyrannisieren, etwa die Vögel in seinem gleichnamigen Film *The Birds*. Alles, was sie zu sein scheinen, ist massive Präsenz und Substanz. So verkörpern sie das Reale als absolut Unmögliches. Dabei muss man jedoch bedenken, dass das Reale eigentlich nicht repräsentiert oder präsentiert werden kann. Selbst wenn Žižek (1992: 194) die Vögel als Verkörperung von inzestuöser Energie des mütterlichen Über-Ichs bezeichnet, ist dies keine symbolische Zuschreibung, sondern die Vögel sind reine Verkörperung eines unmöglich Darstellbaren. Wären sie ›nur‹ ein Symbol, hätten sie nicht einen so großen Einfluss auf die Handlung des Films. Das Ding bestimmt die Handlung nämlich.

Ist Kurtz also ein solches Ding? In jedem Falle ist er jene radikale Andersheit, die Monstrosität, die das Subjekt bei jedem Gegenüber fürchten muss: »Der Nächste ist

das (böse) Ding, das potentiell hinter jedem unspektakulären menschlichen Gesicht lauert.« (Žižek 2008: 33) In den Augen der Generalität steht Kurtz für den Wahnsinn, die Irrationalität. Er ist es, dessen Signifikanten für sie keinen Sinn ergeben, ein Abtrünniger, der sich der symbolischen Ordnung widersetzt. Aber das ist noch nicht alles. Kurtz muss eliminiert werden, da sich die Generalität erhofft, so die gestörte Ordnung wiederherstellen zu können. Aber was Kurtz verkörpert, ist nicht allein eine kleine Störung. Es zeigt sich, dass Kurtz das Reale selbst verkörpert, das Grauen, die Sinnlosigkeit, die Unerklärlichkeit der Grausamkeit. Dies spricht für eine Zuweisung als Ding. Auch seine Gleichsetzung mit unheimlicher Dunkelheit, das ständige Umgebensein von Finsternis könnte ihn dazu zählen lassen. Das einzige Problem scheint zu sein, dass er einst Teil der Ordnung war. Er wurde nicht verworfen, das bedeutet, gar nicht erst symbolisiert, sondern er hat die Ordnung verlassen, als er in Kontakt mit dem Realen kam. So kann er kein Ding sein. Denn dies ist das wichtigste Element des Dings. Es hat nie Einzug ins Symbolische gehalten (vgl Ort 2014: 97). So kann er keinem eindeutigen Objekt zugeordnet werden. Er scheint zwischen den Ebenen zu schweben. So ist er die meiste Zeit des Films abwesend wie das Objekt klein a, scheint eher aus der symbolischen Ordnung verdrängt als verworfen wie das Symptom und verkörpert das Reale wie das unheimliche Ding.

IV.2. GROß ANDERER?

Aus Sicht des Montagnard-Stammes, den Kurtz als Oberhaupt anführt, ist er ein groß Anderer. In Nha Trang wird Willard über Kurtz und diesen Stamm erklärt: »this Montagnard army of his that worship the man like a god and follow every order however ridiculous.« (Coppola 2001) Was sie dazu gebracht hat, Kurtz als groß A, anzuerkennen, wird im Film nicht aufgeklärt. Möglicherweise hat er ihr früheres Oberhaupt getötet und so seinen Platz eingenommen. Aber das sind leider nur Spekulationen. Er steht für sie in der Rolle eines Anführers, auch in religiöser Hinsicht.

Es gibt noch zwei Figuren, die sich bei Kurtz befinden, die nicht zum Stamm gehören. Einer von ihnen ist ein Soldat, der dorthin mit demselben Auftrag wie Willard geschickt worden ist, Captain Richard Colby. Er kehrte nie zur Basis zurück, daher nahm man an, er sei tot. Später fand man einen Brief, den dieser Soldat an seine Frau geschickt hatte, mit der Nachricht, dass er niemals zurückkommen werde: »Sell the house, sell the car, sell the kids, find someone else. Forget it! I'm never coming back. Forget it!!!« (Coppola 2001) Colby hat Kurtz als groß Anderen angenommen,

er steht unter dessen Befehl. Als Willard ihn bei Kurtz unter den Soldaten ausfindig macht, reagiert er nicht auf seinen Namen, ist zu keinem Wort oder einer Reaktion fähig.

Die andere Figur ist der Fotograf, der Kriegsgeschehen aufzeichnen soll. Er begrüßt Willard und den Rest der Crew bei ihrer Ankunft und spricht mit ihnen über Kurtz. Er ist derjenige, der Kurtz als Signifikanten bestätigt: »You don't talk to the colonel. Well, you listen to him.« (Coppola 2001) Man höre dem Colonel nur zu. Hier muss man wieder daran denken, dass Kurtz einst nur eine Stimme auf dem Tonband war, der auch nur zugehört werden konnte. Eine Antwort konnte und kann nicht erwartet werden. Kurtzes weiteres Problem liegt also darin, dass er eigentlich kein wahres Sprechen nach Lacan vollzieht. Wenn er spricht, will er nicht den anderen zum Sprechen bringen. So scheint er das Verlangen nach Interaktion und Kommunikation verloren zu haben und hat so auch die Möglichkeit verloren, sich weiterhin als Subjekt zu konstituieren.

IV.3. DER FINALE KAMPF: KLEIN A ODER GROß A?

Willards Relation zu Kurtz ist wohl die komplizierteste. Willards Reise zeigt sich nicht nur als eine Reise ins Reale. Es ist vielmehr eine Entscheidungsreise, denn für ihn gibt es nicht nur einen Kurtz. Es gibt einen, der eine Stimme auf einem Tonband ist. Ein anderer Kurtz zeigt sich in den Fotografien, die Willard auf seine Reise mitgegeben werden. So gibt es für Willard zwei Wege, Kurtz zu sehen, als groß Anderen, der Willard als Signifikant beherrscht, oder als klein anderen, mit dem er sich in einer Spiegelbeziehung befindet. In der Forschung zu *Apocalypse Now* wird die Spiegelung der beiden Charaktere immer wieder hervorgehoben (vgl. etwa Poppe 2007: 254ff). Dem ist auch nichts entgegenzusetzen. Jedoch muss auch die andere Ebene genauer untersucht werden.

Wie bereits erwähnt trifft Willard erst zum Schluss des Films auf Kurtz selbst, vorher nur auf einen Kurtz im Tonband und auf einen auf den Bildern im den Akten des Militärs. Die Stimme auf dem Band setzt sich in Willards Kopf fest, jedoch, während der Fahrt auf dem Fluss, entfernt er sich immer mehr von ihr, ihm bleiben nur die Bilder und Unterlagen. Das macht einen prägnanten Unterschied aus, denn Bilder und Stimme korrelieren nicht miteinander: »I'd heard the voice on the tape and it really put the hook in me but I couldn't connect up that voice with this man.« (Coppola 2001) Übersetzt kann das bedeuten, dass sich klein a und groß A nicht miteinander verbinden lassen.

Zunächst ist er allein mit den Bildern und Informationen von und über Kurtz. »Während der Flußfahrt hat Willard Etappe für Etappe Kurtz‘ Entwicklung von vorbildlichen Soldaten zum gesetzlosen Stammesführer verfolgt.« (Poppe 2007: 270) Willard beginnt sich mehr und mehr mit ihm zu identifizieren. Die Identifikation ist etwas, was mit dem Spiegelstadium einhergeht. Lacan (1996: 64) definiert sie »als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung«. Während dieser Fahrt ist Kurtz demnach klein anderer. Auf der Ebene des Imaginären, der Ebene der Vorstellungen, Bilder und narzisstischer Identifizierung nimmt Kurtz diese Rolle Willard gegenüber ein: »The more I read and began to understand the more I admired him.« (Coppola 2001) Er strebt auf Kurtz als seinem Ideal-Ich zu.

Auf dem letzten Bild, das von Kurtz aufgenommen wurde, ist er kaum erkennbar, er ist vielmehr zu einem schwarzen Schatten geworden. Kurz darauf findet der Routine-Check des vietnamesischen Händler-Bootes statt. Willard erschießt die verletzte Frau. An diesem Punkt beginnt er, sich Kurtzes Vorstellungen von Moral und Ethik anzuschließen (vgl. Poppe 2007: 280). Er setzt sich auf den Rand des Bootes, die untergehende Sonne beleuchtet ihn von hinten. Während die Leinwand in eine Schwarzblende übergeht, erkennt man die Ähnlichkeit zwischen dem letzten Bild von Kurtz und Willard. Es scheint so auch eine äußerliche Verwandlung Willards stattzufinden.

Mit Lacan gesprochen identifiziert sich Willard narzisstisch mit seinem klein anderen. Er nähert sich diesem immer mehr an, sie werden fast zu einer Person. So soll der Status der Einzigartigkeit wieder hergestellt werden. Dennoch bleibt die Möglichkeit der rivalistischen Auslöschung bestehen, denn bevor das Boot bei Kurtz anlegt, zerreißt Willard alle Unterlagen bezüglich Kurtz und wirft die Fetzen der Bilder in den Fluss. Was Willard tun wird, kann noch nicht bestimmend gesagt werden, er weiß es selbst nicht: »On the river, I thought that the minute I looked at him I’d know what to do. But it didn’t happen.« (Coppola 2001) Der Fluss mit dem Boot als Ort einer Ordnung hatte ihm noch die Sicherheit gegeben, seinen Auftrag ausführen zu können, aber nun völlig im Realen angekommen, kann er sich noch nicht dazu durchringen. Willard steht so nie komplett auf einer Seite, was Kurtz betrifft, sondern ist stets in einem gefährlichen Schwebezustand.

Als er Kurtz endlich gegenübertritt und konfrontiert, ist dieser scheinbar nur noch Stimme. Er hat wieder die Macht eines Signifikanten auf Willard. Tief in Dunkelheit gehüllt, kaum erkennbar spricht er mit Willard. Er stellt Fragen: »Have you ever considered any real freedoms? Freedoms from the opinions of others? Even from

opinions of yourself?» (Coppola 2001) Er spricht hier auf den Akt des Realen an, der Freiheit von dem Druck der symbolischen Ordnung verspricht. Willard scheint im Folgenden Kurtz zu verfallen, denn es herrscht Stille auf seiner Seite. Man hört ihn nicht mehr sprechen. Auch die Stimme aus dem Off ist für einige Szenen ruhig. Willard lässt sich völlig vom Signifikanten Kurtz vereinnahmen, steht unter dessen Einfluss. Scheinbar hat der groß Andere Kurtz gewonnen.

Aber eine andere Stimme, ein Ruf aus der symbolischen Ordnung des Militärs, bringt Willard zurück. Er ist zurück auf dem Boot, dem letzten Platz einer früheren symbolischen Ordnung, und hört per Funk die Stimme von ›Almighty‹, der ›allmächtigen‹ Ordnungsinstanz, die bis in den tiefsten Dschungel reicht. So erinnert er sich seines eigentlichen groß Anderen, des Militärs, und beschließt seine endgültige Relation zu Kurtz, von Subjekt zu klein anderem. Er steigt aus dem Fluss auf, eine Form der Wiedergeburt (vgl. Faulstich 1986: 262), nachdem er den Abgrund des Realen überwinden konnte. Das Gesicht mit Tarnfarbe bemalt, die Haare durch den Schlamm und das Wasser des Flusses nach hinten geglättet lassen ihn wie Kurtzes Ebenbild wirken. Er hat sich entschieden, Kurtz als Rivalen in der Einzigartigkeit zu eliminieren. Dies vollzieht er mit einem Ritualmord. Während die Stammesmitglieder einen Stier als Opfer schlachten, wird in Parallelmontage gezeigt, wie Willard gleichzeitig Kurtz mit einer Machete niedersticht. Es ist demnach, wie Fäh (2012: 198) betont, ein ritueller, symbolischer Akt: »Willard wird also [...] zum Vertreter der Wiederherstellung von Macht und Ordnung, Schuld und Sühne.« Das Reale, das Kurtz verkörpert hat, wird dadurch gebannt.

Da Kurtz jedoch in Relation zu den anderen Menschen des Stammes als groß Anderer galt, hat Willard durch dessen Ermordung seine Stellung eingenommen, ist selbst groß Anderer geworden. Als er den Tempel verlässt und vor das Volk tritt, steht es ihm in Ehrfurcht gegenüber. Als er seine Waffe fallen lässt, tun die Menschen es ihm gleich, als hätte er es ihnen befohlen. Willard nimmt Kurtzes übriggebliebene Signifikanten, in Form seiner schriftlichen Aufzeichnungen mit sich. Die Verwandlung ist komplett. Willard hat Kurtz als seinen klein anderen ausgelöscht, um selbst groß Anderer wie er zu werden. Er übernimmt zwar nicht die Rolle des Stammesoberhauptes, sondern kehrt mit Lance zurück ins Boot, zurück zum Fluss, aber er ist nun in der Lage, Signifikant zu sein. Er hat die Berechtigung, Stimme zu sein, seine Geschichte erzählen zu können. Aber auch diese Stimme als Erzähler einer Geschichte ist eine aufgezeichnete. Ohne Antwort derer, die sie hören.

LITERATUR

- Coppola, Francis Ford (2001): *Apocalypse Now Redux*. DVD Edition: USA, Universum Film GmbH.
- Berger, Edmund (2012): ›alterity, contagion‹. In: *Deterritorial Investigations* vom 30.12., auf: <https://deterritorialinvestigations.wordpress.com/2012/12/30/intermission-2-alterity-contagion/> (Stand: 1.3.2015).
- Fäh, Markus (2012): *Was tut ein Psychoanalytiker? Vorträge und Schriften zur Praxis der Psychoanalyse*. Wien: Sigmund Freuds Privatuniversitäts Verlag.
- Faulstich, Werner (1986): ›Didaktik des Grauens. Eine Interpretation von Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979)‹. In: Faulstich, Werner/Grimm, Gunter E./Kuon, Peter (Hg.): *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 246-267.
- Lacan, Jacques (1980): *Das Seminar von Jacques Lacan Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Olten: Walter-Verlag.
- (1986): *Schriften I*. Weinheim/Berlin: Quadriga Verlag.
- (1986): *Schriften II*. Weinheim/Berlin: Quadriga Verlag.
- (1986): *Schriften III*. Weinheim/Berlin: Quadriga Verlag.
- (1997): *Das Seminar von Jacques Lacan Buch III. Die Psychosen*. Weinheim/Berlin: Quadriga Verlag.
- Ort, Nina (2014): *Das Symbolische und das Signifikante. Eine Einführung in Jacques Lacans Zeichentheorie*. Wien: Turia + Kant.
- Poppe, Sandra (2007): *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Reiter, Gershon (2014): *The Shadow Self in Film. Projecting the Unconscious Other*. Jefferson, North Carolina: McFarland Company, Inc., Publishers.
- Rustemeyer, Dirk (2013): *Darstellung. Philosophie des Kinos*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Whillock, David Everett (1990): ›Narrative Structure in *Apocalypse Now*‹. In: Gilman, Owen W Jr./Smith, Lorrie (Hg.): *America Rediscovered: Critical Essays on Literature and Film of the Vietnam War*. New York/London: Garland Publishing Inc., S.225-237.

- Žižek, Slavoj (1991): *Liebe dein Symptom wie dich selbst*. Berlin: Merve Verlag.
- (1992): *Der Triumph des Blicks über das Auge*. Wien: Turia + Kant.
- (1993): *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- (2008): *Der Ärger mit dem Realen*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft.