



Revue für Psychoanalyse

Herausgegeben von Michael Meyer zum Wischen

Wissenschaftlicher Beirat

Jean Allouch (Paris)

Bernard Baas (Strasbourg)

Hanjo Berressem (Köln)

Jean Bollack (Lille)

Néstor Braunstein (Mexico City)

Marcus Coelen (Paris/München)

Monique David-Ménard (Paris)

Tim Dean (Buffalo)

Klaus Ebner (Augsburg)

Daisuke Fukuda (Tokyo)

Patricia Gherovici (Philadelphia)

Harald Greil (Hamburg)

Insa Härtel (Bremen)

Annemarie Hamad (Paris)

Dominiek Hoens (Gent/Maastricht)

Franz Kaltenbeck (Lille/Paris)

Maximilian Kleiner (Eulingen)

Christian Kupke (Berlin)

Darian Leader (London)

Katrien Libbrecht (Sleidinge)

Sylvain Masschelier (Lille)

Geneviève Morel (Lille/Paris)

Peter Müller (Karlsruhe)

Claude Rabant (Paris)

Esteban Radiszcz (Santiago de Chile)

Renata Salecl (Ljubljana/London/New York City)

Edith Seifert (Berlin/Innsbruck)

Anna Tuschling (Bochum)

Rivka Warshawsky (Tel Aviv)

Y – Revue für Psychoanalyse, 1/2012

Schrift und Psychoanalyse I



PARODOS

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Parodos Verlag Berlin 2012

Alle Rechte vorbehalten

Redaktion:

Michael Meyer zum Wischen (Köln/Paris), Andreas Hammer (Köln),
Susanne Müller (Paris/Köln), Eckhard Rhode (Hamburg)

Redaktionskontakt:

praxismzw@web.de, praxis@andreashammer.com, suzanne.muller@yahoo.fr,
eckhard.rhode@gmx.net

Y – Revue für Psychoanalyse erscheint zweimal im Jahr. Einzelheft: 17,00 EUR.
Einzelheftbezug im Buchhandel oder beim Verlag (zzgl. Versandkosten: 1,50 EUR
Deutschland; 3,50 EUR außerhalb Deutschlands). Jahresabonnement: 28,00 EUR
(zzgl. Versandkosten: 3,00 EUR Deutschland; 7,00 EUR außerhalb Deutschlands).
Abonnementbestellungen bitte an Verlag: info@parodos.de. Manuskripteinreichungen bitte an eines der Redaktionsmitglieder per E-Mail.

Titelgestaltung: Katrin Schoof, Berlin

P A R O D O S Verlag

Traunsteiner Str. 7

D-10781 Berlin

info@parodos.de

www.parodos.de

ISBN 978-3-938880-48-7

Inhaltsverzeichnis

Editorische Anmerkung des Verlags	6
Editorial	7
Jacques Aubert	
Virginia Woolf und die Maler	18
Brigitte Lemonnier	
Charles Bukowski: «Der Frozen Man»	27
Eckhard Rhode	
Langsam wie die Spinne ihr Netz webt. Notizen zu Charles Bukowski	44
Franz Kaltenbeck	
David Foster Wallace: Dichter, Denker, Melancholiker	53
Michael Meyer zum Wischen	
Hilda Doolittle: Schrift an der Wand. Vom halluzinatorischen Symptom zum künstlerischen Sinthom	70
Alain Lemosof	
Kommentar zum XXIV. Buch des Seminars von Jacques Lacan: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre (1976-1977)	92
Rezension zu Darian Leader (2011) What is madness?	113

Editorische Anmerkung des Verlags

In der Verlagsvorschau sind für die erste Ausgabe des Journals «Y – Revue für Psychoanalyse» die Erstveröffentlichung einer deutschen Übersetzung von Jacques Lacans Text «Propos sur l'hystérie» sowie ein Kommentar Jacques-Alain Millers angekündigt worden. Am 8. Oktober 2011 erhielt der Herausgeber Michael Meyer zum Wischen von dem Rechteinhaber Jacques-Alain Miller in einer E-Mail die Autorisierung zur Veröffentlichung der Übersetzung sowie die Zusage zu einem eigenen Kommentar, die er am 2. Februar 2012 ohne Angabe von Gründen wieder zurückzog. Eine Publikation der Übersetzung in der Revue ist damit bedauerlicherweise nicht mehr möglich.

Ulf Heuner im April 2012

Editorial

Ausgangspunkt, Anhaltspunkt und Orientierungspunkt dieser Revue wird das «Y» sein, das so auch seinen Titel markiert.

Warum ein Buchstabe und warum gerade dieser?

In der Kölner Akademie für Psychoanalyse Jacques Lacan wurde seit 2010 eine Übersetzung der «Propos sur l'hystérie» (1977) von Jacques Lacan erstellt, die bald *unsere* Aufmerksamkeit auf diesen Buchstaben richtete. Lacan spricht beim «Y» von einem dreifachen Punkt, der real sei. Dieser Punkt, der auch Scheidepunkt an der Gabelung dreier Wege ist, hat einen Bezug zur so genannten Neutralität des Analytikers, die keinesfalls als Indifferenz missverstanden werden darf. Es geht vielmehr um eine «Subversion des Sinns, das heißt diese Art von Sog nicht zum Realen hin, sondern vermittelt des Realen»¹. Die Subversion des Sinns, stellt Lacan hier klar, führt die Psychoanalyse nicht zu einem Versinken in dem, was als Reales jedem Sinn ex-sistiert²; dieses Reale, das er auch als das Unmögliche bezeichnet, ist jedoch der notwendige Ausgangspunkt, von dem jede Unterwanderung von Sinn auszugehen hat, was wiederum die Schaffung neuer Orientierungen ermöglicht. Das Reale als das, was sich der Symbolisierung durch die Sprache und der bildhaften, konsistenten Darstellung entzieht, hat wesentlich traumatischen Charakter und bedarf der Markierung, der Zeichnung, damit auch der Ausrichtung: so die durch einen Buchstaben. Das «Y» erinnert, wie Lacan bemerkt, an Herakles am Scheidewege. Es ermöglicht eine Einschreibung in das Reale, das so von etwas durchfurcht wird, das einen Unterschied ausmacht. Gegen ein unterschiedsloses Genießen, das in den Tod führen würde, macht der Buchstabe «Y» die Notwendigkeit einer Differenz stark, die sich im Zug des Buchstabens verkörpert.

Das «Y» hat keinen Sinn in sich, steht aber für die Möglichkeit der Wahl, der Ausrichtung, der Lokalisierung. Dieser Buchstabe trägt durch das Reale seiner Struktur – der Verknüpfung dreier Linien an einem Punkt, der damit ein viertes Moment einführt – der Notwendigkeit Rechnung, dass das Subjekt, um nicht auseinander zu fallen, eines «Y» bedarf, um sich darin zu verorten.³ Insofern ist «Y» eine mögliche Schreibweise des borromäischen Knotens von Realem, Symbolischem und Imaginärem, sowie als viertem Element des Sinthoms.

Die Psychoanalyse kann sich in einer solchen Perspektive im besten Falle den sich ständig wandelnden Bedingungen und Formen der Subjektivierung angesichts des Traumas stellen, so wie sie uns zum Beispiel in der heutigen Klinik, aber auch in gesellschaftlichen Entwicklungen begegnen. Diese laufen nicht selten auf die Einebnung und Unkenntlichmachung von Unterscheidungen hinaus, so wie wir auch in unserer analytischen Praxis zu Beginn einer Kur oft nur diffuse, wenig differenzierte Klagen hören, die erst mit der Zeit Kontur und Ausrichtung gewinnen. Allein in diesen Gebieten warten auf die Psychoanalyse wahre Herkulesaufgaben.

Die neue Revue «Y» möchte dazu beitragen, vom Werk Lacans ausgehend, Unterscheidungen zu ermöglichen und Unterschiede zu benennen, die uns heute in Theorie und Praxis der Psychoanalyse angehen, sowie auf den Feldern, die für die Psychoanalyse wichtig sind: in den Wissenschaften und den verschiedenen Künsten. Dabei gilt es, sich in den unterschiedlichen Gebieten dem zu stellen, was jeweils wie ein traumatischer, unheimlicher Kern destabilisierend auf scheinbare Gewissheiten und Festschreibungen wirkt.

Die Arbeit an der Frage nach dem Buchstaben durchzieht das Werk Jacques Lacans. 1957 in «Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud» sagt er, er bezeichne mit dem Buchstaben «jenes materielle Substrat, das der konkrete Diskurs aus der Sprache bezieht.» Und er fährt fort: «Diese einfache Definition verlangt, dass man Sprache nicht mit den verschiedenen somatischen und psychischen Funktionen verwechselt, von denen sie beim sprechenden Subjekt eher schlecht als recht begleitet werden. In erster Linie deshalb, weil die Sprache samt ihrer Struktur existiert, bevor ein beliebiges Subjekt in einem bestimmten Moment seiner geistigen Entwicklung in sie eintritt.»⁴ Diese Konzeption des Buchstabens ermöglicht bereits eine wesentliche Unterscheidung: Die Psychoanalyse wird nicht als angewandte Psychophysiologie der Sprache und des Sprechens verstanden. Vielmehr trägt sie der Freudschen Entdeckung Rechnung, dass die Sprache den Menschen dezentriert und spaltet, damit zu einer «radikalen Exzentrizität sich selbst gegenüber»⁵ führt.

Lacan spricht vom «Sinn» («sens») des Buchstabens, den er als «die essentiell lokalisierte Struktur des Signifikanten»⁶ bestimmt. Von der Materialität und vom Material des Buchstabens her (und damit vom Realen) ist also auszugehen, wenn wir von einer Subversion des Sinns, aber auch von neuer

Ausrichtung des Sinns sprechen wollen. Diese Orientierung vollzieht sich, wie es in den «Propos sur l'hystérie» heißen wird, vermittels («par») des Realen. Es ist bemerkenswert, dass Lacan bereits in «Das Drängen des Buchstabens» das «Y»⁷ erwähnt, nachdem er auf die Bedeutsamkeit von «Steppunkten»⁸ eingegangen war. Wie Franz Kaltenbeck in seinem Kommentar zur *Athalia* Racines betont, handelt es sich hier um Signifikanten, die «kleine Kraftlinien bilden», von denen «das Gewebe des Textes ... organisiert wird.»⁹ Als ein solcher organisierender Punkt kann also auch das «Y» gelesen werden, als «Baum des Kreislaufs»¹⁰, wie es Lacan in einer längeren, sehr poetischen Passage seiner Schrift nennt.

Auch hier ergibt sich die Notwendigkeit von Scheidewegen, was die Psychoanalyse betrifft: Gehen wir von der Buchstäblichkeit dessen aus, was ein Analysant uns, oft in überraschender Weise, zu Gehör bringt, oder zwingen wir das, was uns gesagt wird, in die Zwangskorsette vorgefertigter Theorien, seien es genitale Reife, Beziehungsfähigkeit, stabile Ich-Funktion oder andere normative Kriterien?

Risikiert die Psychoanalyse, sich mit den neuen Formen einer Klinik des Realen zu konfrontieren, die uns zum Beispiel in Manipulationen des Körpers, Süchten und eher diffusen Formen psychotischer Zustände zunehmend begegnen?

Was lehren neue Formen der Kunst und die aktuellen Fragen der Wissenschaften den Psychoanalytiker?

Wie begegnen wir, von der Psychoanalyse kommend, den gesellschaftlichen Fragmentierungsprozessen und der teilweise ungebändigten Gewalt, aber eben auch bislang unbekanntem Erfindungen, die in einer uns unvertrauten Weise soziales Band schaffen?

Was lernt die Psychoanalyse von neuen Formen von Sexualität und Zusammenleben?

Die Revue «Y» möchte also die Frage schärfen: Was orientiert die Psychoanalyse?

Dazu gehört die Kritik normativer Tendenzen der Psychoanalyse selbst, auch in Teilen des Lacanismus, zum Beispiel, wenn es um Stellungnahmen zu politischen und gesellschaftlichen Fragen mit nicht hinterfragten inhaltlichen Vorstellungen von der «symbolischen Ordnung» geht.

Auch hier hilft uns Lacans Zugang zum Buchstaben weiter. Geneviève Morel hat in einer luziden Relektüre von Lacans Seminar über Edgar Allen

Poes «Der entwendete Brief»¹¹ deutlich gemacht, dass der Brief bzw. der Buchstabe (denn «lettre» kann im Französischen beides heißen) zum Zeichen der Alterität der Königin hinsichtlich der symbolischen und phallischen Ordnung des Königs wird. Der Buchstabe steht also für ein «Außerhalb des (symbolischen) Gesetzes».¹²

Geneviève Morel kann sich in ihrer Lektüre auf Äußerungen Lacans stützen, die dieser zu «Der entwendete Brief» 1971 in seinem Seminar XVIII «D'un discours qui ne serait pas du semblant» machte. Hier spricht er von der feminisierenden Wirkung des Buchstabens und betont, dass er dem König, dem Subjekt entgeht.¹³ Im selben Seminar findet sich die Lektion vom 12. Mai über *Lituraterre*, in der Lacan auf einen Text eingeht, den er im Oktober desselben Jahres in der Revue *Littérature* veröffentlichen sollte.¹⁴ Der Rang dieser Arbeit kommt darin zum Ausdruck, dass er – ähnlich wie in «Le séminaire sur «La Lettre volée»» die *Écrits* 1971– die *Autres Écrits* einleitet. Zwischen dem Genießen und dem Wissen, so schreibt Lacan, bilde der Buchstabe den Strand bzw. den Küstenstrich, was ihn der Zeichnung nahebringt.¹⁵ So wird er zum Gestade des Lochs im Wissen.¹⁶

In einem erhellenden Kommentar zu *Lituraterre* hat Franz Kaltenbeck hervorgehoben, dass diese Arbeit Lacans mit ihrer Betonung des Buchstabens als Einschreibung in das Reale eine Kritik des Signifikanten enthält, der somit nicht mehr als Alpha und Omega des Unbewussten angesehen werden kann.¹⁷ Die von Franz Kaltenbeck hervorgehobene Auffassung des Signifikanten als Schein (semblant) ermöglicht einen Zugang zur Ideologiekritik und zur Befragung gesellschaftlicher Zustände, der die Revue «Y» ebenfalls Raum geben möchte. Auch für den psychoanalytischen Zugang zur Literatur ist dieser Ansatz fruchtbar. In seinem Buch «Reinhard Priessnitz. Der stille Rebell» schreibt Franz Kaltenbeck, indem er sich auf Lacans späte Theorie der Schrift als «Ausschwemmung des Signifikats im Realen» bezieht: «Was ist aus diesem Gleichnis einer Urschrift ohne Schreiber auf die Literatur übertragbar? Das Wissen, dass jedem Schreiben die Einfurchung (ravinement) des Genießens vorausgeht, dass der Buchstabe (lettre) den Strand dieser Furchung bildet. Er ist vom Genießen durchtränkt und wendet es dennoch ab.»¹⁸

Das «Y» kann damit als eine Einfurchung des Genießens gelesen werden, die ihm zwar einerseits ausgesetzt ist, es andererseits jedoch eindämmt. So steht es auch für die Freudsche Kulturarbeit, wie Lacan sie weiter vertiefte

– wenn er zum Beispiel im XI. Seminar die Freudsche Wendung «Wo Es war, soll Ich werden» wie folgt kommentiert: «Das Subjekt aber ist da, um sich wieder zu finden, *là où c'/da wo es* – ich greife vor – *était le réel/das Reale war.* »¹⁹

Dieser Satz schreibt sich in eine umfassende Relektüre Lacans des Schlusses der XXXI. Vorlesung der «Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse» ein, wo Freud schreibt: «Es ist Kulturarbeit etwa wie die Trockenlegung der Zuydersee.»²⁰ Die Metapher der Trockenlegung haben nicht wenige Psychoanalytiker in der Folge Freuds so verstanden, als gehe es darum, dass das (autonome) Ich das (triebhaft, genießende) Es austrocknen solle.

Lacan hat dieses Missverständnis in einer wiederholten und vielschichtigen Durcharbeitung des Freudschen Textes auszuräumen gesucht und herausgearbeitet, dass der ethische Imperativ, um den es sich bei diesem Diktum Freuds handelt, darauf hinausläuft, dass das Subjekt dort werden soll, wo es, zum Beispiel im Traum als einer Begegnung mit dem Realen, gerade noch war: «*Hier auf dem Feld des Traums, bist Du chez toi/zuhause/bei Dir. Wo es war, soll Ich werden.*»²¹

Neben seiner privilegierten Hervorhebung in den «Propos sur l'hystérie» ist das «Y» noch an manch anderer Stelle des Lacanschen Werkes präsent, so im «Y a d'Un». Lacan sagt hierzu in «Encore»: «Was will heißen 'S gibt Ein? Aus dem *ein-unter-anderen* ... erhebt sich ein S1, ein signifikanter *essaim*, ein summender Schwarm.»²² Lacan führt dann weiter aus, dieser S1 sichere «die Einheit der Koppelung («copulation») des Subjekts mit dem Wissen.»²³ Die Phrase «Y a d'Un» findet sich bereits im XIX. Seminar, «... ou pire». Hier macht Lacan sehr deutlich, dass man das *Y en a* im Französischen angesichts eines Hintergrunds der Unbestimmtheit hören muss, der Formlosigkeit, vor der das *Ein* auftauchen kann.²⁴ Es geht hier also um einen Koppelungspunkt zwischen Wissen und Genießen, wie es in den zuvor geschilderten Texten um einen Strand ging, einen Küstenstrich.

Das «Y» lässt sich damit sowohl als Küstenstrich wie als Koppelungspunkt oder auch als Knotung lesen.

Auch im Werk anderer findet sich das «Y» und bezeichnet hier ebenso die Lokalität eines Anhaltspunkts. So fanden wir in Köln im Rahmen unserer

Arbeit zu Fragen des Autismus die Letter unserer Revue ebenfalls in den Schriften Fernand Delignys an prominenter Stelle. Er hatte sich einer Klinik des Realen, vor allem mit Psychotikern und Autisten, verschrieben. Wir lesen: «Es ist dort nichts, von diesem dort [Y], das sich heute als Alge von Wegstrecken für uns andere Gewohnheitsmenschen einschreibt. Aber die grundlosen Blüten von diesem Hin- und Herwiegen, die bis ins Frenetische wachsen können, man darf nicht glauben, dass sie an einem beliebigen Ort oder zu einer beliebigen Zeit treiben, eine Art und Weise, manifestiert zu werden, da wir sie wahrnehmen, und was dort fehlt, an diesem Ort, der von diesem anderen da als leer empfunden wird und wenngleich wir dort [Y] sind, und ES sich diesem Rausch überlässt, den wir anderen auf einem Motorrad suchen müssen oder auf Rummelplätzen oder auf Schneeabhängen, es liegt nur an uns, ihn hier [Y] zu erschaffen. Ich sage, dass es sich um *Anhaltspunkte* handelt, die anscheinend von diesem anderen Pol ausgesandt werden, der vielleicht so weit weg ist, dass wir mit diesem Umweg nie zu ende kommen werden, und vielleicht so nah, dass ein Versehen genügen würde, damit wir da [Y] wären.»²⁵

Selbst also in einer wortlosen Wüste gilt es für den, der es riskiert, eine Arbeit auf dem Feld der Klinik des Realen zu unternehmen, ein «Y» zu entdecken, in den «Algen von Wegstrecken», in den «grundlosen Blüten des Hin- und Herwiegens», als einen Anhaltspunkt. Deligny wendet sich ebenfalls gegen die Idee einer Beliebigkeit von Raum und Zeit, der das «Y» entgegensteht.

Der vorliegende erste Band von «Y» widmet sich somit nicht zufällig der Frage von Schrift und Psychoanalyse und damit auch immer dem Buchstaben.

Eingeleitet wird diese Nummer von einigen Beiträgen zum Werk bedeutender Dichterinnen und Dichter, deren Schreiben einiges über das Verhältnis von Schrift und Psychoanalyse in Erfahrung bringen lässt.

Jacques Auberts Arbeit zu «Virginia Woolf und die Maler» vertieft vor allem die Frage des Bezugs der Schrift zum Realen, indem er entscheidende Dimensionen der Malerei ins Spiel bringt: Linie, Linienführung, Spur und Blick werden als zentrale Momente der Schriftlichkeit erkennbar, als eine Form der Behandlung des Realen. Besondere Aufmerksamkeit schenkt Aubert dem englischen Begriff des «character», der schwer zu übersetzen

ist. Er verweist sowohl auf den menschlichen Charakter wie auf den Buchstaben, deren Bezug damit befragbar wird. Ein anderer wichtiger Aspekt der Schrift im Hinblick auf das Reale betrifft die Rahmung und den Rahmen, die Öffnung eines Fensters, welche die Abgrenzung von Dunkelheit und Licht ermöglicht. Verdeutlicht wird dies an etlichen Beispielen aus dem Werk Virginia Woolfs, dessen Rang und Relevanz für die Psychoanalyse Aubert mit großer Kenntnis aufzuzeigen weiß. Damit steht dieser Aufsatz in der Tradition der Arbeit Auberts zu Joyce, die mit dem Seminar «Le Sinthome» von Jacques Lacan auf das Engste verbunden ist.

Brigitte Lemonnier eröffnet uns mit «Charles Bukowski. ‹Der Frozen Man›» einen Einblick in die Entwicklung des Schreibens des Dichters, dessen Alkoholkonsum wesentlich mit seiner künstlerischen Produktivität verknüpft war und diese in ihrer Funktion als Sinthom im Sinne Lacans stützte. Eckhard Rhode hat zu dem Aufsatz Lemonniers eine Einführung geschrieben: «Langsam wie die Spinne ihr Netz webt». Dieser Beitrag eröffnet einen weiteren, poetischen Zugang zu Bukowski und dessen Biographie. Rhodes Lektüre einzelner Gedichte und Bemerkungen Bukowskis lässt dabei die traumatischen Momente seines Schreibens deutlich hervortreten und grenzt sich von einer nicht seltenen Idolisierung des Dichters ab.

Franz Kaltenbeck entwickelt in seinem Aufsatz «David Foster Wallace: Dichter, Denker, Melancholiker» im Rahmen einer gründlichen Lektüre von «Unendlicher Spaß» die Frage, wie und wie weit sich ein Schriftsteller mit den Möglichkeiten des Dichtens und seiner kritischen Denkkraft, nicht zuletzt auch mit seinem Humor, gegen eine melancholische Katastrophe und die Überflutung durch ein «unendliches», traumatisches Genießen schützen kann. David Foster Wallace bewahrte das Schreiben aber letztlich nicht vor dem Suizid, dem *passage à l'acte*.

Michael Meyer zum Wischen untersucht schließlich in «Hilda Doolittle: Schrift an der Wand. Vom halluzinatorischen Symptom zum künstlerischen Sinthom», wie es der Dichterin im Rahmen ihrer analytischen Kur bei Freud gelang, eine halluzinatorische Symptomatik *après coup* in ein Sinthom zu transformieren. Die Bedeutung des Buchstabens spielt dabei, wie die Arbeit zeigen soll, eine große Rolle.

Nach diesen Aufsätzen folgt die Übersetzung eines Kommentars von Alain Lemosof zu Lacans XXIV. Seminar «L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre» von 1976/1977. Wir danken dem Autor und dem Verlagshaus

Fayard in Paris für die Rechte zur Veröffentlichung. Das Seminar und der Kommentar Lemosofs haben einen engen Bezug zu den «Propos sur l'hystérie».²⁶ Dieser Vortrag wurde am 26. Februar 1977 in Brüssel gehalten und greift entscheidende Fragen des Seminars auf.²⁷ So geht es um die Frage, ob und wieweit die Psychoanalyse «Schwindel» oder «Machwerk» sei, und um die Kritik eines nicht auf der Materialität von Worten, sondern auf Vorstellungen beruhenden Unbewussten. Lacan sagt sehr klar:

«Das hat nichts mit Vorstellungen zu tun, dieses Symbolische, das sind Worte und schlussendlich kann man es so auffassen, dass Worte unbewusst sind ... Das Unbewusste? Ich schlage vor, ihm einen anderen Körper zu geben, weil es denkbar ist, dass man die Dinge denkt, ohne sie abzuwägen ... Worte reichen dabei: die Worte verkörpern; was überhaupt nicht heißen will, dass man versteht, was das ist. Das ist das Unbewusste: man ist von Worten geführt, von denen man nichts versteht.»²⁸

Dieser Text ist somit mit seiner Suche nach der Fundierung der Psychoanalyse im Realen programmatisch für «Y» und stellt zentrale Positionen des späten Lacan pointiert dar, so seinen «Motérialismus» der Worte als Grundlage des Unbewussten – durchaus in Abgrenzung zu Freud –, die Bedeutung des Körpers und der Affekte für das Symptom, die besondere Bedeutung der Knotenlehre und das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Psychoanalyse.

In seinem Kommentar zum XXIV. Seminar Lacans legt Alain Lemosof ein besonderes Gewicht auf die Stellung der Wahrheit in der Psychoanalyse, deren Verhältnis zur Lüge bzw. zum Schwindel er gründlich nachverfolgt und diskutiert. Von wesentlicher Bedeutung ist in seinem Text auch die Frage nach der Ausrichtung der analytischen Deutung und ihres Bezugs zum Sinn. Lacans große Sorge war – so kann man es Lemosofs Kommentar zu «Propos sur l'hystérie» entnehmen –, dass die Psychoanalyse zur Religion werden könnte, wenn sie sich in die Reihe der Sinngebungsangebote unserer heutigen Gesellschaften einfügen würde und sich nicht an das Reale hielte. Lacan war, was die Zukunft der Psychoanalyse angeht, in dieser Hinsicht zeitweise sehr skeptisch. Lemosof zitiert aus den «Propos sur l'hystérie» folgende pessimistische Äußerung Lacans: «Freud ist kein historisches Ereignis. Ich glaube, dass er sein Ziel verfehlt hat. Ganz wie ich. In ganz kurzer Zeit wird sich kein Mensch mehr um die Psychoanalyse scheren. Es hat sich da etwas gezeigt: es ist klar, dass der Mensch damit seine Zeit verbringt, zu träumen, dass er niemals aufwacht.»²⁹ Man mag jedenfalls hoffen, dass durch

die Arbeiten auch dieser Revue diese düstere Prognose Lacans zumindest relativiert werden kann, dass sie zum Aufwachen und zur Wachheit beitragen wird.

Eine Rezension zu Darian Leaders «What is madness?» soll diesen Band beschließen. Arbeiten zur Frage der Psychose werden auch in den folgenden Nummern unserer Revue immer wieder einen Platz erhalten. Es finden sich noch Hinweise auf Aktivitäten und Kontaktkoordinaten der Kölner Akademie für Psychoanalyse Jacques Lacan.

Besonders soll an dieser Stelle dem Verleger von «Y», Ulf Heuner, gedankt werden, der das Entstehen dieser Revue mit Enthusiasmus, Geduld und kluger Begleitung maßgeblich ermöglichte.

Dank gilt ebenfalls der Redaktion der Revue (Andreas Hammer, Susanne Müller und Eckhard Rhode) für ihren unermüdlichen Einsatz.

Den Übersetzerinnen und Übersetzern (der Übersetzungsgruppe der «Propos sur l'hystérie» sowie Annemarie Hamad, Adrian Ludwig, Béatrice Lefèvre-Ludwig und Susanne Müller) gilt Anerkennung und Dank für ihre Arbeit, wie auch Sylvain Masschelier, Felix Meyer zum Wischen, Elisabeth Seibold und Christine Ratka für die Durchsicht von Texten sowie Übersetzungen von Abstracts.

Hervorgehoben werden soll hier – last, but not least – die große Unterstützung unserer Freunde von ALEPH in Lille und Paris, vor allem Geneviève Morel und Franz Kaltenbeck, sowie der Mitglieder des wissenschaftlichen Beirats.

Michael Meyer zum Wischen
Köln im April 2012

Anmerkungen

- 1 Lacan, J. (2011/12) Bemerkungen über die Hysterie (1977) Übersetzung von Michael Meyer zum Wischen, in Zusammenarbeit mit Elisabeth Seibold und Susanne Müller, überarbeitet von Andreas Hammer, Béatrice Lefèvre-Ludwig und Eckhard Rhode. Endredaktion: Franz Kaltenbeck. Internes Arbeitsmaterial der KAPJL.
- 2 Lacan hat im XXII. Seminar (RSI) die Ex-sistenz zum Träger des Realen erklärt, während er hinsichtlich der drei borromäischen Ringe dem Symbolischen das Loch, dem Imaginären die Konsistenz zuordnete. Vgl. Lacan, J. (1975/1975) Das Seminar. Buch XXII. RSI. Übersetzung von Max Kleiner. Arbeitsmaterialien 2 des Lacan-Archivs Bregenz. Lektion vom 13. Mai 1975, 75.

In einem Kommentar zu dieser Stelle hebt Geneviève Morel hervor, dass sich die Ex-sistenz auf die mögliche Ruptur eines Ringes oder des Knotens selbst beziehen lässt. Beim flächig ausgelegten Knoten entspricht die Ex-sistenz dem, was jeweils außerhalb eines Feldes liegt. Man könnte sagen, dass «Ex-sistenz» hier also etwas bezeichnet, das heraus-steht, nicht aufgeht und in entbundener Form destabilisierend wirken kann. Die mystische Ekstase gehört z.B. in diesen Bereich. Vgl.: Morel, G. (2008) *La loi de la mère*. Paris, 70.

Die Ex-sistenz bei Lacan zielt auf ein entscheidendes dezentrierendes Moment der Subjektivierung, jenseits des Sinns. Es ist sicher lohnend, den Lacanschen Begriff der «Ex-sistenz» mit dem bei Heidegger zu vergleichen und zu differenzieren. Bei Heidegger bezeichnet »Ex-sistenz« das ekstatische Ausgesetztsein des Daseins in das Offene: «Ex-sistenz ist das Wort für das Innestehen in der ekstatischen Ausgesetztheit in das Offene.» In Heidegger, M. (2006) Gesamtausgabe, II. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944. Frankfurt am Main, 53.

- 3 Es kann darauf hingewiesen werden, dass «Y» im französischen, je nach Kontext, als «da», «dahin», «darin», «darauf» etc. übersetzt werden kann. Die lokalisierende Funktion des «Y» verweist auch auf die Lokalisierung, die Begrenzung eines tödlichen Genießens, das dem Freudschen «Jenseits des Lustprinzips» entspricht.
- 4 Lacan, J. 1986 Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud. (1957). Übersetzung von Chantal Creusot und Norbert Haas. In: Lacan, J. (1986) *Schriften II*. Herausgegeben von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim/Berlin, 19.
- 5 *Ibid.*, 50.
- 6 *Ibid.*, 26.
- 7 *Ibid.*, 28.
- 8 *Ibid.*, 27.
- 9 Kaltenbeck, F. (2008) Wovon lernt der Psychoanalytiker? In: Michels, A., Müller, P., Perner, A., Rath, C.-D. (Hg.) *Jahrbuch für klinische Psychoanalyse 8*. Wie ist Psychoanalyse lehrbar? Tübingen, 166.
- 10 Lacan, J. (1986): Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud, 28.
- 11 Lacan, J. (1986): Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief» (1956). Übersetzung von Rodolphe Gasché. Weinheim/Berlin, 9-60.
- 12 Morel, G. (2004) *Ambiguïtés sexuelles*. Paris, 235.
- 13 Lacan, J. (2006) *Le séminaire. Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*. (1971). Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris, 102-103.
- 14 Lacan, J. (2001) *Lituraterre* (1971). In: *Autres écrits*. Paris, 11-20.
- 15 Lacan, J. (2006) *Le séminaire. Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*. (1971), 117. («Entre la jouissance et le savoir, la lettre ferait le littoral»)
- 16 Lacan, J. (2001) *Lituraterre* (1971) ..., 14 («bord du trou dans le savoir»)
- 17 Kaltenbeck, F. (2005) D'une rencontre manquée: raisons, symptômes, ressorts. Dans: *Société psychanalytique de Tours. Institut des hautes études en psychanalyse* (Hrsg.): *Depuis Lacan, quelle direction pour la cure? Journées de Tours 2005*, Ivry-sur-Seine, 140 («D'abord, il contient une critique de la théorie du signifiant qui n'est plus l'alpha et oméga de l'inconscient.»).

- 18 Kaltenbeck, F. (2006) Reinhard Priessnitz. Der stille Rebell. Graz, 90.
- 19 Lacan, J. (1978) Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964). Übersetzung von Norbert Haas. Weinheim/Berlin, 51.
- 20 Freud, S. (1933) Neue Folge der Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse. In: GW XV, 86.
- 21 Lacan, J. (1978) Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964), 50. Man kann hier zum Beispiel an die Träume von *Irmas Injektion* und vom *Brennenden Kind* denken, in denen Lacan die Konfrontation mit dem Realen hervorgehoben hat.
- 22 Lacan, J. (1986) Das Seminar. Buch XX. Encore (1972/1973). Übersetzung von Norbert Hass. Weinheim/Berlin, 156.
- 23 Ibid.
- 24 Lacan, J. (2011) Le séminaire. Livre XIX. ... ou pire. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris, 128-129.
- 25 Deligny, F (2002) Irrlinien. Übersetzung von Ronald Voullié. Ostheim (Rhön), 33-34.
- 26 Die Veröffentlichung der gesamten Übersetzung der «Propos sur l'hystérie» war für diese Nummer von «Y» vorgesehen. Am 8. Oktober 2011 erhielt ich (Michael Meyer zum Wischen) von dem Rechteinhaber Jacques-Alain Miller in einer E-Mail die Autorisierung zur Veröffentlichung des Textes in «Y», die er am 2. Februar 2012 ohne Angabe von Gründen wieder zurückzog. Geplant war die Veröffentlichung der Übersetzung mit einem Kommentar von Jacques-Alain Miller. Aus diesem Grund ist eine integrale Publikation des Textes in der Revue leider nicht möglich. Die Übersetzung wird für Mitglieder der KAPJL und der mit ihr verbundenen Arbeitsgruppen gegen eine Schutzgebühr ausschließlich zum internen Gebrauch als Arbeitsmaterial zu beziehen sein. Ein ausführlicher Kommentar zu den 1981 in «Quarto» [1981/2] veröffentlichten «Propos sur l'hystérie» wird in einer der nächsten Nummern von «Y» erscheinen.
- 27 Wir konnten bei der Übersetzung des Kommentars von Alain Lemosof auf unsere KAPJL-Übersetzung der «Propos sur l'hystérie» zurückgreifen.
- 28 Lacan, J. (2011/12) Bemerkungen über die Hysterie (1977) Übersetzung von Michael Meyer zum Wischen, in Zusammenarbeit mit Elisabeth Seibold und Susanne Müller, überarbeitet von Andreas Hammer, Béatrice Lefèvre-Ludwig und Eckhard Rhode. Endredaktion: Franz Kaltenbeck. Internes Arbeitsmaterial der KAPJL.
- 29 Ibid.

Virginia Woolf und die Maler

Es ist bemerkenswert, dass für diese geborene Schriftstellerin, die Virginia Stephen-Woolf war, die Malerei und vor allem die Maler eine durchgängig wichtige Rolle im Hintergrund ihrer Arbeit, ja ihrer Suche spielten.

Dies zeigte sich eindringlich Anfang der 30er Jahre, als sie ihre Hauptwerke *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* und *The Waves* bereits hinter sich hatte. Damals schrieb sie ihren Essay über den Maler Walter Sickert, «Walter Sickert, A Conversation», der in der Hogarth Press veröffentlicht wurde, welche sie gemeinsam mit Leonard leitete. Sie erwähnt hier eine vertrauliche Mitteilung von Sickert: «Ich bin immer ein literarischer Maler gewesen, *a literary painter*, Gott sei Dank, wie alle Maler, die dieses Namens würdig sind.» Dies scheint für sie zu bedeuten, dass sein Mal-Stoff, *his paint*, einen greifbaren und zutiefst menschlichen Charakter hat: Wie die Poesie ihrer bevorzugten Dichter spricht Woolf von Körpern, der Erde, einem Haus, begleitet vom Klang der menschlichen Stimme, *to the sound of the natural human voice*. Aus diesem Grund bilden bestimmte Bilder Sickerts ein Äquivalent zum Roman in drei Teilen (dem viktorianischen Standard). Gleichzeitig tauchen immer wieder Begriffe auf, wie *beauty*, *beautiful*, wie um eine Zone zu isolieren, die sich der direkten Analyse entzieht. Und diese Zone ist jene der Stille. Es gibt einen Moment, einen Rand, *edge*, «wo die Malerei bricht und ihren Weg ins Land der Stille geht», «*the edge where painting breaks off and takes her way into the silent land*». Und weiter: «*Thinking back over the show, we have to admit that there is a great stretch of silent territory in Sickert's pictures.*» Interessant für uns ist hier, dass Virginia ihre Ausführungen auf die Kunst im Allgemeinen ausweitet. So sagt sie auch: «*There is a zone of silence in the middle of every art.*» In außergewöhnlicher Weise kommentiert sie «die raue Stimme», *the husky voice*, von Mary Lloyd: «*Then the son dies away, and we see a scooped-out space filled curiously with curves of fiddles, bowler hats, and shirt fronts converging into a pattern with a lemon-coloured splash in the center. It is extraordinarily satisfying.*» Es scheint mir, als habe man hier mit dem Bezug auf die Singularität einer Stimme eine ziemlich gute Beschreibung der Begegnung zwischen dem Realen und dem Genießen.

An diesem Punkt ihres Parcours, der in gewisser Hinsicht ein Rückkehrpunkt ist, kommt Virginia auf die Frage zurück, die sie lange Zeit heimge-sucht hat, und zwar jene des Verhältnisses zwischen Malerei und Schreiben. Es soll hierüber ein abgemilderter Bericht gegeben werden, in dessen Mit-telpunkt ein dritter Künstler steht, und nicht mehr ihre Schwester und die ganze Problematik, die mit dieser zusammenhängt.

Die Malerei und Kunst im Allgemeinen waren weit davon entfernt, einen bedeutsamen Platz in der Welt der Familie Stephen einzunehmen. Man muss sagen, dass der Vater, der gut zeichnete und sehr darauf bedacht war, bei seinen Kindern, auch bei seinen Töchtern, das größte Interesse für die Lite-ratur zu entwickeln (und für die Kultur im Allgemeinen), dass dieser Vater während seiner Reisen keinerlei Interesse an Museen, geschweige denn an Gemälde-Galerien zeigte. Wenn man auch zu Hause Gemälde zeitgenössi-scher, von der Bourgeoisie anerkannter Porträtisten besaß, wie etwa Watts, so bemerkte seine Tochter doch, dass kein einziger junger Künstler unter den zahlreichen Gästen der Familie war. Und dieser Umstand wurde durch den Abstand der Generationen mit diesem spät wiederverheirateten Vater noch verschärft. Virginia war ihrerseits eine achtbare Zeichnerin und sogar derart beflissen, dass sie ihrer Freundin Violet Dickinson am 30.12.1904 schreiben konnte, dass, falls ihre kritischen Artikel schlecht aufgenommen würden, sie die Literatur für die Kunst aufgeben werde: «Ich bin bereits eine vielverspre-chende Zeichnerin. Ich zeichne jeden Abend nach dem Essen zwei Stunden und fertige Kopien aller Arten von Gemälden an, die nach Aussagen von Nessa einen bemerkenswerten Sinn für die Linie bezeugen.» (Dies kann ich selbst nur unterstreichen.)

Aber im Wesentlichen kann man sagen, dass vom Beginn des Jahrhun-derts an zwei ganz unterschiedliche Berufungen die beiden Schwestern bewegten. Dies gleichwohl mit einer fühlbaren Diskrepanz hinsichtlich dessen, was ich mit einigem Zögern ihre Reife nenne, und mit einem leb-haften Wunsch bei der einen wie der anderen, hierüber zu debattieren. Das frühzeitige Auftauchen von künstlerischen Gaben bei der ältesten Tochter Vanessa war bemerkenswerter, und man kann es dem Vater anrechnen, dass er nichts tat, um sie zu entmutigen, ja, dass sie im Gegenteil dem Unterricht der berühmten Slade School folgen durfte. Nun kann man aber verstehen, dass Virginia sich ungerecht behandelt fühlte, denn die Entsprechung einer solchen Offenheit hätte für sie darin bestanden, die Universität besuchen zu

dürfen, wo seit mehreren Jahrzehnten Abteilungen für Frauen existierten (die indes, so muss man sagen, von der besagten Universität ziemlich im Abseits gehalten wurden). Diese Ungerechtigkeit wird sie niemals vergessen. Sicher ist, dass die Autonomie, welche die Schwestern erlangten, indem sie sich im Bloomsbury-Viertel niederließen, eine Erweiterung ihrer Sicht auf die Kunst begünstigte. Zunächst war dies dem regelmäßigen Beiwohnen des *New English Art Club* zu verdanken, der indes mit seiner großen Überzahl an Männern alles hatte, um sie einzuschüchtern. Dann im Jahr 1905 der Einführung zweier Arten von Abendveranstaltungen, der *Thursday Evenings* am Donnerstag, auf die Initiative ihres Bruders Thoby und seiner Freunde aus Cambridge zurückgehend, deren Wortwechsel ziemlich philosophisch war, und freitags des *Friday Clubs*, wenig später von Vanessa eingeführt, der sich um die Kunst, ihre Praxis und ihre Probleme drehte und an dem zahlreiche Frauen teilnahmen. Das Zusammentreffen und gleichzeitige Auseinandergehen der beiden Schwestern, das bis an die Grenzen von Eifersucht und Verrat fortgeführt wurde (ich spiele hier auf Virginias Verführung von Clive Bell, dem Ehemann von Vanessa, dann von Roger Fry an), dreht sich letztendlich um den Blick, mit dem die eine und die andere ihre Beziehung zur Welt behandelten. Durch den Einfluss von Vanessa und Roger Fry wurde für Virginia ein gewisser Mangel kompensiert, welcher die Kunst in dem Milieu betraf, in dem sie aufgewachsen waren, ein kultureller Mangel, der bei ihr nicht jenen Sinn für die Linie erstickte, den Vanessa wohl gut erkannt hatte und der Virginia retten sollte.

An dieser Stelle erinnere ich ganz selbstverständlich an die gut bekannte Äußerung Virginia Woolfs in einem Essay, welcher der Fiktion gewidmet ist: «*In or about december 1910, human character changed.*» Man hat bemerkt, dass dieses Datum jenes der ersten Ausstellung der sogenannten post-impressionistischen Maler in London war, die vom 8. November 1910 bis zum 15. Januar 1911 auf Initiative von Roger Fry hin organisiert wurde und einen Skandal auslöste. Roger Fry (1866-1934), wenig älter als die übrigen Mitglieder der sogenannten Bloomsbury-Gruppe, Kritiker und Maler, Dozent an der berühmten Londoner Slade School und für einige Zeit Konservator des *Metropolitan Museum* in New York, hatte Vanessa im Jahr 1905 kennen gelernt und den Kontakt zu ihr 1910 bei seiner Rückkehr nach New York wieder aufgenommen (von 1911 bis 1913 waren sie Geliebte). Er hatte dazu beigetragen, die Debatten über die Kunst im Laufe all dieser Jahre

zu bereichern. Virginia traf ihn in diesen Jahren regelmäßig, und dieser Umgang wird sie später, am 27. Mai 1927, sagen lassen: «*You have kept me on the right path, so far as writing goes, more than anyone*», ein umso bemerkenswerterer Ausspruch, als ihr Brief mit dem Eingeständnis beginnt, dass sie ihm beinahe *To the Lighthouse* gewidmet hätte, davon jedoch im letzten Moment abgehalten wurde, da (so sagte sie, aber man weiß, welche Freiheiten sie sich mit der Wahrheit nahm) ihre Begegnung sie so sehr verzückt habe und sie in ihren eigenen Augen unwürdig habe erscheinen lassen. Der Kontext des Bezugs auf diesen Roman ist in besonderem Maße interessant. In einem vorangehenden Brief schreibt Fry: «*There's lots I haven't understood [...] for instance that arriving at the Lighthouse has symbolic meaning which escapes me.*» Worauf Virginia antwortet: «*I meant nothing by the Lighthouse. One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together.*» Es wird hier offenkundig, dass Fry eine oberflächliche, binäre Auffassung des Symbolischen hat, da er in keiner Weise in Betracht zieht, was es konstituiert, nämlich der grundlegende Bruch, der «Mord am Ding»: hier diese paradoxe Linie, von der Woolf spricht, die ihren Roman in seiner Mitte organisiert dank der Stille, der Abwesenheit und des Todes. Und diese Linie als strukturierendes Element findet sich auf der letzten Seite des Romans in der Geste Lily Briscoes wieder: «Schnell, als würde sie von etwas hier drüben zurückgerufen, wandte sie sich ihrer Leinwand zu. Da war es – ihr Bild. Ja, mit all seinem Grund und Blau, seinen Linien, die hinauf und hinab und querüber liefen, mit seinem Versuch zu etwas. Es würde vernichtet werden. Aber was läge daran? fragte sie sich, wieder nach dem Pinsel greifend. Sie blickte auf die Stufe: sie war leer; sie blickte auf die Leinwand: sie war verschwommen. Mit plötzlicher Gespanntheit, als sähe sie es eine Sekunde lang zum ersten Mal ganz deutlich, zog sie da, in der Mitte, einen Strich. Es war getan; es war vollendet. Ja, dachte sie, in äußerster Erschöpfung den Pinsel weglegend, ich habe sie gehabt, meine Vision.» Was sie selbst im Kopf hat, ist weniger das Symbolische als das, worauf es stößt, die Frage des Realen. Dies ist es also, das, um ihre Worte aufzugreifen, «in der Mitte des Buches» ist, und das die Vollendung andeutet, nicht die eines Diskurses, sondern die eines Parcours. Wir finden an dieser Stelle das Schema wieder, das der Essay über Sickert uns herauszustellen erlaubt hat. Es gibt hier offensichtlich eine Art von Umkehrung, insofern als Sickert sich 25 Jahre zuvor von der von Fry initiierten Bewegung abgegrenzt hatte. Betrachten wir die Dinge aus der

Nähe und kommen wir auf das Jahr 1910 und zu einigen Zusammenhängen zurück, die hervorzuheben mir sinnvoll erscheint. Der genaue Titel der Ausstellung war *Manet and the Post-impressionists*, aber, wie Frau Bruneau-Rumsey in ihrem wertvollen Artikel des Katalogs bemerkt, «der Platz, der Cézanne zuteilwird, ist zweifelsohne das Hauptthema der Ausstellung». Einige Monate zuvor, im Januar 1910, hatte Fry übrigens im *Burlington Magazine* den Artikel von Maurice Denis über Cézanne übersetzt. Man wird mir verzeihen, dass ich verwegenen Schrittes ein Gebiet betrete, das nur beiläufig das meine ist, nämlich vermittelt Virginia Stephen: Ich behaupte, dass die Ergriffenheit im Zuge dieser Ausstellung weitgehend jene ist, die Virginia in Anbetracht der Behandlung des Realen des Raumes durch Cézanne empfand, und dass sie der konkreten Entdeckung dessen entspricht, was der selbe Maurice Denis (im Übrigen ziemlich präsent in der Ausstellung) schon zwanzig Jahre zuvor als diesen anderen Raum der Malerei, den Raum des Gemäldes definierte: «Ein Gemälde ist, bevor es ein Schlachtröss, eine nackte Frau oder irgendeine beliebige Anekdote ist, grundsätzlich eine ebene Oberfläche, die mit Farben bedeckt ist, welche in einer gewissen Ordnung zusammengefügt sind.» (Zeitschrift *Art et Critique*, 1890) Der Raum ist nicht, ist nicht mehr eine *A-priori*-Kategorie der Erfahrung, gemäß einer gewissen philosophischen Tradition, sondern ein Unmögliches, ein Ungedachtes, das es zu behandeln gilt.

Daher scheint es mir, dass diese Behandlung, «der richtige Weg für das Schreiben», um den Ausdruck von Virginia in ihrem Brief an Fry aufzugreifen, mit dem formalistischen Zugang von Fry verwandt ist, von dem uns Frau Bruneau-Rumsey ein Beispiel liefert, das aus den eigenen Schriften des Kritikers stammt: «Betrachtet man die Figur [Mädchen mit grünen Augen] schlicht und einfach aus der Perspektive der Darstellung, so erscheint sie lächerlich; aber der Rhythmus des Strichs erscheint mir ganz und gar zufriedenstellend. Und die Tatsache, dass [Matisse] sich nicht um das Verhältnis von Licht und Schatten sorgt, hat ihm erlaubt, eine Farben-Harmonie von ganz und gar außergewöhnlicher Strahlkraft und Intensität zu schaffen. Es gibt in diesem Bild nicht einen einzigen Pinselstrich, dessen Farbe unbestimmt oder neutral ist oder einfach als Übergang eines Tons zu einem anderen genutzt wird.» (Siehe auch die Frage des Übergangs bei Joyce.)

Sie werden bemerkt haben, dass ich Virginia auf Englisch zitiert habe. Es ist dies ein Zeichen meiner Befangenheit, das Wort *character* zu übersetzen,

das (auf Französisch) zweckmäßigerweise in seinem Doppelsinn zu erfassen ist: *caractère* im Sinne der französischen Moralisten und gleichzeitig im Sinne des Buchstabens, das heißt gleichsam als Ort eines Bezugs der Schrift zum Realen. Diese Bedeutung hat Virginia selbst in dem Kommentar unterstrichen, den sie unmittelbar in ihren eigenen Worten formuliert, als sie hinzufügt, dass diese tiefe Veränderung die ist, die das menschliche Subjekt berührt. *Human character* ist hier für sie der menschliche «Abdruck», der charakteristische Zug, die Spur des menschlichen Subjektes. Für den Künstler bzw. den Maler ist die Behandlung des Realen durch den Strich, durch die Linie, von der Roger Fry an Virginia Stephen gerichtet spricht, von dieser Spur des menschlichen Subjektes untrennbar, ja sie konstituiert es. Vorausgesetzt, man erinnert sich mit Lacan daran, dass das, was dieses Subjekt charakterisiert, seine Fähigkeit ist, sich auszulöschen: «Das Subjekt, das ist diese Art und Weise selbst, durch welche die Spur als Abdruck sich ausgelöscht findet [...] Es ist das Subjekt, das die Spur auslöscht, indem es sie in den Blick¹ verwandelt, Blick zu hören als Spalte, Zwischenansicht. Es ist von hier aus, dass das Subjekt an das herangeht, was vom anderen ist, der die Spur hinterlassen hat, der hier vorbeigekommen ist, der jenseits ist.» Wozu man hinzufügen muss: «Das Verhältnis der Schrift zum Blick als Objekt, der Blick in der ganzen Ambiguität, die ich eben schon angezeigt habe bezüglich des Verhältnisses zur Spur, das undeutlich Gesehene und, um alles zu sagen, der Schnitt im Gesehenen, das Ding, das Ausblicke jenseits des Gesehenen eröffnet.»²

Um rasch weiterzukommen, sage ich, dass es mir scheint, Virginia Stephen-Woolf habe die Möglichkeiten einer solchen Logik erforscht. In außergewöhnlichen Momenten vollzieht sich diese Verwandlung der Spur in den Blick durch ein Fenster-Gemälde: Ein Fenster richtet sich also ein gemäß dem Schema, das Alberti anbietet und treffend von Gérard Wajcman³ beschrieben wurde: «Der erste Akt einer Konstruktion des perspektivischen Raums besteht darin, einen Rahmen auszuschneiden, ein Fenster zu öffnen. [...] Indem er eine Grenze zeichnet, hat der Maler den ersten Gegensatz erschaffen. Viereck aus Licht in einer blinden Wand, einer Wand, schwarz von der früheren Dunkelheit [...].» Von nun an bedeutet «ein Fenster zu öffnen [...], ein Viereck aus logischem Licht zu öffnen, indem das Dunkel aus dem Rahmen herausgedrängt wird».

Es ist zum Beispiel die Bewegung, die sich in *To the Lighthouse* zwischen dem *the window* betitelten Teil und dem von Lily Briscoe gemalten Bild

entfaltet, die sich, so wie ich es angedeutet habe, durch den Zeichen-Akt von jener vollendet. Es könnten weitere Beispiele für die Rolle des Fensters im Text von Virginia aufgedeckt werden, zum Beispiel in *Orlando*. Als die Autorin beispielsweise, nachdem sie, ohne eine Schlussfolgerung ziehen zu können, das Nachsinnen Orlandos über die Liebe kommentiert hat, auf Seite 188 äußert: «*The only resource now left us is to look out of the window*», bevor sie sich dann voller Fröhlichkeit auf eine Heraufbeschwörung der Natur und des Lebens einlässt.

Ich möchte mit einem dritten Beispiel enden, das ich in seiner Aussagekraft für noch ergreifender halte: den letzten, schlecht und umgeschriebenen Paragraphen der ersten Fassung der *Jahre*. Im Morgengrauen betrachtet Eleanor durch das Fenster den Platz: «Sie dachte an die vielen Male, da sie ihn umrundet hatte während all dieser Jahre ... Und zur damaligen Zeit muss sie jung gewesen sein, fast ein junges Mädchen; und dieses junge Mädchen war tot. Die eingeschlafene Straße erschien einen Moment als Grab; und die Tauben gurrten ein Requiem in Erinnerung an ihre Vergangenheit; in Erinnerung an einen dieser Monate, der sie selbst gewesen war; in Erinnerung an die Millionen und Abermillionen menschlichen Wesen, die gegangen waren, die gelitten hatten, die mit einer solchen Intensität gedacht hatten. Und jetzt stellte sich ein neuer Moment ein: zusammengesetzt aus dieser Vergangenheit, zusammengesetzt aus diesen Millionen Leben, zusammengesetzt aus dem Staub von Generationen auf Generationen ...»⁴ Nachdem sie diese letzten Zeilen geschrieben hat, notiert Virginia in ihr Tagebuch (30. September 1934): «Jedenfalls, sollte ich morgen sterben, die Zeile [*line*] ist da.»

Was Virginia gut erkundet hat, ist die tragische Dimension der Kunst und insbesondere, zumindest für sie, des Schreibens. Die «bildenden Künstler», schreibt sie 1925 an Roger Fry, benötigen keine Leute: «Aus diesem Grund seid ihr anderen Maler im Allgemeinen so vorbildliche Persönlichkeiten; daher strömt ihr Ruhe und Wohlbefinden aus.»⁵ Diese Künstler sind «besser ausgestattet» fürs Leben.⁶ Und sie können sich ihrer Arbeit entziehen. Aber nicht der Romanautor: «*He enjoys presumably all the pleasures of talk and table, but always with a sense that he is stimulated and played upon by the subject-matter of his art.*»⁷ Er ist «dem Leben furchtbar ausgesetzt».

Die Linie, Spur und Blick, die für Virginia den Rahmen durchquert, ist auch Hinweis auf die Abstammung, in der sie sich gefangen findet, eingefangen, jene der Semi-Transparenz, des «sowohl transparenten wie undurchlässigen

Schirms», der jedes Bild konstituiert, wie es Wajcman herausstellt, aber auch jede Genealogie und die Durchquerung der Verwandtschaftslinien, im gleichen Sinne wie die *finestre impannate* der Ursprünge der Malerei.

Übersetzung: Susanne Müller (Paris)

Originaltext: Jacques Aubert (2012) Virginia Woolf et les peintres. Savoirs et clinique 2012/1 (numéro 15). Érès, Paris, 15-21.

Zusammenfassung

Lange wurde Virginia Woolf von der Frage des Verhältnisses zwischen Malerei und Schreiben heimgesucht. Als Schriftstellerin wurde sie Zeit ihres Lebens von Malern begleitet: ihrer Schwester und Freunden. Ihr Schreiben selbst stand in einem engen Verhältnis zur Frage des Blicks als Objekt: der Schnitt im Gesehenen, dieses Ding, das Ausblicke jenseits des Gesehenen eröffnet. Im Zentrum der Kunst befindet sich eine Zone schweigender Stille.

Résumé

Une question a longtemps taraudé Virginia Woolf : celle du rapport entre peinture et écriture. Les peintres : une sœur, des amis, ont une présence constante à l'arrière-plan de son travail d'écrivain. Le rapport de l'écriture au regard comme objet : la coupure dans le vu, la chose qui ouvre au-delà du vu. Au cœur de l'art en général est une zone, celle du silence.

Abstract

For a long time Virginia Woolf has been haunted by the issue of the relationship between painting and writing. As a writer she has been, throughout her life, accompanied by painters: her sister and friends. Her writing itself was closely related to the issue of the gaze as object: the cut in the seen, that thing that opens vistas beyond the seen. At the core of art in general lies silence.

Jacques Aubert, emiritierter Universitätsprofessor. Herausgeber der Werke James Joyces und Virginia Woolfs in der Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard).

Jacques Aubert, professeur émérite des universités, éditeur des œuvres de James Joyce et de Virginia Woolf dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard).

Jacques Aubert, professor emeritus. Editor of the works of James Joyce and Virginia Woolf in the Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard).

Anmerkungen

- 1 Lacan: «Das wahre Gemälde ist blickend, es selbst ist dasjenige, das den anblickt, der in sein Feld fällt, und der Maler ist derjenige, der vor den anderen den Blick fallen lässt.» (*«Le vrai tableau est regardant, c'est lui qui regarde celui qui tombe dans son champ et le peintre est celui qui fait tomber devant l'autre, le regard.»*) (Anmerkung d. Übers.: Dieses Zitat entstammt dem noch nicht auf Deutsch erschienenen Seminar XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse.)
- 2 *«Le sujet, ce sont ces façons mêmes par quoi la trace comme empreinte se trouve effacée [...] Le sujet, c'est lui qui efface la trace en la transformant en regard, regard à entendre fente, entr'aperçu. C'est par là que le sujet aborde ce qu'il en est de l'autre qui a laissé la trace, qui est passé par là, qui est au-delà.»* «Le rapport de l'écriture au regard comme objet, le regard dans toute l'ambiguïté que j'ai déjà tout à l'heure marquée, à propos du rapport à la trace, l'entrevu et, pour tout dire, la coupure dans le vu, la chose qui ouvre au-delà du vu.» Lacan, J. (2006) Le séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre, 1968-1969. Paris, 314-315.
- 3 Wajcman, G. (2004) Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime. Paris, 86-87.
- 4 Lee, H. (2000) Virginia Woolf ou l'aventure intérieure. Paris, 657.
- 5 Woolf, V. (1975-1984) The letters of Virginia Woolf. Band III. London, 209.
- 6 Ibid., 405-406.
- 7 Woolf, V. (1995-2011) The Collected Essays of Virginia Woolf. Band II. London, 131.

Charles Bukowski: «Der Frozen Man»

«Ich habe niemals daran gedacht, mit dem Trinken aufzuhören. Ich fand, es war eine angenehme Tätigkeit, kreativ und vernünftig.»¹

Das behauptete der Schriftsteller und Dichter Charles Bukowski in einem Interview, das er gegen Ende seines Lebens mit Luciana Capretti führte. Er fasste in der Jugend den Entschluss, stets betrunken zu sein und dieser Verpflichtung blieb er bis zu seinem Tod treu.

Sein Werk ist ein beeindruckendes Zeugnis seiner Beziehung zum Alkohol. Seine Schriften, fast alle autobiografisch – er konnte nur über sich selbst präzise schreiben² – bestätigen diese Treue zum Alkohol. Seine «Saufographie» ist immer wieder Thema der Texte, die er schrieb, während er trank. Dies war eine notwendige Bedingung, ohne die, wie er sagte, «wir uns aussuchen, was wir von uns preisgeben wollen.»³ Sowohl seine ungekünstelte Schreibweise als auch die Rohheit seiner Worte offenbaren einen ungewöhnlichen Mangel an Schamhaftigkeit. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, sich die Titel seiner Romane und Chroniken ins Gedächtnis zu rufen: «Notes of a Dirty Old Man» (Aufzeichnungen eines Außenseiters), «Ham on Rye» (Das Schlimmste kommt noch), «Septuageranian Stew», um nur einige zu nennen.

Der Mythos des trunksüchtigen Schriftstellers und «verrückten Lustmolchs» enthält eine gewisse Wahrheit, allerdings beschrieb sich der Mann auch als einsiedlerisch, kalt, deprimiert, suizidgefährdet und gleichgültig gegenüber einer Welt, die ihm fremd war. Unter dem Namen «Frozen Man»⁴ (Eingefrorener Mann), buchstabiert mit großem M und großem F, wird er diese Gleichgültigkeit zu seinem «Markenzeichen»⁵ machen. Was für eine Beziehung hatte der Frozen Man zum Alkohol?

Der Frozen Man

«... ich selbst bin – und war schon immer, soweit ich in meinen Erinnerungen zurückgehen kann – der *geborene* Frozen Man.»⁶

Diese Erklärung ist den «Notes of a Dirty Old Man» entnommen, die er mit 49 Jahren schrieb, das heißt siebzehn Jahre, bevor er in «Ham on Rye» seine

Kindheitserinnerung schilderte. Die beiden Kapitel, die er dem Frozen Man widmet, beginnen mit einer Warnung an seine Leser: «Die Einstellung des Frozen Man ist sonst viel unerträglicher als eine simple Einstellung, aber es geht darum, Sie diesen unempfindlichen Körper mit ein klein wenig Humor betrachten zu lassen. Sie würden sonst die Schwärze der Situation nicht ertragen.»⁷

Die Schwärze der Situation

Die Schwärze der Situation setzte sehr früh ein, wie er in seinem Buch «Das Schlimmste kommt noch oder Fast eine Jugend» berichtet, das er 1980 im Alter von sechzig Jahren schrieb. Die Zeit und der Abstand waren für ihn notwendig, um auf diese Phase seines Lebens zurückzublicken, die seine ersten zwanzig Lebensjahre umfasst.

«Alles darin ist wahr», sagte er. Das war seine Realität. Die Hauptrolle darin spielt sein Vater. Dementsprechend ist das Buch «allen Vätern» gewidmet. Eine Widmung, bei der es sich, wie er sagte, um eine Warnung handelte, die er an sie richtete: «Jeder, der sich so aufführt, sollte sich vorsehen.»⁸

Bukowski gab sich in «Ham on Rye» – wie beim Großteil seiner Romane, Gedichte und Short-Stories, den Namen Henry Chinaski. Diese Wahl lässt sich anhand einiger vom Autor selbst hinterlassener Hinweise entschlüsseln. Nach seinem Vater hieß er Henry Charles Bukowski. Der Schriftsteller verwendete seinen zweiten Vornamen aus ästhetischen Gründen: Charles harmonierte klanglich besser mit seinem Familiennamen. Er dachte, dass er nie veröffentlicht werden würde, wenn er den Vornamen Henry beibehielt, dessen Wiederhall ihn zu sehr an das Rufen seines Vaters erinnerte, das in der Regel eine bevorstehende Katastrophe ankündigte. Der Schriftsteller warf diesen fluchbeladenen Vornamen ab, um ihn in seinen Erinnerungen trotz allem auf eine Art wieder einzuführen, die unterstreicht, wie das Kind, dessen Schicksal er beschreibt, ganz von der Beziehung zu seinem Vater geprägt ist. Was das Patronym Chinaski betrifft, wo der Stamm «China» sich an die Stelle von Buko setzt, der etymologisch einen Baum – die Buche – bezeichnet. Diese Ersetzung des ursprünglichen Namens könnte gut für das stehen, was Bukowski unterstreicht, nämlich, dass er diesem Vater, der ihn von sich stieß, fremd war. Eine Zeitlang glaubte er übrigens, er müsse adoptiert worden sein, um so misshandelt zu werden.

Seinen Vater charakterisierte er «trotz all seiner wilden Brutalität», als «feigen Hund»⁹, und seine Mutter als eine ihrem einzigen Sohn gegenüber gleichgültige Frau. Dieser war in Deutschland gezeugt worden, außerhalb der heiligen Bande der Ehe. Zudem glaubte er auf Grund einer Liedzeile, die er ihn singen hörte, dass sein Vater ihn für seine Ehe verantwortlich machte: «When I was single, my pockets did jingle.» (Als ich noch Junggeselle war, zahlte ich immer in bar)¹⁰. Als Kind glaubte er, dass sein Vater ihn «für die Inkarnation seiner sämtlichen Schuldgefühle hielt»¹¹, da er nicht verstand, warum er ihn grün und blau schlug. Seine Mutter hingegen hatte «nie existiert», da sie sich immer den Verhaltensweisen ihres Mannes fügte. «Der Vater hat immer Recht»¹², sagte sie. Auch von dieser Seite war er nie auf die geringste Unterstützung gestoßen.

Es ist in der Tat die Figur des gewalttätigen Vaters mit erschreckenden Erziehungsprinzipien, die Bukowskis Kindheit beherrscht. «Kinder haben den Mund zu halten.»¹³ Zu diesem auferlegten Schweigen kam noch das Verbot, mit den Kindern aus der Nachbarschaft zu verkehren. «Es sind schlechte Kinder, ihre Eltern sind arm.»¹⁴ Die väterliche Seite der Familie war geächtet, insbesondere sein Großvater und seine Onkel, die sein Vater als Säufer bezeichnete.

Aus dieser auferlegten Isolation machte Bukowski sehr frühzeitig sein Zuhause, wie seine am weitesten zurückliegende Erinnerung an Deutschland bezeugt, als er zwischen ein und zwei Jahren alt ist: «Meine erste Erinnerung ist, dass ich unter etwas war. Es war ein Tisch, ich sah ein Tischbein, die Beine von Menschen und ein Stück herabhängendes Tischtuch. Es war dämmerig unter dem Tisch, und es gefiel mir dort ... Ich fühlte mich gut unter diesem Tisch. Niemand schien zu wissen, dass ich da unten saß.»¹⁵

Die Einsamkeit war nicht nur Quelle des Wohlbefindens, sondern stellte sich auch als lebenswichtige Notwendigkeit für ihn heraus, um der tödlichen Falle zu entgehen, die sein Vater um ihn herum gewoben hatte. Der Bezug auf die Spinne und ihr Opfer erscheint häufig in seinen Texten.¹⁶ Der Rest war übrigens kaum besser. Das Echo eines der seltenen Sätze, die seine Großmutter väterlicherseits, als er Kleinkind war, ständig wiederholte, kam ihm ins Gedächtnis zurück: «Ich werde euch *alle* überleben.»¹⁷

Diese Todesfalle zeigt sich in den Misshandlungen, die Bukowski durch seinen Vater erfuhr und deren Erzählungen er in jede wichtige Etappe seiner Kindheit einschiebt, ebenso wie Momente, die die Veränderungen zum

Frozen Man, die in ihm vorgingen, illustrieren, und die aus dem Frozen Man nicht nur eine Einstellung, sondern einen Zustand machten. Einstellung und Zustand waren Begriffe, die der Schriftsteller verwendete, um von seiner Verwandlung zu berichten.

Erste Etappe: Das Eingesperrtsein in der Gruft

Zu Beginn, das heißt über die gesamte Periode, die seinem 10. Lebensjahr vorausging, begleiteten Angst, Tränen und Schmerz die Hiebe mit einem Lederriemen, die er, gemäß eines unabänderlichen Rituals im Badezimmer, von seinem Vater bezog. Er verschwand unter den Schlägen. Er sah nichts mehr, hörte nicht mehr den Vater, der mit ihm sprach. Er «kam sich vor wie in einer Gruft»¹⁸. «Ich hatte nur noch die grausige Vorstellung, hier womöglich nie mehr herauszukommen.»¹⁹ Er präzierte es so: Sobald sein Vater den Raum verließ, tauchten die Gegenstände wieder auf, der Spiegel und das Fenster, zum einen als Zeichen dafür, dass sein Körper wieder zu sich kommen könne, zum anderen für den Ausstieg aus der Gruft.

In einer ähnlichen und zeitlich nahe daran liegenden Szene dieses Lebensabschnitts machte er deutlich, dass er unter diesen Umständen niemals den geringsten Hass auf seinen Vater empfand, er wollte einfach nur weg von ihm.

Allerdings durchlebte er diese tödliche Einkapselung nicht nur in jenen Momenten. Seine Beziehungen zu den anderen waren von derselben Empfindung geprägt, die seinen ganzen Körper erschütterte. So kamen ihm die gleichaltrigen Kinder, denen er zum ersten Mal im Kindergarten begegnete, eigenartig vor: Sie lachten und schwatzten und schienen glücklich zu sein. Er hatte Lust, sich zu übergeben. Er fand keinen Zugang zu ihren Spielen, also blieb es dabei, dass er ihnen still zusah und sich fragte: «Was machen die da nur?»²⁰ Er selbst fühlte sich «fremd und verwirrt», mochte diese Kinder nicht. Diese ausweglose Distanz, die er ihnen gegenüber verspürte, drückte sich durch die körperliche Wahrnehmung aus, er sei von einem «lähmenden Weiß umgeben»²¹. Der weiße Raum wird mit Reglosigkeit und Tod assoziiert. Angesichts der Grausamkeit der Kinder, die ihn beschimpften und verhöhnten, blieb er ungerührt. Zu keinem Zeitpunkt erwähnt Bukowski, dass er sich davon angegriffen fühlte. Was die körperlichen Bedrohungen angeht, ließen sie ihn, trotz seiner Angst, äußerst ruhig bleiben.

Sein Großvater väterlicherseits, dem er nur ein einziges Mal begegnete, war die einzige Person, die er aus der Schwärze seiner Kindheit ausschloss. Der Großvater Leonard lebte allein, getrennt von seiner Frau. Sein Sohn, Bukowskis Vater, weigerte sich, ihn zu sehen und erklärte diese Zurückweisung mit den Worten: «dass (...) Großvater ein schlechter Mensch war und aus dem Mund stank.»²²

Bei dieser kurzen Stippvisite, bei der er sechs Jahre alt war, verblüfften ihn der Atem, die Schönheit und der Blick seines Großvaters. «Als ich näher kam, sah ich, dass er blitzende blaue Augen hatte, denen offenbar nichts entging.»²³ Dieser Blick wurde mit einigen Worten des Großvaters verknüpft: «Du und ich, wir verstehen uns. Komm ins Haus.» Er war allein zum Großvater geschickt worden, die Familie wartete draußen. «Ich freue mich sehr, dass du mich besuchst.» Schließlich schenkt er ihm das eiserne Kreuz, das er im Dienst des Kaisers erhalten hatte, sowie seine goldene Taschenuhr²⁴. Von dieser groß-väterlichen Anerkennung hebt er seine Faszination für den Blick seines Großvaters hervor, der für ihn zu diesem Objekt wird, das ihn magnetisiert:

«Blitzende blaue Augen, denen offenbar nichts entging.»

Es wird genau dieser Blick sein, der bei seiner ersten Erfahrung mit dem Alkohol wieder auftaucht.

Zweite Etappe: Die Härte und der empfindungslose Körper

Als er zehn Jahre alt ist, verändert sich etwas. Er wird hart. Es ist eine Übergangsperiode seines Lebens, die durch drei entscheidende Ereignisse gekennzeichnet ist: Er entdeckt das Schreiben, er entdeckt den Alkohol, er stellt sich seinem Vater entgegen. Das ist die chronologische Reihenfolge, in der Bukowski seine Erinnerungen an diesen Zeitabschnitt wiedergibt.

In der Schule fängt er an, bei den Spielen und Schlägereien mitzumischen. An Mut fehlte es ihm nicht, aber er kämpfte nur, weil er musste. Er spürte eine Kälte in sich, er schaffte es nicht sich aufzuregen. «Oft vergaß ich ganz einfach, mich zu wehren, so sehr war ich damit beschäftigt, seinen Gesichtsausdruck (des Gegners) und seine Bewegungen zu beobachten ...»²⁵

Nach den Schlägen, fiel er zurück in seine Lethargie. Dabei handelt es sich nicht um eine beiläufige Bemerkung. Dieser Mangel an Affekt findet sich bereits in einer Situation wieder, bei der er erneut Prügel von seinem Vater

bezieht, und seine völlige Gleichgültigkeit gegenüber der Situation und den Schlägen, die er einsteckt, feststellt. Diesmal gibt es weder Tränen noch das geringste Anzeichen von Furcht: «Obwohl die Schmerzen grässlich waren, empfand ich keine Wut. Ich fühlte nichts. Es war ein Mechanismus, dessen Ursachen mir verborgen blieben; Schuld empfand ich keine, folglich war das Ganze für mich uninteressant.»²⁶ Je härter er geschlagen wurde, umso weniger spürte er den Schmerz²⁷. Überrascht von der ausbleibenden Reaktion, erklärte ihm sein Vater für verrückt.

Für den Schriftsteller stellt diese Szene «... das erste *erkennbare* Anzeichen des FM-Syndroms»²⁸ dar: eine Kälte und Gleichgültigkeit gegenüber den Übergriffen seines Vaters. Bukowski wird in seinem gesamten Werk nie von dieser Gleichgültigkeit gegenüber einer ihm fremden Welt abweichen, die laut ihm die Folge der Brutalität und des Hasses seines Vaters ist, dessen Inkarnation er bei den anderen wiederfindet. In einem Interview mit Jean-Francois Duval sagte er: «Du gehst in die Schule und da ist es dasselbe. Die Lehrer sind genau wie deine Eltern. Und danach findest du einen Job, und der Boss ist wie deine Eltern ... Und dann heiratest du und, Ha! Ha! Ha!, nein, das war ein Witz.»²⁹ – seine Frau war bei dem Interview anwesend.

Genauso wenig gingen ihn die Familienideale etwas an: Gott, das Vaterland und der Zehn-Stunden-Tag, um über die Widerwärtigkeit zu triumphieren. In diesen Werten sah er nur düstere und anstößige Monotonie. Er prangerte die Vorstellungen seines Vaters über Reichtum an, der sich so reich glaubte, wie er es sein wollte. Dies war übrigens der Grund, weswegen er seinem Sohn den Umgang mit den anderen Kindern im Viertel verbot. Seine Suche nach noch so minimalen wie illusorischen Gewinnen war, laut ihm, das Ergebnis der «Jahrhunderte von dumpfen Bauern in der Familie, mit der entsprechenden Erziehung. Das Blut der Chinaskis war ausgedünnt durch eine Serie von Tagelöhnern, die ihr Leben für kärgliche und illusoriale Vorteile drangeben hatten.»³⁰

Was die Religion betraf, so ähnelte Gott zu sehr seinem Vater. Patriotische Werte waren ihm gleichgültig. Als Amerika in den Krieg eintrat, lehnte er es ab, sich freiwillig zu melden und zeigte totales Desinteresse für die folgenden Ereignisse. Seine Eltern machten diese Abkehr wieder gut, indem sie die Todesanzeige ihres Sohnes auf ihrer Veranda aushängten.

All diese Werte waren ohne Belang und die Aussicht darauf, irgendetwas zu werden, schreckte ihn bereits im Alter von zehn Jahren ab. Nun aber

werden die Begegnung mit dem Schreiben, dann die mit dem Alkohol, eine Ausnahme von «allem Belanglosen» bilden. Er selbst schrieb dem einen wie dem anderen die Funktion eines zukünftigen Haltepunkts zu.

Schreiben oder in den Ring steigen

Bukowski hat sehr oft das Boxen als Metapher gebraucht, um seine Beziehung zum Schreiben wachzurufen. Er sah sich gerne Boxkämpfe an, aber mit Worten zu boxen ging für ihn weit darüber hinaus: «Ich kämpfe nur gegen das Wort, sagte er, und ich würde lieber sterben, als mich aus dem Ring zurückzuziehen, ich will der Literatur keinen Heiligenschein aufsetzen. Ich sage nur, dass sie Teil meines Lebens ist.»³¹

Mit zehn Jahren hatte er zum ersten Mal die Intuition, dass er Schriftsteller werden könnte³². Auf die Anfrage seiner Lehrerin Mrs. Freitag hin verfasst er einen Bericht über den Besuch von Präsident Hoover, den er sich von vorne bis hinten aus den Fingern saugt, da er genau wusste, dass sein Vater ihm niemals erlauben würde, dort dabei zu sein. Die Lehrerin wählt seinen Aufsatz zum Vorlesen aus und beurteilt ihn als grandios.

«Alle hörten zu. Meine Worte füllten den Raum, von Wand zu Wand, hallten von der Decke zurück, rieselten Mrs. Freitag auf die Schuhe herunter und sammelten sich vor ihr auf dem Boden. Einige der hübschesten Mädchen in der Klasse fingen an mir verstohlene Blicke zuzuwerfen. Die harten Bur-schen ringsum waren alle stocksauer. Ihre Aufsätze waren keinen müden Furz wert gewesen. Ich trank meine Worte wie ein durstiger Wanderer. Allmählich glaubte ich sie sogar selbst. Ich sah Juan (den er sich gegenüber als am feindlichsten einstuft) dasitzen, als hätte ich ihn gerade ins Gesicht geschlagen. Ich streckte die Beine aus und lehnte mich zurück. Viel zu rasch war es vorüber.»³³

Diese Szene, in trickfilmmäßigen Stil, zeugt vom Genießen, das er durch seine Kunst erlebt, es durchflutet seinen Körper und den Raum. Er wird Gegenstand des Blicks und des Begehrens: Die hübschesten Mädchen der Klasse fangen an, ihm sanfte Blicke zuzuwerfen, die erotische Dimension wird hier deutlich. Keine Lethargie im Schlagabtausch mit seinem Gegner, sondern im Gegenteil ein Triumph, den er voll auskostet: alles aufgrund einer von seiner Lehrerin bekräftigten Anerkennung. Aus diesem Erlebnis ging er, sagte er, mit «dem Gefühl mit etwas beladen zu sein, heraus, beladen mit einem Gewicht.»³⁴

Jeder Wortlaut dieser Beschreibungen beschwört die Begründung einer Identität, als sei er mit einer neuen Erfahrung des Spiegelstadiums konfrontiert, wie Lacan sie konzeptualisiert hat. Es sind seine, vom Anderen anerkannten Worte, die ihm diese Identität verleihen, eine Identität, für deren alleinigen Schöpfer er sich hielt: «Ich bin der Autor meiner Augen, meiner Hände, meiner Nase, meiner Füße und meiner Ellbogen, meines ganzen Körpers.»³⁵ Außerdem gab er dem Schreiben die Funktion eines Ballastes; er war «mit etwas beladen», man erkennt in diesem Ballast das Objekt *a*, Ursache des Begehrens des Subjekts. Dieses Gefühl, den gesamten Raum mit seinem Wort-Körper zu durchfluten, wird er wieder erleben, als er zum ersten Mal dem Alkohol begegnet.

Die Entdeckung des Alkohols

Ein Jahr nach dieser Erfahrung entdeckt er den Alkohol, zusammen mit seinem Freund Baldy, also «Glatzkopf», der ihn in den Keller seines Vaters mitnimmt, einem Chirurgen, dem aufgrund seines Alkoholismus die Lizenz entzogen worden ist. Bevor sie zusammen in dem Keller verschwanden, begegneten sie diesem Mann, der in Bukowski augenblicklich die Erinnerung an die Schönheit seines Großvaters heraufbeschwor: «Seine Augen waren genauso hell und glänzend, irgendwie eigenartig.»³⁶

Im Keller angekommen, wollte er nichts trinken. Sein Kumpel stellte ihn auf die Probe: «Du hältst dich doch für 'n verdammt starken Macker?» «Hart genug bin ich», antwortete er. Nach dem ersten Schluck, der ihn zunächst noch anwiderte, änderte er seine Meinung. «So ein kleiner Strolch (wie sein Freund), sollte mich nicht ausstechen.»³⁷ Er legte sich unter ein Weinfass und trank entschlossen. «So wohl war mir noch nie gewesen. Es war besser als onanieren. Ich machte ein Fass nach dem anderen durch. Es war traumhaft. Warum hatte mir noch keiner davon erzählt? Das hier machte das Leben zu einer reinen Freude. Es machte einen Mann unerschütterlich und unangreifbar ... Tja, dachte ich, während wir auf einer Parkbank saßen und kauten, da habe ich etwas gefunden, das wird mir noch sehr helfen. Für sehr lange Zeit ... Das Gras im Park wirkte grüner, die Parkbänke wirkten einladender, und sogar die Blumen gaben sich mehr Mühe.»³⁸ Darauf drehte er sich zu Baldy (seinem Freund) um und schnauzte ihn an: «Wo ist deine Mutter? Ich werd deine Mutter pimpern!»³⁹

Als er sechs Jahre, nachdem er diese Erinnerung niedergeschrieben hatte, befragt wurde, erinnerte er sich dieser Episode mit folgenden Worten: «Ich nahm einen großen Schluck. Und plötzlich fühlte ich mich wachsen, ich dehnte mich, ich war zwölf Fuß hoch, ich war riesig, mein Herz fühlte sich wunderbar an. Und das Leben war schön, ich war mächtig. Ich sagte: Baldy, das ist eine gute Sache! Und das war es auch! Ich hing für den Rest meines Lebens daran.»⁴⁰

Einige Anmerkungen

Einerseits kommt diese erste Alkoholisierung unter dem Blick der Säufer zustande: Der Chirurg erinnert ihn an seinen Großvater, beide sind wegen ihres Alkoholismus Ausgestoßene.

Dieser in seiner Erinnerung hergestellte Bezug, dass er sich vom Schicksal dieser Männer angesprochen fühlt, manifestiert bereits seine Identifikation mit jenen Ausgestoßenen, genau in dem Moment, in dem er sich selbst in diese Erfahrung begibt. Unter dem Titel «Run with the Hunted» fasste er die mit seiner Kindheit beginnenden biographische Texte zusammen.

Andererseits verschafft der Alkohol ihm Zugang zu einem ihm unbekanntem Genießen, welches das des Masturbierens übersteigt. Dies könnte eine Veranschaulichung von Lacans sehr erhellendem Kommentar über Drogen sein, 1976 erschienen in «La lettre de l'École freudienne», wo er sie als «das, was den Bruch der Ehe mit dem Schniedel erlaubt»⁴¹, definiert. Der Ausdruck Ehe bezieht sich auf den Moment, in dem das Kind zwischen seiner Mutter und dem Genießen des Organs (Penis oder Klitoris) wählen muss. In diesem Konflikt zwischen libidinösen narzisstischen Interesse für das Organ und dem libidinösen Interesse für die Eltern wählt das Kind für gewöhnlich das Organ. Diese Operation der Kastration erzwingt also eine Grenze zum Genießen, das sich auf das Organ konzentriert, zum Preis eines Verlustes des Genießens der Mutter. In der vom Autor berichteten Erfahrung zerbricht der Alkohol diese «Ehe» in dem Sinne, dass das Genießen, das er verschafft, das Masturbieren übertrifft. Bukowski hat nie einen Hehl aus seiner Präferenz für den Alkohol gegenüber dem Sex gemacht. Auf die Frage eines Journalisten hin: «Wenn Sie zwischen Sex und Alkohol wählen müssten?» drehte er sich zu seiner Frau um und bat sie das Zimmer zu verlassen.

Die ungehemmte Macht des Rausches äußert sich in dem Antrag an seinen Kumpel, seine Mutter zu pimpern.

Der Alkohol hinterlässt also ein unvergessliches Genießen, das er sein ganzes Leben lang suchen wird. «Ich hing für den Rest meines Lebens daran.» Er modifiziert das Bild, das er von seinem Körper und seiner Welt hat. Es wird zu dieser unerreichbaren Macht und damit verbunden verändert sich seine Sicht auf die Welt, wovon die Referenz in: «Das Gras wirkte grüner ...», zeugt.

Bukowski beschreibt eine Erektion seines gesamten Körpers unter dem Einfluss des Alkohols, als würde der Alkohol ihn beseelen, in ihm ein Lebensgefühl wecken, was mit jenem Körper kontrastiert, den er als stets von Leere und Weiß umringt beschrieb, oder auch so: «Ich habe dieses Grab in mir, das sagt ... lass mich schlafen.»⁴² Lacan hat aus dem Phallus den Signifikanten für das Leben und das Geschlecht gemacht, was bei Bukowski eine Verwerfung der phallischen Bedeutung vermuten lässt, die der Alkohol ersetzt. Mehrere Indizien stützen diese Hypothese. Er brachte es nur im betrunkenen Zustand fertig, Frauen anzusprechen. Die Komödie des Scheins mit dem anderen Geschlecht war unmöglich. Er sagte, dies brachte «einen Haufen Lügen und Falschheit mit sich: die Rendez-vous, die kleinen Scherze, die Künsteleien, sich vor dem Spiegel zurechtmachen, oh! Rief er aus, das Ganze war mir scheißegal. Ich glaube, das war auch der Grund, warum ich direkt zu den Huren gegangen bin. Ich sagte: Hey, Baby, trink 'n Glas, und das war's! Wir waren quitt. Den Hof machen? Absurd.»⁴³

Dritte Etappe: Die Ausgrenzung

Die sechs Jahre nach dieser ersten Erfahrung sind Jahre ohne Alkohol. Man weiß, dass er Kurzgeschichten schrieb, dass er für einige Monate die Schule unterbrach, aufgrund einer grässlichen Akne, die ihn entstellte. Mit 17 begann er, ohne einen auszumachenden Auslöser, regelmäßig zu trinken. Er trank bereits, als sein Vater seine Geschichten entdeckte und mitsamt all seiner Sachen aus dem Fenster schmiss. «Der Alte», schrieb er, «hatte ungefragt meine Schubladen durchstöbert und war zum Literaturkritiker geworden.» «Mein Sohn schreibt kein *solches* Zeug, solange er unter *meinem Dach* wohnt.» «Komm raus vor die Tür», sagte ich zu ihm, «und ich polier dir die Fresse».⁴⁴ Wenn diese Episode seine Saufographie auch nicht eingeläutet hat, so hat sie sie doch vorangetrieben. Von diesem Zeitpunkt an begannen die Schritte zur Verwahrlosung, unterbrochen von einigen sporadischen

Aufenthalten bei seinen Eltern, die ausschließlich ökonomische Gründe hatten. Dieses «Pennerdasein» zeugt von seiner realen Identifikation mit einem ausgestoßenen Objekt in dem Augenblick, als sein Vater sich an seinem wertvollsten Besitz vergreift, seinen Aufzeichnungen: also seiner eigenen Existenz. Den Niederschlag davon findet sich in der Szene, in der er die Blätter aufsammelt, die sein Vater weggeworfen hat: Eins im Rinnstein, ein anderes auf der Straße, so als würde es sich in diesem Augenblick um ihn selber handeln, und je mehr er wiederfände, desto besser fühle er sich⁴⁵.

Darauf folgt eine lange Phase der Irrfahrt, zwischen schäbigen Zimmern und Parkbänken. Er zieht ständig durch Kneipen, wird sich selbst «Barfly» (Barfliege) nennen, und sein Essen und seine Drinks mit Schlägereien verdienen, die ihn immer kalt ließen, selbst wenn sein Leben auf dem Spiel stand. «Für mich war das alles nur Theater»⁴⁶, wie er in seinem Roman «Hollywood» schrieb, der die Wendepunkte beim Dreh zu dem Film «Barfly» schildert, dessen Skript er verfasste. Diese ganze Zeit, fast über zwanzig Jahre hinweg, stellt man eine wahrhafte Ausradierung des Subjekts und einen subjektiven Tod fest. Übrigens schrieb er über diese Zeit, dass er nicht den geringsten Hass auf die Gesellschaft empfand, er gehörte ihr nur schlichtweg nicht mehr an⁴⁷. Seit er 17 ist, ist der Tod allerdings ein beständiger Gedanke. Aber nicht nur ein Gedanke: Er versuchte mehrere Male sich umzubringen. Den letzten und einzigen Versuch, von dem er berichtet, machte er mit Gas; er war 34 Jahre alt⁴⁸.

Bukowski fasste all diese Jahre folgendermaßen zusammen: «... dass ich etwas Ungesundes an mir hatte. Ich wurde von lauter Dingen angezogen, die verkehrt waren. Ich trank, ich war faul, ich hielt nichts von Gott, Politik, Ideen, Idealen. Ich hatte mich in einem Nichts eingerichtet, in einer Null-Existenz, und dabei ließ ich es.»⁴⁹

Diese Zeit der Schwärze endete mit der Anerkennung seiner schriftstellerischen Arbeit, die er quasi schon ganz abgebrochen hatte. Er gibt sein Vagabundenleben für einen Zehn-Stunden-Tag auf. Nach seiner eigenen Rekonstruktion dieser schwarzen Jahre, die später zur Hauptquelle seiner Inspiration wurden, schrieb und trank er so viel wie möglich bis zum Alter von 24 Jahren, dem Alter der (einzigen) Veröffentlichung einer seiner Kurzgeschichten. Dann zerriss er seine Texte angesichts der Ablehnung, die er bei den Verlegern erfuhr, und das Schreiben erschien ihm wie «eine stupide Tätigkeit ..., ein Narrentheater, ein Spiel der Pharisäer und

Literaturprofessoren, ein Spiel für die Schwerfälligen. ... Aber Trinken, das war das Nirvana! Ich lebte von Tag zu Tag, alles war ohne Sinn, ich suchte nach nichts Bestimmtem», außer «dem nächsten Glas, das ich runterstürzen werde, um mir Gesellschaft zu leisten.»⁵⁰ Es ist also eine Periode, in der seine Identifikation mit einem ausgestoßenen Objekt vorherrscht, als Reaktion auf die Ablehnung, die ihm seitens der Verleger entgegenschlägt. So vergingen zehn Jahre und erst, nachdem er als Folge eines Magendurchbruchs knapp dem Tod entgangen war, begann er wieder zu schreiben, jedoch ohne mit dem Trinken aufzuhören, auch wenn ihm die Ärzte einen sicheren Tod prophezeiten, würde er auch nur ein Glas anrühren. Auf diesen Zeitpunkt lässt sich der Beginn der Anerkennung seiner Arbeit als Dichter datieren.

Und der Erfolg, den er ab den siebziger Jahren erfuhr – also im Alter von 50 Jahren –, erlaubte ihm, dem Zehn-Stunden-Tag den Rücken zu kehren, um sich dem Schreiben und dem Alkohol zu widmen.

Entgegen dem Ruf, den er hatte, war nicht der Sex seine Religion: Nur mit sich allein fand er sich in guter Gesellschaft wieder. Als seine Lebensgefährtin Frances Smith, wie er befürchtet hatte, schwanger wurde, befiel ihn eine Hypochondrie in Form von Schwindelanfällen, ohne dass sich eine organische Ursache dafür feststellen ließ⁵¹. Nach der Geburt seiner Tochter verzichtete er sehr schnell darauf, gemeinsam mit den beiden zu leben.

Diese Konfrontation mit der Vaterschaft, die sich bei ihm in körperliche Phänomene übersetzt, lässt eine Verwerfung des Namens des Vaters und des Phallus vermuten; in der Tat fand er das Unbehagen, das er in dieser Situation verspürte, in den Gesichtern seiner Kollegen wieder: «Die Briefträger (zu diesem Zeitpunkt war er selber Briefträger) bekamen diese tote graue Miene: Die Leute um mich herum fingen an, tot und grau auszusehen.»⁵² Dieses Bild eines tödlichen Doppelgängers, mit dem er konfrontiert ist, muss in der Nähe dessen angesiedelt werden, was Lacan für die Psychose zutage gebracht hat: «Die topische Regression im Spiegelstadium», in der die Beziehung zum Doppelgänger, sich auf ihre «tödliche Schneide»⁵³ reduziert.

Ein Kampf gegen die Zerstörung

Bukowski hat immer bekräftigt, dass der Alkohol ihn vor der Zerstörung gerettet habe, obwohl seine Rauschzustände ihn, wie wir gesehen haben, oft in Gefahr brachten. Er erkannte die völlig zerstörerische und

entmenschlichende Wirkung, die er bei den meisten Menschen hat, an. «Eine schauerhafte Anzahl von Leuten, die trinken, sind kaum noch Menschen, sind kaum irgendetwas (...). Der Alkohol erschafft nichts, sagte er, aber das gilt nicht für mich.»⁵⁴ Trinken gab ihm die Möglichkeit, «aus der Person zu schlüpfen, die er normalerweise war.»

Es kommt einem Selbstmord gleich, aber einem Selbstmord, der sich allein gegen jene Person richtet, die er normalerweise war, um es mit einem anderen Typ zu tun zu haben, weder besser noch schlechter, aber anders, und so in einem zweiten Leben wiedergeboren zu werden. Dieser Kunstgriff erlaubte es ihm, ins Leben zurückzukehren, und in diesem zweiten Leben ging er seiner schriftstellerischen Arbeit nach⁵⁵.

Die Person, die er normalerweise war, war dieses Subjekt, konfrontiert mit der Nichtexistenz, der Leere, dem Nichts und dem Tod, jener «Frozen Man», den der Alkoholgenuss reanimierte, war eine notwendige Bedingung für seine Arbeit als Schriftsteller. Als er gegen Ende seines Lebens schlagartig mit dem Trinken aufhören musste, hörte er gleichzeitig auch mit dem Schreiben auf.

Dieser unempfindliche, vom Tod umhüllte Körper, seine Hypochondrie, als er mit der Vaterschaft konfrontiert ist, verbunden mit der Wahrnehmung, seinen tödlichen Doppeltgänger im Spiegelbild seiner Mitmenschen zu sehen, sein Mangel an Affekt im Angesicht der Widrigkeiten, lassen bei ihm, der annahm, er sei verrückt – er hielt sich für melancholisch –, auf Grund des Überwiegens der mit dem Körper zusammenhängenden Phänomene eher eine schizophrene Struktur vermuten.

Zweifellos war es das Schreiben, das ihm ermöglichte, sich einen neuen Körper zu erschaffen, um sich als dessen Urheber zu erklären, dies jedoch nicht ohne Alkohol, von dem er sagte, er sei ein «Kleister», «der meine Arme meine Beine meinen Schwanz und den ganzen Rest aufrechthält.»⁵⁶ Diese Formulierung, die fast identisch mit jener ist, die er verwendet, als er sich zum Urheber seines Körpers erklärt, erinnert erneut an das Bild eines zerstückelten Körpers, den das Schreiben unter Alkohol zusammenfügt. Das Fehlen jeglicher Interpunktion in seinem Satz ist insofern bemerkenswert, als es den Effekt jenes Kleisters hervorhebt, der den zerstückelten Körper wieder zusammenfügt.

In seiner Lektüre des Werks von James Joyce lädt Lacan uns dazu ein, nach dem zu suchen, was einem Subjekt, welches nicht über den Namen des

Vaters und die phallische Bedeutung verfügt, erlaubt, den Ausbruch einer Psychose zu vermeiden, oder, wenn sie schon ausgebrochen ist, ihre katastrophalen Auswirkungen zu kurieren.

Dies hat Lacan das Sinthom genannt, womit er das bezeichnete, was das Subjekt dank einer Knotenbildung zwischen dem Imaginären, dem Symbolischen und dem Realen aufrechterhält.

Es scheint mir, als hätte dem Schriftsteller, sobald seine Kunst anerkannt wurde, das Schreiben unter Alkoholeinfluss eine Behandlung seiner Psychose ermöglicht. Sein Schreiben verlieh ihm einen Körper, belebt vom Genießen des Alkohols (imaginär), sie war die Stütze eines Ideals (symbolisch), des Einzigen, das er hatte: Um sich nicht selbst zu belügen, wollte er seine Erfahrungen ungeschminkt weitergeben. «Wenn die Situation verdorben ist, wenn sie brutal ist, dann wird meine Schreibe es auch sein. Ich wünsche sie mir nicht so, aber wenn sie es ist, kann ich nichts daran ändern.»⁵⁷

Sein Zeugnis ist der Versuch, an das Reale zu rühren: Das war seine Bedingung, also der Kampf gegen dieses Objekt, das ihn mit Auslöschung bedrohte (real). Diese Realisierung vollzog sich im Gebrauch des kurzen harten Satzes, einem Stil ohne Künstelei, der seine Unfähigkeit bezeugt, in die Komödie des Scheins einzutreten.

Übersetzung: Adrian Ludwig (Köln)

Lektorat: Michael Meyer zum Wischen (Köln), Christine Ratka (Hamburg), Eckhard Rhode (Hamburg)

Anmerkung: Wo es möglich ist, hat der Übersetzer bei den Zitaten auf die vorliegenden deutschen Übersetzungen durch Carl Weissner zurückgegriffen. Direkte Übersetzungen aus dem französischen Text sind in den Fußnoten entsprechend kenntlich gemacht.

Originaltext: Brigitte Lemonnier (2011) Charles Bukowski: «L'Homme Frigorifié». *Savoirs et clinique* 2011/1 (numéro 13). Érés, Paris, 28-39.

Zusammenfassung

Charles Bukowski hat stets bekräftigt, dass Trinken für ihn eine schöpferische Funktion hatte, untrennbar von seiner Arbeit als Schriftsteller: Kein Schreiben ohne Trinken! Der Alkohol erlaubte ihm, seinem Zustand als im Nichts angesiedeltem «Frozen Man» zu entkommen. Sein beinahe gänzlich autobiographisches Werk zeugt von diesem mit dem Frozen Man aufgenommenen Kampf, den das Schreiben unter Alkohol immer wieder neu belebte.

Résumé

Charles Bukowski a toujours affirmé que boire avait pour lui une fonction créatrice indissociable de son travail d'écrivain : pas d'écriture sans boire ! L'alcool lui permettait d'échapper à son état d'«Homme Frigorifié» installé dans le néant. Son œuvre, presque entièrement autobiographique, témoigne de cette lutte engagée avec cet Homme Frigorifié que l'écriture sous alcool réanimait.

Abstract

Charles Bukowski has always claimed that drinking performed for him a creative function indissociable from his writing activity: no writing without drinking! Alcohol enabled him to escape from his Frozen Man Stance settled in nothingness. His work, essentially autobiographical, testifies to his struggle with the Frozen Man reanimated by writing under the influence of alcohol.

Brigitte Lemonnier, Psychiaterin, praktizierende Psychoanalytikerin in Arras. Mitglied der Assoziation ALEPH und des Collège de Psychanalystes de l'ALEPH. Sie lehrt im Rahmen von *Savoirs et Clinique* in Lille.

Brigitte Lemonnier, médecin psychiatre, psychanalyste à Arras, membre des associations ALEPH et CP-ALEPH. Enseignante à *Savoirs et clinique* à Lille.

Brigitte Lemonnier, psychiatrist, practising psychoanalysis in Arras, member of the associations *ALEPH* and *Collège de Psychanalystes de l'ALEPH*. Teacher at *Savoirs et clinique* in Lille.

Anmerkungen

- 1 Bukowski, C. (2005) Lettre à Luciana Capretti. Dans: Correspondance 1958-1994. Traduction par Marc Hotremel. Paris, 387.
- 2 Ibid., 385.
- 3 Bukowski, C. (2005) Lettre à Douglas Blazek., Dans: Correspondance 1958-199, 125.
- 4 Bukowski, C. (2007): Aufzeichnungen eines Außenseiters. Übersetzung von Carl Weissner. Frankfurt am Main, 177.
- 5 Ibid., 255.
- 6 Ibid., 178.
- 7 Ibid., 245.
- 8 Duval, J.-F. (1998) Buk et les Beats. Paris, 110.
- 9 Bukowski, C. (2007) Aufzeichnungen eines Außenseiters, 183.
- 10 Ibid., 178.
- 11 Ibid., 179.
- 12 Bukowski, C. (2007) Das Schlimmste kommt noch. Übersetzung von Carl Weissner. München, 43.
- 13 Ibid., 16.
- 14 Ibid., 28.
- 15 Ibid., 7.
- 16 Siehe z.B. Bukowski, C. (1993) Run with the hunted. Boston.
- 17 Bukowski, C. (2007) Das Schlimmste kommt noch, 8.
- 18 Ibid., 79.
- 19 Ibid., 43.
- 20 Duval, J.-F. (1998) Buk et les Beats, 112.
- 21 Bukowski, C. (2007) Das Schlimmste kommt noch, 28.
- 22 Ibid., 9.
- 23 Ibid., 10.
- 24 Ibid., 10-11.
- 25 Bukowski, C. (2007) Aufzeichnungen eines Außenseiters, 180.
- 26 Ibid., 179.
- 27 Bukowski, C. (2007) Das Schlimmste kommt noch, 142.
- 28 Bukowski, C. (2007) Aufzeichnungen eines Außenseiters, 180.
- 29 Duval, J.-F. (1998) Buk et les Beats, 110.
- 30 Bukowski, C. (2007) Das Schlimmste kommt noch, 230.
- 31 Bukowski, C. (1999) Le capitaine est allé déjeuner et les marins se sont emparés du navire. Traduction par Gérard Guégan. Paris, 156.
- 32 Bukowski, C. (2007) Das Schlimmste kommt noch, 93-96.
- 33 Ibid., 96.
- 34 Duval, J.-F. (1998) Buk et les Beats, 117.
- 35 Bukowski, C. (2007) Journal d'un vieux dégeulasse. Traduction par Gérard Guégan. Paris, 139.
- 36 Bukowski, C. (2007) Das Schlimmste kommt noch, 109.
- 37 Ibid., 110.
- 38 Ibid., 112.

- 39 Ibid., 111.
- 40 Duval, J.-F. (1998) Buk et les Beats, 130.
- 41 Lacan, J. (1976) Lettre de la École freudienne, Nr. 18, Paris, 268.
- 42 Bukowski, C. (2000) 3 heures 16 et demie. Dans: Avec les damnés. Traduction par John Martin. Paris, 498-499.
- 43 Duval, J.-F. (1998) Buk et les Beats, 113.
- 44 Bukowski, C. (2005) Lettre à Steven Richmond. Dans: Correspondance Korrespondenzen 1958-1994, 157.
- 45 Bukowski, C. (2007) Das Schlimmste kommt noch, 297-298.
- 46 Bukowski, C. (2009) Hollywood. Übersetzung von Carl Weissner. München, 82.
- 47 Bukowski, C. (2004) Contes et Nouvelles, Traduction par Gérard Guégan. Paris, 190
- 48 C. Bukowski, C. (2007) Le ragout septuagénaire (Septuagarian Stew). Dans: Journal, souvenirs et poèmes, Traduction par Olivier Cohen. Paris, 1078-1081.
- 49 Bukowski, C. (2007) Das Liebesleben der Hyäne. Übersetzung von Carl Weissner. Köln, 127.
- 50 Bukowski, C. (2005) Lettre à Douglas Blazek. Dans: Correspondance, 82.
- 51 Bukowski, C. (2008) Der Mann mit der Ledertasche. Übersetzung von Hans Hermann. Köln, 160-162.
- 52 Ibid., 160.
- 53 Lacan, J. (2001) D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose, Dans: Écrits. Paris, 568.
- 54 Duval, J.-F. (1998) Buk et les Beats, 129.
- 55 Ibid., 102-104.
- 56 Bukowski, C. (2005) Lettre à Douglas Blazek, Dans: Correspondance, 137.
- 57 Duval, J.-F. (1998) Buk et les Beats, 129.

Langsam wie die Spinne ihr Netz webt. Notizen zu Charles Bukowski

* *
*

Mit Charles Bukowskis Texten kam ich im November 1977 das erste Mal in Berührung. Es war ein schmales Bändchen mit Gedichten, das ich fand; ich schlug es auf und las :

Die Ratte

Mit einem Schlag, im Alter von sechzehneinhalb Jahren
schlug ich meinen Vater k.o.
einen gewalttätigen, schwitzenden Bastard mit Mundgeruch
und eine Zeitlang ging ich nicht nach Hause, nur hin und wieder
versuchte ich einen Dollar von
der lieben Mammi zu kriegen.

Das war 1937 in Los Angeles und es war eine höllische Zeit.

...¹

* *
*

Fasziniert blätterte ich weiter in diesem von Rolf Eckart John 1977 in der «Palmenpresse» (Köln) herausgegebenen poetischen Textband.²

Ich fand dort auch folgendes Gedicht, das auf ein Thema Bezug nimmt, das im Text von Brigitte Lemonnier³ eine wichtige Rolle spielt: Bukowskis verhärtete, vereiste Beziehung zu seinem Vater.

Zwillinge

Von Zeit zu Zeit ließ er durchblicken, daß ich ein
räudiger Hund sei, und ich sagte, er solle sich mal
was von Brahms anhören
oder malen und saufen lernen, anstatt sich das Hirn
von Weibern und Dollars vernebeln zu lassen.
Aber er brüllte sofort los, Herrgottnochmal, denk an
deine Mutter, denk an dein Land, du wirst uns noch alle
unter die Erde bringen! ...

Heute gehe ich durch das Haus meines Vaters, an dem er
zuletzt noch 8000 Dollars abzuzahlen hatte – und das nach

zwanzig Jahren im gleichen Job – und ich sehe mir seine toten
Schuhe an, man sieht noch, wie seine Zehen das Leder aus-
beulten, wenn er am Boden hockte und wie verrückt
Rosen pflanzte; und ich sehe seine tote Zigarette
seine letzte Zigarette, und das Bett, in dem er
in jener Nacht zum letztenmal schlief
und ich sage mir:

in einer Küche auf dem Boden zu sterben
morgens um 7, während die anderen
ihre Spiegeleier braten
ist nicht so schlimm, solange es einem
nicht selber passiert.

Ich gehe hinaus, hole mir eine Orange vom Baum und pelle
die glänzende Schale ab; es gibt immer noch Leben hier:
das Gras wächst ganz gut, die Sonne –
um die ein russischer Satellit kreist – schickt ihre
Strahlen herunter, irgendwo kläfft ein Hund
die Nachbarn linsen hinter ihren Jalousien hervor.
Für sie bin ich ein Fremder; ich schätze, ich war immer
ein ziemlicher Rabauke, und bestimmt hat er mich
ganz schön bei ihnen angeschwärzt (wir bekämpften uns wie
Berglöwen, der Alte und ich); und es heißt
er habe sein ganzes Zeug einer Frau in Duarte vermacht
aber das kratzt mich nicht, sie kann es ruhig haben –
er war mein Alter
und er ist tot.

Drinne probiere ich einen hellblauen Anzug an
besser als alles was ich je getragen habe
und ich wedle mit den Armen wie eine Vogelscheuche im Wind
aber es hilft nichts:
ich kann ihn nicht wieder lebendig machen
nichtmal mit meinem Haß.

Wir sahen genau gleich aus, wir hätten Zwillinge
sein können, der Alte und ich. So sagte man jedenfalls.
Auf dem Fensterbrett hatte er sich seine Tulpenzwiebeln
zurechtgelegt, zum Einpflanzen
während ich in der Third Street mit einer Nutte im Bett lag.

Na gut, lassen wir uns diesen Augenblick:
ich stehe vor einem Spiegel
im Anzug meines toten Vaters
und warte darauf
dass ich auch sterbe.⁴

* *
*

Neeli Cherkovski, Bukowskis Biograph, hat wahrscheinlich recht, wenn er schreibt: «Bukowski ist ein Mythenschöpfer, und er hat seinen eigenen Mythos akzeptiert.»⁵

Trotzdem möchte ich – mit Hilfe seines Übersetzers Carl Weissner – einen biographischen Abriss versuchen.

«Charles Bukowski, Sohn deutsch-polnischer Einwanderer, 1920 in Andernach am Rhein geboren, im Alter von zwei Jahren nach Amerika gekommen, aufgewachsen in den Slums der Großstädte an der Ostküste, erste Vorstrafen als jungliches Bandenmitglied in Philadelphia, später Studium der Journalistik in Los Angeles (abgebrochen), als Kriegsdienstverweigerer ... vorübergehend ins Irrenhaus abgeschoben, dann eine endlose Latte von Gelegenheitsjobs: Leichenwäscher, Tankwart, ..., Möbelpacker, Nachtportier, Schlachtergehilfe, ... Bremser bei der Eisenbahn, und schließlich ... 11 Jahre ... Briefsortierer in einem Postamt in downtown Los Angeles.»⁶

«Und immer wieder der Alkohol⁷, Schlägereien in Bars, Gefängnis, Leberschaden, Magendurchbruch, Krankenhaus, Operationen, verunglückte Weibergeschichten, das kaputte Gesicht, das kaputte Leben.»⁸

«Er hat spät angefangen, mit fünfunddreißig, meistens Gedichte. Sie erschienen in den zahllosen ›Little Magazines‹ überall in Amerika – in Undergroundmagazinen mit Titeln wie ›Wild Dog‹, ›Copkiller‹, ›Open Skull‹, ›The Outsider‹, ..., ›Notes from Underground‹ ...»⁹

«1965 widmete ihm ›The Outsider‹ (damals neben ›Evergreen Review‹ und ›City Lights Journal‹ eine der wichtigsten amerikanischen Literaturzeitschriften) einen zwanzigseitigen Sonderteil und erklärte ihn zum ›Outsider des Jahres‹.»¹⁰

«Mittlerweile hat der Run auf Bukowski eingesetzt, die Auflagenhöhen steigen, ...»¹¹

* *
*

Bukowski hatte sich in Deutschland mit dem 1974 im Maro Verlag erschienenen Band «Gedichte die einer schrieb bevor er im 8. Stockwerk aus dem Fenster sprang» als Dichter einen Namen gemacht. Zu Recht kann man auch von ihm behaupten, was er selbst von Sherwood Anderson schreibt:

Heute abend denke ich an ihn, an seine Sätze,
man spürte Raum dazwischen, Luft,
und er erzählte es so, daß die Zeilen wie
eingekerbt wirkten, wie bei einem van Gogh¹²

* *
*

Der im Mai 1977 bei «2001» in Frankfurt veröffentlichte Sammelband «Stories und Romane» erregte großes Aufsehen und machte vor allem den Prosaschriftsteller Charles Bukowski in Deutschland bekannt.¹³ Sämtliche Übersetzungen erstellte Carl Weissner.

Dieser Sammelband enthielt in neuer Übersetzung die sechsunddreißig von Bukowski unter dem Titel «Notes of a Dirty Old Man» als Buch zusammengestellten Kolumnen, die er Ende der sechziger Jahre wöchentlich für die Untergrund-Zeitung *Open City* in Los Angeles schrieb. Die letzte der sechsunddreißig Kolumnen¹⁴, die das sog. «Frozen Man Syndrom» beschreibt, auf das Brigitte Lemonnier in ihrem Text¹⁵ grundlegend Bezug nimmt, bildet sowohl das Finale von Bukowskis in Buchform veröffentlichten «Notes» als auch dieses ersten großen «Bukowski-Readers».

Dieser Band brachte darüber hinaus eine Neuübersetzung von Bukowskis erstem Roman «Der Mann mit der Ledertasche» (*Post Office*); die Storysammlung «Das ausbruchssichere Paradies» (*South of no North*) und Bukowskis zweiter Roman «*Faktotum*» erschienen erstmals auf Deutsch.

* *
*

Bukowski ist konzentriert auf das Wesentliche. Die Form seiner Gedichte und seiner Prosa ist meist kurz, knapp, schneidend¹⁶, manchmal fast lapidar.¹⁷ Er redet nicht drumherum. «Genauigkeit fasziniert mich und das / Ende der Langatmigkeit.»¹⁸ Er beginnt eine Zeile, einen Satz, einen Absatz und führt sie, führt ihn möglichst umweglos zu Ende.

* *
*

Niemand braucht in die übertriebenen Lobeshymnen auf Bukowski einzufallen, die überall kursieren. Man muss ihn auch nicht – wie von Genet kolportiert wird –, «den stärksten Dichter in Amerika»¹⁹ nennen. Bukowski selbst hat das sehr nüchtern gesehen. «Vom Schreiben kann mich nichts abhalten. Es ist eine Art von Besessenheit.»²⁰ Und bereits 1968 sagte er zu Carl Weissner:

„Was ich nicht brauche sind diese blödsinnigen Arschlöcher, die mir ... dieses Humphrey-Bogart-Image anhängen wollen, oder mich als einen wildgewordenen

Hemingway feiern oder als den Slum-Gott aus den Kloaken von Los Angeles oder was weiß ich ... Viele, die mein Zeug lesen, sind sich anscheinend nicht darüber im klaren, daß ich nur schreibe, um rauszufinden, ob ich schon vollkommen kirre bin oder nicht; ob ich die nächsten 24 Stunden überleben werde – überleben *will* – oder nicht; ob ich noch fähig bin, Klartext zu reden und das dann auch zu Papier zu bringen, anstatt einfach nur Literatur zu machen ...“²¹

Mit seinem ihm eigenen, irgendwie unverwüstlichen Humor spricht genau davon auch dieses Gedicht:

Revolte beim Fussvolk

Die letzten anderthalb Stunden habe ich
gebraucht, um meine Wetten für die
Rennen von morgen auszutüfteln.

Wann soll ich mich um die Gedichte
kümmern? Tja, müssen sie eben im
Vorzimmer warten und sich die Füße
wärmen.

«Dieser Chinaski. Ist ihm nicht klar
daß er ohne uns längst tot wäre
oder im Irrenhaus?»

«Er weiß es. Trotzdem denkt er
wir stehn für ihn auf Fingerschnipsen
parat!»

«Los, wir verpassen ihm ne Schreib-
hemmung!»

«Yeah!»

«Yeah!»

«Yeah!»

Lachend hüpfen sie von einem
Bein aufs andere.

Dann geht das größte von ihnen
zur Tür.

«He, wo gehst du hin?»

«Dahin, wo man mich zu schätzen weiß.»

Es verschwindet durch die Tür.

Gefolgt von den anderen.

Ich mache ein Bier auf, setze mich
an die Maschine, und es passiert

– nichts.²²

* *
*

Wenn mir etwas an Bukowskis Texten wichtig ist, wenn ich etwas begriffen habe, was ich ohne sie nicht hätte begreifen können, dann hat es etwas

mit dem zu tun, das sich «Poesie» nennen lässt. «Die Poesie», schreibt Rolf Dieter Brinkmann, «hat nichts mit den Gedichten zu tun. Die Poesie / ist manchmal ein wüster, alltäglicher Alptraum, / ...».²³ Ich denke, dem hätte Bukowski wahrscheinlich nicht widersprochen.

Die Poesie, das ist aber noch etwas anderes; vielleicht ist sie sogar immer etwas anderes als das, was sich gerade von ihr sagen lässt. Sie ist eine Form von permanentem Widerstand, von Rebellion^{24,25}; sie ist auch das, was einem das Leben schwer macht, und dass wir anderen das Leben schwer machen, damit. Sie verweigert sich, sie entzieht sich, sie ist rätselhaft, sie ist aber auch das, was das Leben lebenswert macht und am Brennen, am Glühen erhält. Leben ist nicht alles; Leben ist nichts, wenn es nicht Rebellion ist.²⁶

Verweigern kann man sich dem Schreiben (der Dichtung) auf Dauer nicht, und den, von dem es einmal Besitz ergriffen hat, verlässt es nicht, auch wenn es ihn mit sich in seinen Abgrund zieht.

* *
*

Mein Vater

Er trug immer ein Stück Kohle,
eine Messerklinge und eine Peitsche
mit sich herum, und nachts
hatte er Angst vor seinem eigenen Schädel
und deckte ihn mit Tüchern ab.
Eines Morgens schneite es
in Los Angeles
und ich sah mir den Schnee an
und da wusste ich, daß mein Vater über nichts
Gewalt hatte;
und als ich ein bisschen
größer war, riß ich
mit meinem ersten Güterzug
von zuhause aus,
ich saß da auf
den Kalksäcken
und der Kalk ätzte mir
ins Bewusstsein, daß ich
nichts hatte
und als es raus
in die Wüste ging
konnte ich

zum ersten Mal
singen.²⁷

* *
*

Zusammenfassung

Meine kurze, bruchstückige Skizze zum Dichter, Schriftsteller und Poeten Charles Bukowski kann als Eröffnung zu dem mich interessierenden Text von Brigitte Lemonnier gelesen werden. Konzentriert habe ich mich dabei hauptsächlich auf den Dichter Charles Bukowski. Seine konzisen, einmaligen Gedichte wollte ich nicht in Ausschnitten zitieren; das hätte sie geschwächt. Von seinem für ihn überlebenswichtigen und durch nichts anderes zu ersetzenden Schreiben habe ich gelernt. Es würde mich freuen, wenn einiges davon zur Sprache gekommen ist.

Résumé

Mon esquisse courte et fragmentaire sur le poète, écrivain et artiste Charles Bukowski peut être lue en ouverture du texte de Brigitte Lemonnier qui a éveillé mon intérêt. Je me suis essentiellement concentré sur Charles Bukowski en tant que poète. Ses poèmes concis et uniques, je ne voulais pas les citer sous forme d'extraits ; ceci les aurait altéré. Son écriture, pour lui d'une importance capitale et irremplaçable par quoi que ce soit, fut mon apprentissage. Je serais content si quelque chose de cette expérience avait pu s'exprimer.

Abstract

My brief fragmented sketch about the writer, poet and artist Charles Bukowski can be read as an opening to the text of Brigitte Lemonnier which found my interest. In the course of this I was mainly focused on the poet Charles Bukowski. I didn't want to cite his concise, unique poems in parts; that would have weakened them. I learned by his writing which was for him essential for survival and irreplaceable by anything else. I would be delighted if parts thereof came up.

Eckhard Rhode, geb 1959 in Oldenburg i.O., lebt und arbeitet seit 1980 in Hamburg. Schriftsteller, Schauspieler, Gastronom. Diverse Veröffentlichungen und Auftritte seit 1980. Zuletzt : «bruchstellen» (Buch und CD – Verlag Peter Engstler/Ostheim, 2010/11). Als Schauspieler derzeit Mitarbeit am «Penthesilea»-Projekt im Thalia Theater/Hamburg. Analytische Arbeit mit Franz Kaltenbeck seit 1997. Betreibt mit Astrid Wettstein und Hans Thalgott seit 1990 in Hamburg das «Restaurant Marinehof».

Eckhard Rhode, né à Oldenburg, vit et travaille à Hambourg depuis 1980. Écrivain, acteur, gastronome. Des publications et entrées en scène diverses depuis 1980, en dernier : «bruchstellen» (livre et CD, maison d'édition Peter Engstler/Ostheim, 2010/11). Comme acteur il participe actuellement au projet «Penthesilea» au théâtre «Thalia» à Hambourg. Travail analytique avec Franz Kaltenbeck depuis 1997. Avec Astrid Wettstein et Hans Thalgott il gère le restaurant «Marinehof» à Hambourg depuis 1990.

Eckhard Rhode, born 1959 in Oldenburg i.O., lives and works in Hamburg since 1980. Poet, author, actor, restaurateur. Diverse publications and appearances since 1980. Recently: «bruchstellen» (book and CD – Verlag Peter Engstler/Ostheim, 2010/11). He currently collaborates in the «Penthesilea» staging at the Thalia Theatre (Hamburg) as an actor. Analytical work with Franz Kaltenbeck since 1997. Runs the «Restaurant Marinehof» in Hamburg along with Astrid Wettstein and Hans Thalgott since 1990.

Anmerkungen

- 1 Charles Bukowski (1977) Flinke Killer. Palmenpresse: Köln, 65 (Übersetzung: Rolf Eckart John).
- 2 Die neun Zeichnungen von Berndt Höppner gehören für mich untrennbar zu diesem Buch.
- 3 Brigitte Lemonnier (2011) Charles Bukowski: L'Homme Frigorifié. In: Savoirs et clinique 13, 28-39. An diesem Text interessiert mich auch der Bukowski entmythologisierende Zug.
- 4 Charles Bukowski (1977) Flinke Killer, 9-10 (Übersetzung: Carl Weissner). (Die amerikanische Fassung findet sich in: Charles Bukowski (1994) Burning in Water Drowning in Flame. Santa Rosa, 23-24.)
- 5 Neeli Cherkovski (1993) Das Leben des Charles Bukowski. München, 5.
- 6 Charles Bukowski (1974) Gedichte die einer schrieb bevor er im 8. Stockwerk aus dem Fenster sprang. Übers. von Carl Weissner. Augsburg, 8.

- 7 Bukowskis Verhältnis zum Alkohol hat Brigitte Lemonnier in ihrem Text ausführlich kommentiert. Siehe auch sein Gedicht «Besoffen / der alte Bukowski / besoffen» – in: Charles Bukowski (1977) *Flinke Killer*, 77.
- 8 Charles Bukowski (1974) *Gedichte, die einer schrieb ...*, 8-9.
- 9 *Ibid.*, 9.
- 10 *Ibid.*, 10.
- 11 *Ibid.*, 10.
- 12 Charles Bukowski (1991) *Gedichte vom südlichen Ende der Couch*. Übers. von Carl Weissner. München, 29.
- 13 Bukowskis einzige Lesung in Deutschland fand am 18. Mai 1978 in der Hamburger «Markthalle» statt. Dort las er Gedichte. Charles Bukowski (2007) „Hello, it’s good to be back!“ (CD). Bereits 1978 erschien eine LP dieses legendär gewordenen Auftritts.
- 14 Charles Bukowski (1977) *Stories und Romane*. Übers. von Carl Weissner. Frankfurt, 799-811.
- 15 Vgl. Brigitte Lemonnier (2011) *Charles Bukowski: L’Homme Frigorifié*.
- 16 «Dieser Lawrence schrieb eine harte und blutige Zeile», bemerkt Bukowski in Bezug auf D.H. Lawrence. In: Charles Bukowski (1986) *Das Schlimmste kommt noch oder Fast eine Jugend*. Roman. München, 178.
- 17 Darin nicht unähnlich dem in Deutschland wenig bekannten, türkischen Dichter Orhan Veli Kanik (1914-1950).
- 18 Charles Bukowski (1991) *Gedichte vom südlichen Ende der Couch*, 144.
- 19 Charles Bukowski (1974) *Gedichte, die einer schrieb ...*, Klappendeckel-Rückseite.
- 20 Charles Bukowski (1994) *Das Liebesleben der Hyäne*. Roman. Übers. von Carl Weissner, 118.
- 21 Charles Bukowski (1974) *Gedichte, die einer schrieb ...*, 12.
- 22 Charles Bukowski (2009) *439 Gedichte*. Frankfurt, 134.
- 23 Rolf Dieter Brinkmann (2005) *Westwärts 1&2 * Gedichte*. Hamburg, 89.
- 24 «Er revoltierte niemals, er rebellierte immer, ...», notiert Joseph Roth. In: Joseph Roth (1991) *Grillparzer – ein Porträt*. Werke Bd. 3. Köln/Amsterdam, 742.
- 25 Es gibt mehrere Formen der Rebellion. Franz Kaltenbeck hat seinem dem Dichter Reinhard Priessnitz gewidmeten Buch den Titel «Reinhard Priessnitz. Der stille Rebell» (Graz/Wien 2006) gegeben.
- 26 Siehe auch: Jörg Fauser (2004) *Marlon Brando – Der versilberte Rebell – Eine Biographie*. Berlin, 33-34.
- 27 Charles Bukowski (2009) *439 Gedichte*, 406. (Die amerikanische Fassung findet sich in: Charles Bukowski (1994) *Burning in Water Drowning in Flame*, 43).

David Foster Wallace: Dichter, Denker, Melancholiker

Als ich vor einer Woche¹ im New Yorker Village in der Gegend von Washington Square um die Ecke Sixth Avenue / Waverley Place bog, sah ich eine schöne junge Frau am Gehsteigpflaster sitzen. Sie hatte einen Hund an ihrer Seite und bettelte. Mit Erfolg, denn mehrere ältere Damen gaben ihr Obst und Kuchen, die sie gerade im nächstliegenden Supermarket gekauft hatten. Zu der Besonderheit der jungen Bettlerin kam hinzu, dass sie David Foster Wallaces Buch *Infinite Jest* (*Unendlicher Spaß*) graziös in ihrer rechten Hand hielt und darin auch las. Vielleicht war sie, wie sein Autor, eine entwöhnte Junkie. Jedenfalls verlor sie ihre Zeit nicht und das Buch war gut bei ihr aufgehoben; dass sie es las, zeigte auch, wie dieses Meisterwerk der Avantgarde eine weitgestreute Leserschaft erobert hat.

Sein aus der Friedhofszene in *Hamlet* stammender Titel ist mehr als zweideutig. Hamlet sagt über Yorick, dessen Grab er findet²:

«Alas, poor Yorick – *He knew him, Horatio; a fellow of infinite jest, of most excellent fancy...*» («Ach armer Yorick. Ich kannte ihn, Horatio, ein Bursche von unendlichem Witz, voll prachtvoller Verrücktheiten»).

Bei David Foster Wallace bezeichnet *Infinite Jest* zuerst das Kunstwerk im Kunstwerk, im Sinne eines Traums im Traum oder der *Playscene* in *Hamlet*: Bei dem Kunstwerk handelt es sich um einen von James O. Incandenza gedrehten Film, der diejenigen, die ihn sehen, in ein tödliches Genießen versetzt.³ Der Film wird in Wallaces Buch nicht erzählt, der Leser erfährt von seinem Inhalt nur aus bruchstückhaften Mitteilungen des Romanerzählers und der Romanfiguren. Gleich am Anfang des Buches⁴ wird vom ersten Opfer dieses Films gesprochen, dem Gesundheitsattaché eines saudischen Diplomaten, der nach der Arbeit jeden Abend einen Pornofilm in seinen Videorekorder legte und beim Zusehen sein von seiner noch abwesenden Frau schon vorbereitetes Abendessen einnimmt. Man schreibt das «Jahr der Inkontinenz-Unterwäsche». Die Organisation der Nordamerikanischen Nationen (abgekürzt O.N.A.N., bestehend aus: USA, Mexiko, Kanada), die sich gegen den Terror einer Quebecer Separatistenarmee, insbesondere gegen die rollstuhlfahrenden *Assassins des Fauteils Roulants*, zur Wehr setzen muss, hat den Gregorianischen Kalender abgeschafft und

durch eine Reihe von Sponsorennamen ersetzt, die jetzt für die Jahreszahlen stehen. Eines Abends vergriff sich also der Gesundheitsattaché, als er nach seinen Porno-DVDs langte, und nahm eine falsche Filmpatrone aus dem Kasten, nämlich eine, die O. Incandenzas Film *Infinite Jest* enthielt; er verlor damit sein Leben. Das gängige, allabendliche Lustprinzip war dem durch den Film hervorgerufenen tödlichen Genießen, «jenseits des Lustprinzips» gewichen. Kopien von O. Incandenzas letztem Film *Infinite Jest* werden auch von den Terroristen der A.F.R. gesucht, um als tödliche Waffe gegen die unterhaltungsgierigen Amerikaner eingesetzt zu werden. Der Geheimdienst der O.N.A.N. bemüht sich, die Verbreitung der gefährlichen Filmpatrone zu unterbinden. Trotzdem erliegen viele Menschen diesem Film. Der Suche nach dem seltsamen Gral gilt ein wichtiger Strang der komplizierten Handlung des Romans. Sie bringt Protagonisten sehr verschiedener Herkunft miteinander in Verbindung. Der politischen Dichotomie (O.N.A.N. vs. A.F.R.) entspricht eine soziale, in Boston angesiedelte, die man mit zwei Orten identifizieren möchte: auf der einen Seite die von O. Incandenza gegründete Enfield Tennisakademie (E.T.A.), wo auch der Regisseur mit seiner Frau und seinen beiden jüngeren Söhnen Marion und Hal lebt. Die beiden möchten an der Akademie zu Tennischampions ausgebildet zu werden. Hal, der junge Hauptheld des Buches, ist drogensüchtig und wird zum Anhänger der Anonymen Alkoholiker. Auf der anderen Seite findet sich das staatlich finanzierte Ennet House in Enfield, Massachusetts, eine Entzugsklinik, die David Foster Wallace aufgrund seiner eigenen Erfahrungen in einem *Halfwayhouse* beschreiben kann. So begegnen wir in David Foster Wallaces Buch dem Realen⁵ eines tödlichen Genießens zum Beispiel in der Form eines Symptoms, der Drogensucht, mit der er selber zu tun hatte, an die er nun aber mit dem Apparat seiner variationsreichen poetischen Sprache und beißender Satire herangeht.

Die beiden Welten – auf der einen Seite das Haus der jungen Tennistalente, auf der anderen das der Unterjochten der Droge, die von ihr loskommen wollen – haben jedoch gemeinsame Elemente: So war z. B. Joelle van Dyne, die Hauptdarstellerin von O. Incandenzas Film und Geliebte seines ältesten Sohns Orin, eine Insassin von Ennet House und andererseits sind die Tennisjünglinge der Enfield Tennisakademie gar nicht so sauber. Mehrere von ihnen, darunter Hal, erweisen sich als drogenabhängig. Sein Vater wird sich auf fürchterliche Art umbringen, indem er seinen Kopf in einen

Mikrowellenofen legt. Erwähnt werden muss noch Don W. Gately, ein drogensüchtiger «begabter Einbrecher – obgleich von der Statur eines Dinosaurioerwelpen, mit einem riesigen fast vollkommen quadratischen Schädel, den er sich zur Freude betrunkenere Freunde in Fahrstuhltüren einklemmen ließ.»⁶. Wir werden ihm noch begegnen.

Es gibt aber noch einen dritten Ort, einen Ort der Verschwörung, einen Hügel, von dem man auf die Ebene hinunterblickt, in der die Stadt Tucson liegt. Auf ihm treffen sich Marathe und Steepley, zwei Agenten der A.F.R., der rollstuhlfahrenden Mörder. Wie mir Frau Charis Woods, eine ausgezeichnete Leserin und Kennerin des Werkes von David Foster Wallace mitteilte, ist das Buch wie die Fraktalstruktur eines Sierpinski-Dreiecks angelegt, also wie ein Dreieck, in welches immer neue Dreiecke ad infinitum eingeschrieben werden, und unterscheidet sich damit stark von einem Roman mit linearer Struktur. Dadurch erhielt *Unendlicher Spass* einen stark fragmentarischen, «unendlichen» Charakter, wobei das Modell der Unendlichkeit unerfüllbar ist, da ein Roman letztlich immer endlich bleibt. Der bruchstückhafte Charakter des Romans wurde außerdem noch durch die Schnitte bzw. Kürzungen verstärkt, die der Verleger verlangte.

Es kommt in dem Buch auch zu keinen inhaltlichen Lösungen. David Foster Wallace hätte es gern «A failed Entertainment» genannt. Eine erzählerische Kohärenz hat der Autor nicht gesucht. Diese muss der Leser selbst finden.

Der Titel des Buches ist aber auch deswegen zweideutig, weil er sich als ein understatement versteht. David Foster Wallace, dem man ein Buch über Georg Cantors Entdeckung der transfiniten Zahlen verdankt – er nannte es «Everything and More» –, packte viel mehr als unendlichen Spaß und Satire in sein Buch, nämlich auch Gewalt, Schmerz, Leid, Drogensucht, Kritik an den Ärzten, Selbstmord, unter anderem. Er selbst wollte eigentlich ein unendlich trauriges Buch schreiben, so wie er mit seinem Nachlasswerk «The Pale King» gern ein unendlich langweiliges geliefert hätte. Beides ist ihm, Gott sei Dank, nicht gelungen. Der beißende Humor und die Verletzungen durch den Destruktionstrieb greifen ineinander. Ihrem Wechselspiel im Buch sollen hier meine Bemerkungen gelten.

David Foster Wallace wurde 1962 in Ithaka (Staat New York) geboren. Sein Vater war Professor für Philosophie an der University of Illinois, seine Mutter Grammatik- und Lateinlehrerin. Sie forderte von David und seiner

Schwester Amy eine fehlerlose Sprachbeherrschung, was nicht ohne Folgen für die literarische Produktion ihres Sohnes blieb. Es gibt mehrere Anekdoten über die Beziehung des Schriftstellers zu seiner Mutter. Sein Vater war radikaler Rationalist. David promovierte in Amherst mit der kürzlich erschienenen Dissertation «Richard Taylor's «Fatalisme» and the Semantics of physical Modality». In seiner Studienzeit schrieb er «Der Besen im System», einen Roman, der um eine alte Dame kreist, eine Schülerin von Wittgenstein, die mit 20 anderen Insassen aus ihrem Altersheim ausbricht. Neben seinem Hauptwerk gibt es noch drei Erzählbände und den Essayband «Consider the Lobster», fast alle Texte sind in ausgezeichneten deutschen Übersetzungen erschienen. Die Leistung von Ulrich Blumenbach für die deutsche Übersetzung von *Infinity Jest* wurde schon vor dem Erscheinen der deutschen Ausgabe gefeiert. David Foster Wallace heiratete im Jahr 2004 die Künstlerin Karin L. Green und nahm eine Professur an einem College in Kalifornien an. Sein Buch hatte ihn berühmt gemacht. Da er die (blutdrucksteigernden) Nebenwirkungen seines Anti-Depressionsmittels (Nardil) nicht mehr ertrug, bat er seine Ärzte, es durch ein anderes Medikament zu ersetzen. Die Wahl des Substitutionsprodukts erwies sich als wirkungslos. Als er zum Nardil zurück wollte, hatte auch dieses keine Macht mehr über seine Depressionen. Er nahm sich im September 2008 das Leben durch Erhängen.⁷

Drei Prädikate David Foster Wallace's habe ich bei der Ankündigung dieses Vortrags erwähnt. Sie sind ineinander verschlungen. Der *Denker* wie der *Dichter* kämpft mit der Krankheit des *Melancholikers*. Die drei Komparasen, verstärkt durch den *Kritiker* David Foster Wallace, sprechen schon vierstimmig im kurzen Essay «Some Remarks on Kafka's Funniness from which probably not enough has been removed»⁸ (1999). Der Denker stellt zum Beispiel fest, dass die meisten Instrumente der Kritik bei Kafka versagen: Intertextualität gibt es dort gar nicht und was kann die Mythologie dafür, wenn der Meeresgott Poseidon von administrativem Papierkram überfordert weder zum Segeln noch zum Schwimmen kommt. Trotz dieser Kritik der Kritik behandelt David Foster Wallace die «Strafkolonie» wie einen postmodernen reflexiven Text, wo Kafka «conceives description as punishment and torture as edification and the ultimate critic as a needled harrow whose coup de grâce is a spike through the forehead.»⁹ Dann findet er aber zu einer elementaren Erklärung zurück: Kafkas Geschichten sind alpträumartig, und seine

Assoziationen machen es oft unmöglich, ihnen mit diskursiven Mitteln beizukommen.

In «Consider the lobster» (Erstausgabe: 2004) spricht wohl der vom leidenden Melancholiker herausgeforderte Denker über eines seiner Hauptthemen, den Schmerz, als weiteren wichtigen Aspekt der Konfrontation mit dem Realen. Der Dichter begnügt sich damit, die obszöne Kulisse des im Juli stattfindenden *Main Lobster Festival* aufzubauen und in die Reflexionen des Denkers einzuschieben. Wir wohnen einem Volksfest an der von uns allen so geschätzten Nordwestküste der Staaten bei, das in der scharfen Beschreibung unseres Autors die Züge eines Gemäldes von Hyronimus Bosch annimmt. Es handelt sich um ein Sommerfest an der Westseite der *Penobscot Bay*, bei welchem natürlich lebende Hummer ins im größten *Lobster Cooker* der Welt siedende Wasser geworfen werden. David Foster Wallace erinnert daran, dass wir dasselbe in unseren heimischen Küchen machen, wobei die Sensibleren unter uns während des 35 Sekunden dauernden Todeskampfes des Hummers vor die Tür gehen. Das *Main Lobster Festival* vergleicht er mit Neros Zirkusspielen und – ähnlich wie Hans Wollschläger für andere Tiermisshandlungen – mit Mengeles Experimenten und nimmt diese Gleichschaltung von Mensch und Tier auf sich. Er dekonstruiert die neuro-anatomischen Argumente, welche das Schmerzbewusstsein des Hummers leugnen, als blanken Unsinn und erinnert auch daran, dass ein Tier für viele verhaltenspsychologisch geschulte Tier-Experimentatoren nur Verhalten und keine Schmerzen zeige. Für ihn ist klar, dass der Hummer schon in den Glasbehältern, in denen er mit verklebten Scheren auf seinen Tod wartet und den Kunden sieht, wenn dieser auf ihn zeigt, äußerst unglücklich ist. Dass er aus dem siedenden Wasser im Kochtopf heraus will, beweist der Lärm des Deckels, an den er stößt.

Der Denker kommt wieder im subtilen Schlussargument zum Zug: «After all, isn't being extra aware and attentive and thoughtful about one's food and it's overall context part of what distinguishes a real gourmet? Or is all the gourmet's extra attention and sensibility just supposed to be sensuous? Is it really all just a matter of taste and presentation?»¹⁰

Unendlicher Witz? Unendlicher Spaß? Was den Film des Regisseurs J. O. Incandenza betrifft, so heißt dieser wie das Buch «Unendlicher Spaß». Aber an den Stellen, wo wir im Roman eine Beschreibung des Films erhalten, ist auch von «Witz» die Rede.

Zum Beispiel gibt es¹¹ einen Dialog zwischen einem nicht genannten Fragesteller und der weiblichen Hauptdarstellerin, Joelle van Dyne alias Madame Psychosis. Sie ist der Inbegriff der Schönheit, wurde aber von einem Säureattentat ihrer Mutter entstellt. Ihre Mutter wollte ihren Mann, den Vater Joelles, mit der Säure treffen, weil er völlig verrückt nach seiner Tochter war. Er bückte sich und die Säure flog Joelle ins Gesicht. Seitdem trägt sie einen Schleier. Sie wird von den Studenten als eine Art Radio-Guru verehrt, so steht es einem frühen Kapitel¹², in dem ihre von einem regionalen Sender am M.I.T. ausgestrahlte Radioansprache präsentiert werden. Madame Psychosis ist zuerst einmal eine Stimme, ein Objekt *a* im Sinne Lacans.¹³

Als eines Abends Molly Notkin, Dr. phil. vom M.I.T., in ihre Wohnung zurückkommt, wird sie von Vernehmungsspezialisten eines «unspezifizierten (Geheim-)Dienstes» der O.N.A.N. empfangen, in einen Regisseursessel gedrückt, eine «transportable wattstarke Lampe strahlt ihr ins «post-marxistische Gesicht», aus dem ihre schattenspendenden Augenbrauen entfernt werden. In dem erstellten Folter-Verhör-Protokoll¹⁴ finden sich einige Bruchstücke ihrer Deutungen des tödlich unterhaltsamen Films «Unendlicher Spaß». Der Erzähler scheint offenzulassen, ob Molly Notkin trotz der Folter die Wahrheit sagt oder nicht. Jedenfalls erklärt sie, dass Madame Psychosis in dem Film eine Art mütterliche Allegorie der archetypischen Gestalt des Todes darstelle. Sie sitze nackt da und sehe durch einen Spezialeffekt hochschwanger aus. Wie an anderen Stellen des Buches wird ihr herrlicher, hinreißender Körper gelobt. Ihr Gesicht sei verschleiert oder durch «computergenerierte Farbquadrate» grobgepixelt oder aber von der besonderen Kamera so anamorphiert, dass der Zuschauer gar kein Gesicht mehr erkenne. Sie erkläre in einer kindergerechten Sprache, der Tod sei immer weiblich und das Weibliche immer mütterlich. «Das heißt, die Frau, die einen umbringe, sei im nächsten Leben immer die Mutter»¹⁵. Der Erzähler lässt hier das, was er «das Weibliche» nennt, einfach mit dem tödlichen Aspekt der Libido zusammenfallen. Sie ist ewiges Leben, bringt aber auch dem Individuum den Tod. Freud versuchte dem mittels der Dichotomie vom sterblichen Soma und der unsterblichen Keimzelle Rechnung zu tragen. Er identifiziert die Libido aber nicht mit der Weiblichkeit. «Es gibt nur eine Libido, die in den Dienst der männlichen wie der weiblichen Sexualfunktion gestellt wird. Wir können ihr kein Geschlecht geben ... Immerhin,

die Zusammenstellung ‹weibliche Libido› lässt jede Rechtfertigung vermissen»¹⁶.

Bei Wallace wird deutlich, dass der betreffende Film einen Wiederholungszwang auslöst und damit den Todestrieb mobilisiert, was Freuds Denken entspricht. So liest man:

«Diese unanschaulbare Unterhaltungspatrone aus dem Untergrund, die anfangs auf erratische Weise an den scheinbar zufälligsten Orten auftauchte: ein Film, der ... gewisse ‹Eigenschaften› hat, sodass jeder, der ihn je gesehen hatte, für den Rest seines Lebens nur noch den einen Wunsch verspürte, ihn noch einmal zu sehen, und noch einmal und so weiter.»¹⁷

Gewiss, ein paar Leute konnten gerettet werden, nachdem sie den Film gesehen hatten – aber in welchem Zustand!

«All diese Leute sind jetzt in geschlossenen Anstalten. Gefügig und kontinent, aber leer wie die Tiefenebene eines vom Rückenmark gekappten Reptiliengehirns ... Der Sinn des Lebens dieser Menschen war auf einen so winzigen Brennpunkt geschrumpft, dass keine andere Aktivität oder Beziehung ihre Aufmerksamkeit beanspruchen konnte. Verfügten jetzt ungefähr über den mentalen/geistigen Horizont einer knienden Waldameise ...»¹⁸

Dann gibt es auch noch einen Dialog¹⁹ zwischen der Transsexuellen Helen Steepley und Joelle van Dyne alias Madame Psychosis. [Helen Steepley gehört dem Geheimdienst der loyalistischen Regierung an und ist die Person, die mit Remy Marrathe, einem vierfachen Agenten, auf dem Hügel über Tucson konspiriert. Remy Marathe nimmt seine Doppel-Doppel-Agententätigkeit aus Liebe zu seiner Frau auf sich. Dieser fehlt die Schädeldecke und er will ihr die Operation zur Bedeckung ihres Gehirns bezahlen.]

Madame Psychosis erklärt Helen Steepley, dass der Regisseur Jim O. Incandenza sie aus der Perspektive eines Säuglings filmte.²⁰ Die Kamera war in einem Kinderwagen festgeschraubt und hinter ihrem Objektiv war ein Kugelgelenk angebracht, sodass es leicht «schwabbelte», um die Wahrnehmung des Säuglings zu simulieren. Je jünger ein Säugling sei, desto schwabbeliger sei sein Sehvermögen. Joelle van Dyne, alias Madame Psychosis, hatte sich über den Kinderwagen zu beugen und musste sich nur immer wieder entschuldigen: «Es tut mir so leid. Es tut mir furchtbar leid. Es tut mir so, so leid.»²¹

Dann verwendet Madam Psychosis auch das Wort «Witz». Jim hätte etwas machen wollen, was vollkommen sein sollte. Aber als *Witz*. Unterhaltung

sei seine fixe Idee gewesen, eine «vollkommene Unterhaltung».²² Er habe ihr damit einen ironischen «schlitzohrigen Seitenhieb» versetzen wollen, da sie doch immer sagte, «der Schleier tarne eine tödliche Vollkommenheit, und (sie) wäre so schön, dass jeder tot umfiele». Sie leugnete also ihre Entstellung.²³ Jim der Regisseur antwortet Madame Psychosis, als wenn sie sich in einem Spiegel ansähen²⁴: Er erklärte ihr zu dem misslungenen Streifen, «er wäre zu vollkommen für jede Veröffentlichung – er würde die Menschen paralysieren». Soweit zum Witz im *Unendlichen Spaß*.

Der Witz, der ironische Witz ist hier also auf beiden Seiten, auf der Joelle van Dynes und auf jener Jim O. Incandenzas, eine rhetorische Antwort auf Unvollkommenheit – auf die der Schönheit wegen der Gesichtsentstellung, und auf jene des Werkes, das als Vollkommenes die Menschen paralysieren würde. Der Tod gesellt sich also zur Unvollkommenheit und zum Witz. Zur Unvollkommenheit kommt noch die Unvollständigkeit²⁵: Das Masterband des Films fehlt. Es liegt wahrscheinlich mit Jim begraben, der sich ja auf furchtbare Weise umgebracht hat. Aber eine Art *landart*²⁶ schafft einen weiteren Witz: Jims Grab ist heute selbst «begraben»! Es liegt in der «Annulationszone», einem gigantischen Kehrlichthaufen²⁷ und Niemandsland zwischen den Vereinigten Staaten und Kanada, also nicht einmal mehr auf dem Territorium der O.N.A.N.

Unendlicher Spaß, das Buch ist voll Humor, nicht nur des trockenem. Aber die Analyse von Humor bringt kaum jemanden zum Lachen. Trotzdem ist sie hier notwendig.

Nehmen wir einmal²⁸ das vermeintliche Anti-Drogen-Gemeinschafts-Treffen in Natick, weit außerhalb von Boston, zu dem Hal Incandenza, Jims zweiter Sohn, mit dem Wagen fährt. Die Beschreibung der Fahrt könnte aus einem Drehbuch David Lynchs stammen, eine Fahrt ins Ungewisse. Eine nasengepiercte junge Frau hatte ihm in dem Ennet-Haus die kleine Broschüre «Heilungsoptionen in Metro-Boston» mit der Adresse gegeben, als er «abrupt *alle Hoffnung fahren gelassen hatte*», d. h. zur Abstinenz übergegangen war. Das aus «undeformierten Kuben aus rauhem Fachwerk mit Granitecksteinen» bestehende Gebäude, in dem das Treffen stattfindet, erinnert ihn, nicht zu Unrecht, an die «Bauklötze aus der Spielzeugkiste eines Riesenkleinkinds.» Aber bei seiner Ankunft kann er noch nicht wissen, warum. Der Leser erwartet eine Falle, wie man sie in guten Kriminalfilmen mit Schrecken genießt. Und der Autor weiß die Angst zu schüren: «Das kubuläre Gebäude

hat für Hal die angespannte Drohung eines Lebewesens, das sich bewusst still verhält.»²⁹ Als Hal in den Konferenzsaal der Firma Quabbin Recovery Systems tritt, die ihre Räume dem Anti-Drogen-Treffen zur Verfügung gestellt hat, sieht er nur neun oder zehn «Mittelschichtsmänner» um den großen Tisch herum sitzen. Das Treffen hat schon angefangen. «Alle tragen Bärte, Chinos und Pullover ...». Der Leiter des Treffens, ein runder Blonder, scheint ein ranghoher Funktionär der Narcotics Anonymous zu sein. Aber die Versammlung garantiert aufgrund der kleinen Anzahl der Teilnehmer keinerlei Anonymität. Da bemerkt Hal, dass scheinbar alle diese erwachsenen Männer einen Bären in der Hand halten, einen Teddybären. Ein etwas weiter entfernter Mann weint, auch er hat einen Bären. Der blonde Leiter schlägt nun vor, dass alle ihren Bären ganz fest in ihre Arme nehmen «und unseren Inneren Säugling vorurteilsfrei anhören lassen, wie Kevins Innerer Säugling sich über seine Trauer und seinen Verlust äußert». Hal versteht noch immer nicht, was da los ist, glaubt, dass die Tränen und die Teddys mit dem Elend des Drogenverzichts zu tun hätten und deutet den Inneren Säugling als eine Metapher der Narcotics Anonymous für einen Teil des Nervensystems oder des Gehirns, der sich ohne die Drogen durch den Tag gebracht hat. Doch Kevin hat keine Drogenprobleme, sondern beklagt sich und weint, weil er von seinen Eltern aufgegeben wurde. Die ganze Versammlung wird zu einer Orgie der Nächstenliebe, von der Kevin profitieren soll, vorausgesetzt, dass er den Inneren Säugling sprechen lässt. Als Hal in Kevin einen gewissen K. Bain, einen Spielkameraden seiner Kindheit erkennt, wird es ihm endlich ernüchternd klar, dass er sich gar nicht in einer Kollektivsituation der Narcotics Anonymous befindet, sondern bei einem Männerthemen- bzw. Männerbewegungs-Treffen gelandet ist. Er würde am liebsten dem Inneren Säugling flüstern, dass man sehr wohl von seinen Eltern geliebt worden sein kann und diese Liebe auch lauthals zu hören bekommen habe und trotzdem drogensüchtig wurde. Er neidet dem Mann, den Eltern «seine psychische Graufäule» in die Schuhe schieben zu dürfen. Als K. Bain oder vielmehr Kevin dann aufgefordert wird, einen Mann in der Gruppe an Stelle seiner bösen Eltern zu wählen, damit er ihn lieb habe, und auf Hal zu zeigen scheint, will dieser die Versammlung fluchtartig verlassen.

Das nacherzählte Kapitel verdankt seine Komik zweier Verwechslungen: Erstens führt die Fahrt gar nicht zu einem unheimlichen Ort à la David Lynch; und zweitens irrt sich Hal, der zu einer Sitzung von Narcotics Anonymous

will und bei einer dämlichen Gruppentherapie durchschnittlicher Männer landet, die noch dazu einen Kameraden seiner Kindheit zum Mittelpunkt gewählt hatte. Die Komik verdankt sich also einem unvorhersehbaren Abfall der Spannung und einer Banalisierung des Vorhabens. Sie enthält damit eine relevante kritische Ladung. Dort, wo Hal reale Hilfe in seiner Drogennot sucht, stößt er auf eine Karikatur des Mitleids als Therapie, auf männliche Gefühlsduselei; und auf die hochstaplerische Behauptung, elterliche Karenz sei für alle Übel verantwortlich und könne durch Nächsten-Liebe-Heuchelei kompensiert werden. David Foster Wallace wusste, was er da anprangerte.

Die Alternanz zwischen extremem Schmerz und Humor lässt sich an Ausschnitten der Sequenz um Don Gately entwickeln. Diese ist viel zu lang, um hier auch nur zusammengefasst zu werden.

Don Gately ist eine wichtige Person des Romans, dessen letzter Satz noch von ihm handelt.³⁰ Er taucht aber auch schon am Anfang auf, wenn Hal erzählt, dass Donald Gateley und er den Schädel seines Vaters (Jim O. Incandenzas) exhumierten, in welchem sie den Originalstreifen seines Films vermuteten. Psychoanalytisch gesprochen könnte Don Gateley so etwas wie einen Urvater darstellen. Jedenfalls ist er auch ein Verbrecher.

Don Gately ist ein Hüne (1,88 m, 128 kg), wie der Autor selbst, mit großem quadratischen Schädel. Er selbst hatte seinen Vater nicht gekannt, seine Mutter war eine schwere Trinkerin und wurde von ihren jeweiligen Männern geschlagen. Ein Kapitel ist der komischen Beschreibung des zwanghaften Mannes gewidmet, der jede getrunkene Heinekenflasche sorgfältig in einem Notizbuch vermerkt, die Mutter des kleinen Jungen schlägt und Fliegen die Flügel ausreißt, weil er der Meinung war, dass deren Qual der Fliegenplage durch Abschreckung ein Ende bereiten werde. Der kleine Junge wird früh zum Alkoholiker, weil er die Bodensätze in den Wodka-gläsern seiner Mutter austrinkt. Seine Karriere beginnt damit, dass er für Whittey Sorkin, einen gefährlichen Verbrecher, arbeitet, bei dem er ohnmächtig zusehen muss, wie er seine Feinde foltert. Nachdem er allerlei Drogen versucht hatte, wird er von Demerol abhängig, dessen Konsum er mit den Einnahmen aus Einbrüchen finanziert. Dabei tötet er aus Versehen einen Quebecer Terroristen. Um vom Demerol loszukommen, tritt er in ein *halfway-hous* ein und verrichtet dort allerlei Dienste. Nachdem Randy Lenz, einer seiner Freunde, den Hund eines Terroristen aus Quebec getötet hat, wird Gately bei einem Schusswechsel mit Quebecern schwer verletzt

und landet im Krankenhaus. Halbseitig gelähmt kann er nicht mehr sprechen und sich kaum bewegen. Er erleidet ein Martyrium, träumt viel und muss, was an ihn herangetragen wird, stumm über sich ergehen lassen, da er auf seine Wahrnehmungen nur durch Denken und Fühlen, aber kaum motorisch reagieren kann.

Gately liegt machtlos da, man darf seine Lebensbedingung mit der des Beckett'schen Namenlosen vergleichen. Verschiedene Gestalten ziehen an ihm vorüber: alte Komplizen, ein Geist, ein pakistanischer Trauma-Arzt, verschiedenes Traumpersonal und -Objekte – eine asiatische Zwergin, sowie eine Coca-Cola-Dose, die ihm auf die Stirn gestellt wird.

«Normalerweise kann er weder Ewell noch Day dazu bringen, sich mal für einen intensiven persönlichen Austausch zu ihm zu setzen und jetzt, wo er total stumm und schlaff und passiv ist, dient er der ganzen Welt plötzlich nur noch als geneigtes Ohr, noch dazu nicht mal als mitfühlendes *reales* Ohr, sondern bloß als Holzschnitt oder Statue eines Ohrs. Ein leerer Beichtstuhl. Don Gately als großer leerer Beichtstuhl.»³¹ Die Anwesenheit eines Geistes an seinem Bett provoziert natürlich die Frage, ob ihm dieser im Traum oder in der Realität erscheine. David Foster Wallace schwelgt in Traum-Realität-Paradoxien. So täuscht Gately vor, das Bewusstsein zu verlieren, damit der Geist verschwindet, «und während der Vortäuschung verliert er wirklich das Bewusstsein und schläft im Traum ein bisschen, denn die winzige pocken-narbige Asiatin ist wieder da und sieht im Traum wortlos auf ihn herab». Und außerdem ist da noch der unheimlich starre Hund.

Es gibt in *Unendlicher Spaß* eine Reihe von Geschichten mit äußerst hintergründiger Komik, wie sie nur David Foster Wallace schreiben konnte. Aufgrund dieser Einschübe verdient das Buch seinen Titel in der direkten Lesart. Erwähnt seien hier nur die Episode, in welcher Orth, ein Tennistrainer der Akademie, in einer harschen Winternacht mit seiner Stirn an der vereisten Fensterscheibe kleben bleibt und Hal ihn von ihr abziehen will, sodass sich Orths Gesicht zur Anamorphose verzieht.³² Das Kapitel über das männliche Hauswörterpaar Kenkle und Brandt liest sich wie eine Variante des Themas Herr und Knecht, die voll des schwarzen Humors ist.³³ Und schließlich sei noch Gatelys Widerstand gegen die Einflüsterungen des pakistanischen Traumaarztes erwähnt. Dieser will ihm in einer langen Litanei seine Schmerzmittel-Apotheke aufschwätzen, die der pharmakologisch gut beschlagene Gateley nur zu genau kennt.

Gatelys Widerstand liest sich wie ein Manifest gegen die «eingebildeten Ärzte», wie sie mein Freund Reinhard Priessnitz in seinem letzten Prosastück nannte. Gateley, der die Sprache verloren hat, muss sich graphisch verständlich machen. «... eher ein Zeichnen als ein Schreiben ...», präzisiert der Erzähler, eine subtile Bemerkung, die zur Literatur großer Melancholiker passt, man denke nur an Kleist oder Stifter. Aber ist Gateleys unmenschliche Kondition nicht die des kompromisslosen Schriftstellers, vor allem des amerikanischen? So wie alle möglichen Figuren sich um den gelähmten und stummen Gateley tummeln, ihm Geständnisse machen und den Inhalt ihrer Bauchläden andrehen wollen, so drängt sich die ganze Welt dem amerikanischen Schriftsteller auf, der die Entfremdung durch sie annehmen muss, ohne sich auf sein Bewusstsein zurückziehen zu können. David Foster Wallaces Hüne Gateley ist vielleicht das Gegenstück zu Hermann Melvilles Bartleby. Er kann sich niemandem und nichts entziehen.

Eines der Grundtraumen in diesem Buch gründet in der Angst, der Körper bekomme überall Lecke, wie sich das bei den grausamen Entzugssymptomen der drogensüchtigen Dragqueen *Poor Tony Krause* zeigt. Im Namen Gateley liest man *gate*, das Tor. Seine Körperöffnungen setzen ihn, von keinem Reizschutz abgeschirmt, den Einflüssen der Außenwelt aus und seine Triebe werden nicht kanalisiert. Aus diesem Chaos gewann David Foster Wallace den Stoff für sein großes Buch.

Zusammenfassung

David Foster Wallaces literarisches, kritisches und philosophisches Werk hat dem an der Psychoanalyse interessierten Leser viel zu sagen. Es kreist um das Reale, insofern es das «Unmögliche ist, das ertragen werden muss» (Lacan). Es wird in diesem Aufsatz an Beispielen gezeigt, wie der amerikanische Autor an dieses Reale mit dem Apparat einer variationsreichen poetischen Sprache herangeht und seine Satire in den Dienst scharfer Gesellschaftskritik stellt. Dem von ihm beschriebenen Leiden gibt er nicht im Pathos nach, er behandelt es mit korrosivem Humor.

In David Foster Wallaces Büchern begegnet man dem Realen in der Form des Symptoms – z. B. in den Themen der Melancholie, wie dem des unerträglichen Überlebens oder dem Übergewicht des Schautriebs in seinem Schreiben; es zeigt sich auch in den Entzugskrisen der Drogensucht als unerträglicher Schmerz oder als tödliches halluzinatorisches Genießen.

Résumé

L'œuvre littéraire, philosophique et critique de David Foster Wallace a beaucoup à dire au lecteur intéressé par la psychanalyse, car elle tourne autour du Réel, catégorie définie par Lacan comme «l'impossible à supporter». On montre dans cet article à l'aide d'un certain nombre d'exemples extraits de ses textes, comment cet auteur aborde ce Réel par l'appareil d'un langage poétique riche en variations, mettant sa satire au service d'une critique sociale radicale. Il ne cède pas au pathos quand il décrit la souffrance, mais traite celle-ci par son humour corrosif. On rencontre le Réel dans les livres de DFW sous la forme du symptôme – par exemple dans des thèmes mélancoliques tels que la survie insupportable ou dans la prépondérance de la pulsion scopique dans son écriture. Il se repère aussi dans les crises aiguës de manque du toxicomane comme douleur insoutenable ou encore dans la jouissance hallucinatoire mortelle.

Abstract

The literary, critical and philosophical oeuvre of David Foster Wallace has a lot to say to the reader interested in psychoanalysis. It revolves around the real, as far as it is «the impossible that has to be endured» (Lacan). This article illustrates by examples how the american author approaches this real by the means of a widely varied poetical language, bringing his satire into the service of keen social criticism. He doesn't yield to the described suffering in pathos, but rather treats it with corrosive humour. In David Foster Wallace's books one can encounter the real in the form of the symptom – for instance in the topics of melancholia, as well as the unbearable survival or the preponderance of scopophilia in his writing. It emerges also at the moments of acute abstinence phenomenon of drug addiction as unbearable pain or as a lethal hallucinatory jouissance (enjoyment).

Franz Kaltenbeck ist Psychoanalytiker in Lille und Paris, sowie beim «Service Médico-Psychologique Régional» der Haftanstalt Sequedin, «Centre Hospitalier Régional Universitaire» in Lille. Er lehrt Theorie und Klinik der Psychoanalyse in Paris und Lille im Rahmen von «Savoirs et clinique», einer Assoziation für permanente Bildung in der Psychoanalyse, sowie im Seminar «Psychanalyse et criminologie» des SMPR in Lille. Er ist Chefredakteur von «Savoirs et clinique-Revue de psychanalyse» und Autor zahlreicher

Arbeiten zur Psychoanalyse und Literatur, wie des Buches «Reinhard Priessnitz. Der stille Rebell. Aufsätze zu seinem Werk» (2006). Das Buch «Sigmund Freud. Immer noch Unbehagen in der Kultur?» (2009) ist unter seiner Leitung erschienen.

Franz Kaltenbeck est psychanalyste à Lille, à Paris et au Service Médico-Psychologique Régional (SMPR) de la Maison d'Arrêt de Lille Sequedin, Centre Hospitalier Régional, Université de Lille. Il enseigne la théorie et la clinique de la psychanalyse à Paris et à Lille dans le cadre de «Savoirs et clinique», une association de formation permanente en psychanalyse, et au séminaire « Psychanalyse et criminologie » du SMPR de Lille. Il est le rédacteur en chef de «Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse» et l'auteur de nombreux articles de psychanalyse et de critique littéraire ainsi que du livre «Reinhard Priessnitz. Der stille Rebell» (2006). Le livre «Sigmund Freud. Immer noch Unbehagen in der Kulture» (2009) est paru sous sa direction.

Franz Kaltenbeck is psychoanalyst in Lille and Paris, as well as at the «Service Médico-Psychologique Régional» of the «Sequedin» prison (Nord department of Lille), «Centre Hospitalier Régional Universitaire» in Lille. He teaches psychoanalytic theory and clinic in Paris and Lille within «Savoirs et clinique», an association for permanent education in psychoanalysis, as well as in the seminary «Psychanalyse et criminologie» of the SMPR in Lille. He is editor-in-chief of «Savoirs et clinique - Revue de psychanalyse» and author of numerous papers concerning psychoanalysis and literary criticism, like the book «Reinhard Priessnitz. Der stille Rebell. Aufsätze zu seinem Werk» (2006). The book «Sigmund Freud. Immer noch Unbehagen in der Kultur?» (2009) has been published under his guidance.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Text beruht auf einem Vortrag, der am 5. November 2011 auf der Tagung «Schrift und Psychoanalyse» in Köln gehalten wurde.
- 2 Shakespeare, W. (2010) Hamlet. Act V, Scene I. Übersetzung ins Deutsche von Frank Günther. München, 264-265.
- 3 Lacan führte den Begriff des Genießens ein, weil jener der Lust bereits Freud in «Jenseits des Lustprinzips» (1920, GW XIII, 3-69) nicht mehr ausreichte, um Triebbefriedigungen zu erfassen, die dem Prinzip einer homeostatischen Regelung der Spannungen im psychischen Apparat des Subjekts nicht gehorchen.

Genießen kann Lust beinhalten, jedoch über sie hinausgehen, dort nämlich, wo sie zum Beispiel ins Schmerzerlebnis umschlägt. Ungebändigtes Genießen findet keine andere Schranke als die des Todes. Lacan unterscheidet mehrere Arten von Genießen: das sexuelle, das phallische und das Andere Genießen in der weiblichen Sexualität.

- 4 Wallace, Foster David (2011) Unendlicher Spaß. Übersetzung ins Deutsche durch Ulrich Blumenbach. Köln, 49 ff.
- 5 Das Reale bildet mit dem Symbolischen und dem Imaginären die drei Dimensionen, die dem Menschen Zusammenhalt (Konsistenz) geben. Lacan versuchte, diesen Zusammenhalt als Knoten zu beschreiben, wobei er in einem seiner letzten Seminare (Seminar XXIII, Le Sinthome) dem Realem, dem Symbolischen und dem Imaginären noch die Dimension des Symptoms bzw. Sinthoms hinzufügte. Das Reale ist für Lacan das Unmögliche, das weder in die symbolische Ordnung eingefügt noch imaginär erfasst werden kann. Es hat traumatischen Charakter. Die sogenannte Realität kann mit Lacan als «Grimasse des Realen» begriffen werden. Das Reale ist in einem Außerhalb des Sinns angesiedelt. Es bildet den Kern des Symptoms und lässt sich auf das mit ihm verbundene Genießen beziehen. Im Werk von David Foster Wallace treffen wir auf das Reale in allen erwähnten Aspekten, nicht zuletzt schon im Titel.
- 6 Ibid., 81.
- 7 Der Suizid des Melancholikers kann, Freud folgend, als Misslingen seiner Verteidigung gegen die Gefahr eines Subjektverlustes, eines Verlustes in seinem *Ich*, verstanden werden. Der Melancholiker zerreißt in dem Widerspruch, dass er mit dem Verlust des Objektes sich gleichzeitig mit ihm narzisstisch identifiziert. Damit wird das Objekt an die Stelle des Subjekts gesetzt. Die zweite Bedingung des Suizids ist das Überwiegen der destruktiven, sadistischen Triebe bzw. des Todestriebes (so auf dem Weg des Über-Ichs). Freud unterscheidet bezüglich der Melancholie das Ich, den Anderen und das Objekt. So wenn er zum Beispiel die Klagen des Melancholikers als Anklagen an den Anderen enthüllt, der im tödlichen *passage à l'acte* vernichtet werden soll. Man kann sagen, dass das verlorene Objekt sich nicht nur des Subjekts, sondern auch seines Anderen bemächtigt. Die Frage, warum das Schreiben einige Melancholiker vor dem Suizid schützt, andere jedoch nicht, ist Gegenstand besonderer Untersuchung. Vgl.: Freud, S. (1916) Trauer und Melancholie. In: GW X, 428-446; Kaltenbeck, F. (2003): Der Selbstmörder und sein Doppelgänger: zum Schreiben des Melancholikers. In: Michels, A., Müller, P., Perner, A., Rath, C.-D. (2003) Jahrbuch für klinische Psychoanalyse 5: Melancholie und Depression. Tübingen, 178-181, 208-210.
- 8 Wallace, David Foster (1999) Some remarks on Kafka's funniness from which probably not enough has been removed. In: Wallace, David Foster (2005) Consider the lobster. London, 62; deutsch: Wallace, David Foster (2010) Am Beispiel des Hummers. Übersetzung ins Deutsche von Marcus Ingendaay. Köln.
- 9 Ibid. («... wo Kafka Beschreibung als Bestrafung begreift und Folter als Erbauung und die ultimative Kritik als eine Egge voller Nadeln, deren Gnadenstoß ein Nagelschlag durch die Stirn ist».)

- 10 Wallace, David Foster (2005) Consider the lobster, 254. Vgl.: Wallace, David Foster (2010) Am Beispiel des Hummers, 63-64. («Denn gehört es nicht zur Definition eines Feinschmeckers, dass er sich über die Herkunft, Qualität und Verarbeitung seiner Lebensmittel und ihres Kontextes besonders viele Gedanken macht? Oder richtet der Feinschmecker seine ganze Aufmerksamkeit nur auf die sinnliche Erfahrung? Sollten Geschmack und ästhetische Präsentation alles sein, was einen Feinschmecker interessiert?»)
- 11 Wallace, Foster David (2011) Unendlicher Spaß, 1348-1358.
- 12 Ibid., 261 ff.
- 13 Als Objekt *a* finden sich bei Lacan Brust, Fäzes, Blick und Stimme. Das Objekt *a* kann als Rest der Symbolisierung bei der Subjektivierung angesehen werden, als ein Überschuss. Insofern ist es dem Realen zuzuordnen. Der Trieb umkreist diese Objekte auf seiner Bahn. Das Objekt *a* wird von Lacan auch als Objekt-Ursache des Begehrens aufgefasst, indem es das Begehren in Bewegung setzt, welches das Objekt jedoch nicht zu erlangen vermag. Der Trieb bezieht seine Befriedigung aus der Umkreisung des Objektes *a*. In der Psychose begegnen wir dem Objekt – zum Beispiel in Form von Stimmen – aus dem Außenraum (dem Realen) kommend. Was die Melancholie angeht, muss auf die «schädliche Macht des Objektes» hingewiesen werden, das hier das Subjekt überwältigt. Der Melancholiker fällt gewissermaßen mit dem Objekt als Abfall zusammen. Vgl.: Kaltenbeck, F. (2003): Der Selbstmörder und sein Doppelgänger: zum Schreiben des Melancholikers, 190.
- 14 Wallace, Foster David (2011) Unendlicher Spaß, 1130-1142.
- 15 Ibid., 1131.
- 16 Freud, S. (1933) Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. XXXIII Vorlesung: «Die Weiblichkeit». In: GW XV, 141.
- 17 Wallace, Foster David (2011) Unendlicher Spaß, 790.
- 18 Ibid., 791.
- 19 Ibid., 1348-1351.
- 20 Es gibt in Wallaces Buch viele Bezüge zum Schautrieb. Freud hat dessen Bahnkurve (siehe Fußnote 13) 1915 in «Triebe und Triebchicksale» beschrieben. Sie findet sich auch in manchen Texten von Melancholikern besonders ausgeprägt, zum Beispiel in Adalbert Stifters «Nachsommer». Vgl.: Freud, S. (1915) Triebe und Triebchicksale, In: GW X, 210-232.
- 21 Wallace, Foster David (2011) Unendlicher Spaß, 1349.
- 22 Ibid., 1350-1351.
- 23 Man kann dies in psychoanalytischer Perspektive im Sinne der Verleugnung der Kastration lesen.
- 24 In diesem Zusammenhang sei auf Lacans Theorie des Spiegelstadiums verwiesen. Das Problem der letalen narzisstischen Verdoppelung ohne symbolische Vermittlung spielt in der Melancholie – so in der Figur des Doppelgängers – eine große Rolle. Vgl.: Kaltenbeck, F. (2003) Der Selbstmörder und sein Doppelgänger: zum Schreiben des Melancholikers, 177-210.
- 25 Unvollkommenheit und Unvollständigkeit des Anderen sind, der Theorie Lacans folgend, für den Psychotiker unerträglich. Ein literarisches Werk kann eine Möglichkeit sein, einen Umgang damit zu finden.

- 26 Lacan ging in seiner Bestimmung des Buchstabens als Grundlage einer Schrift, die sich in das Reale einschreibt, auch von einer «land art» aus. In seinem Aufsatz «Lituraterre» (1971) findet sich eine ironische Genese der Schrift. Vgl.: Kaltenbeck, F. (2005) D'un rencontre manquée: raisons, symptômes, ressorts. In: Société psychanalytique de Tours, Institut des hautes études en psychanalyse (Hrsg.): Depuis Lacan, quelle direction pour la cure? Journées de Tours 2005, Ivry-sur-Seine, 139. Ferner: Lacan, J. (2001) Lituraterre. In: Autres écrits. Paris, 11-20.
- 27 «Kehricht» lässt sich im Französischen als «déchets» übersetzen, ein Wort, das sich bei Lacan nicht selten mit dem Objekt *a* als nicht symbolisierbarem Abfall verbindet.
- 28 Wallace, Foster David (2011) Unendlicher Spaß, 1142-1160.
- 29 Ibid., 1146.
- 30 Ibid., 1410
- 31 Ibid., 1194.
- 32 Man kann an Lacans Bemerkungen zur Anamorphose im XI. Seminar denken, die sie mit dem Tod, der Kastration und dem Realen in Verbindung bringen. Siehe: Lacan, J. (1978) Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964) Übersetzung ins Deutsche von Norbert Haas. Weinheim/Berlin, 85-96.
- 33 Auf die Thematik von «Herr und Knecht» ist Lacan wiederholt zurückgekommen, vgl. zum Beispiel bereits im ersten Seminar: Lacan, J. (1990) Das Seminar. Buch I. Freuds technische Schriften. Übersetzung ins Deutsche von Norbert Haas, 281-286. Hier betont Lacan, dass sich die Beziehung von Herr und Knecht innerhalb der imaginären Ordnung entfaltet.

Hilda Doolittle: Schrift an der Wand. Vom halluzinatorischen Symptom zum künstlerischen Sinthom

Am 1. März 1933 beginnt die amerikanische Dichterin und Übersetzerin Hilda Doolittle in Wien ihre Analyse bei Sigmund Freud, nach bereits zwei kürzeren Analysephasen bei Mary Chadwick in London und Hans Sachs in Berlin, der sie zu Freud empfiehlt. Sie ist zum damaligen Zeitpunkt bereits keine Unbekannte mehr als Mitgründerin des Imagismus. Ihren Künstlerinnenamen H.D. hatte sie von Ezra Pound erhalten. Als weitere wichtige Einflüsse auf ihr Werk werden neben Ezra Pound Thomas Eliot, William Carlos Williams, Virginia Woolf und James Joyce genannt.¹ Seit 1911 betrieb sie ein intensives Studium der Schriften Freuds, zu Beginn las sie dessen Schriften sogar im Original.²

Doolittle wurde 1886 in Bethlehem, Pennsylvania, geboren. Der Vater war ein bedeutender Astrophysiker, die Mutter künstlerisch talentiert und eine religiöse Schwärmerin aus der mährischen Brüderbewegung. Die Herkunft Freuds aus Mähren sollte für Hilda Doolittle ein bedeutsames Übertragungsmoment werden, wie auch die Hochzeitsreise der Eltern nach Wien.³ Bereits 1901 kam sie in Kontakt mit Ezra Pound, der ab 1906 ihr eigentlicher Lehrer wurde, nachdem sie auf Grund eines psychischen Zusammenbruchs das Bryn Mawr College hatte verlassen müssen. 1911 unternahm sie mit ihrer Geliebten Francis Gregg eine Europareise, die zu Hilda Doolittles Niederlassung in London führte, wo sie in den zentralen Zirkel der Imagisten aufgenommen und 1912 von Pound «H.D., imagiste» getauft wurde. Wie Harold Bloom hervorhebt, hatte H.D. jedoch von Anfang an einen sehr eigenen Stil, in dem bald über die poetische Zeichnung eines Bildes hinaus die Stimme des lyrischen Ichs eine zentrale Rolle einnehmen sollte.⁴ Nach der gescheiterten Verlobung mit Pound geriet sie in eine heftige Krise, der dann bald die Ehe mit dem Dichter Richard Aldington folgte. Auch diese Verbindung scheiterte und führte zu einem Zustand völliger Entkräftung, aus dem sie erst eine Liaison mit D.H. Lawrence heraushalf, vor allem dann aber die Beziehung zu Winnifred Ellerman, einer später unter dem Namen Bryher bekannten Schriftstellerin.

Sie war eine überaus vermögende Förderin der psychoanalytischen Bewegung und sollte bis nach dem zweiten Weltkrieg ihre Geliebte und darüber hinaus ihre lebenslange Freundin bleiben. Ihren Künstlernamen erhielt Bryher von H.D., die sie ausdrücklich zum Schreiben ermunterte und damit wohl aus einer suizidalen Krise rettete.⁵ Mit ihrer Geliebten und derem späteren Ehemann Kenneth Macpherson sollte H.D. auch an der Entwicklung des modernen Films mitwirken, wovon das Werk «Borderline» (1930) zeugt.⁶

Noch vor ihrer Analyse bei Freud war H.D. durch sehr positiv rezipierte Gedichtanthologien und Übersetzungen des Euripides bekannt geworden. Freud hat diese Werke zu einem großen Teil gelesen. Ein besonderes Moment der Dichtung Hilda Doolittles war die Verwendung des Palimpsests⁷, die Verwendung vielfacher Überschreibungen innerhalb eines Textes, wobei sie auf ein beeindruckendes mythologisches Wissen bezüglich verschiedenster Kulturen zurückgreifen konnte. So erinnern die großen Gedichte an archäologische Schichtungen, aber auch an die Freudsche Arbeit vom Wunderblock, die H.D. sicherlich kannte.⁸ Eine weitere stilistische Besonderheit besteht in der Verwendung hieroglyphischer Wendungen, die einem Rebus ähneln und damit auf die Traumdeutung Freuds hinweisen. In gewisser Weise könnte man sagen, dass Hilda Doolittle sich durch ihre Dichtung das Unbewusste zu erschreiben suchte, das ihr als Schutz vor dem Schrecken des Realen nicht sicher zur Verfügung stand. Susan Stanford Friedman hat bereits für eines der ersten imagistischen Gedichte Hilda Doolittles, «Oread», gezeigt, wie dort eine der Traumarbeit entsprechende visuelle, hieroglyphische Sprache völlig kontrolliert hergestellt wird.⁹ Das lyrische Ich in «Oread» verkörpert sich in der Rede einer Nymphe, indem sich konkret das an den Wörtern vollzieht, worüber gesprochen wird: eine Trennung, von Land und See. Wir werden noch hören, mit welcher großer Angst die Dichterin zu Freud in Analyse kam, einer Angst vor Entdifferenzierung und dem Verlust jeglicher Trennung, was ihr das Schreiben zeitweise unmöglich machte. Der Verlauf der Kur liest sich wie der Beginn einer neuen Öffnung zu einem Schreiben hin, das sie wenigstens längere Zeit vor der Psychose schützte.

«Tribute to Freud», 1956 erstmals erschienen, ist die Geschichte dieser Kur bei Freud. Das Buch besteht aus zwei Teilen: «Schrift an der Wand», elf Jahre nach der Analyse verfasst und «Advent», ein Text, der 1933 als Tagebuch – gegen den Rat von Freud – geschrieben worden war.

In diesem Tagebuch schreibt sie über ihre Angst: «ich könnte mich ganz und gar auflösen»¹⁰. Sie erlebt sich zugleich als «lebendig begraben»¹¹ und kommt «mit dem Schreiben überhaupt nicht weiter.»¹² Sie habe ihren «Richtungssinn»¹³ verloren.

Susan Stanford Friedman hat bezüglich der Vernichtungsangst der Dichterin darauf hingewiesen, dass H.D. das einzig überlebende Mädchen unter fünf Jungen in der Familie war. «Why was it always the girl who died?»¹⁴

1927 war die Mutter der Dichterin gestorben und kurz vor dem Beginn ihrer analytischen Arbeit bei Freud hatte H.D. eine erneute Reise nach Hellas unternommen, einem Land, in dem sie 1920 in eine psychotische Krise mit halluzinatorischen Symptomen geraten war. Eines der späteren großen poetischen Werke Doolittles wird «Helen in Egypt» heißen.¹⁵ Der Name Helen stellt dabei sowohl einen Bezug zu ihrer Mutter gleichen Namens her als auch zu Hellas. Die Erlebnisse auf Korfu 1920 verfolgten Doolittle bis in ihre Analyse bei Freud. Es war H.D. klar, dass ihr damaliger Zusammenbruch in Griechenland Folge schwerwiegender Ereignisse im Umfeld des ersten Weltkrieges gewesen war. Im Laufe ihrer Kur realisierte sie wohl, dass sie diese Erschütterungen in Gefahr gebracht hatten, wieder ganz in die Welt des Diskurses ihrer Mutter zu geraten. Von ihr schrieb H.D., sie habe «eine krankhafte Neigung zur Selbstausslöschung».¹⁶

In diesem Kontext muss man wohl die zuerst merkwürdig klingende Äußerung Freuds interpretieren, dass sie «nicht analysiert werden wolle.»¹⁷ Analysieren heißt schließlich «auflösen»; das also, wovor H.D. am meisten Angst hatte. Wie kann dann also eine analytische Kur möglich sein? Ich möchte im Verlauf dieser Arbeit einigen Hinweisen aus «Tribut an Freud» folgen, die uns deutlich machen, wie Freud die Arbeit mit H.D. orientierte und ihr dabei half, aus einer psychotischen Symptomatik, einer Halluzination, ein künstlerisches Sinthom zu entwickeln. Dieses ist nach Lacan eine erfinderische Verknüpfung des Symbolischen (der Sprache), des Imaginären (des bildhaft Kohärenten) und des Realen (dessen, was aus dem Sinn ausgeschlossen ist). Das Sinthom hat einen besonderen Bezug zur Schrift und dient dem Subjekt als singuläre Stütze für den Zusammenhalt seiner Struktur.

Wie ging Freud mit der Herausforderung des «Quallen-Erlebnis(es) eines Doppel-Ichs»¹⁸ um, von dem Bryher in Bezug auf H.D. sprach? Im gesamten Text der Dichterin finden wir durchgängig immer wieder den Zug,

sich im Anderen zu verdoppeln. Dabei ergeben sich zwei Varianten. Die einer totalen spiegelnden Übereinstimmung, vor allem mit ihren weiblichen Geliebten; oder aber die Variante der Schaffung eines binären Paares mit reziproker Identifizierung, der signifikanten Opposition männlich/weiblich folgend. Hier konnte sie sich bald weiblich, bald wieder männlich verorten. Dies war der Fall in ihrem Verhältnis zu Ezra Pound gewesen, zu Richard Aldington, wie auch zu D.H. Lawrence, dessen Initialen des Vornamens das H.D. der Dichterin spiegelbildlich verkehrten. Beide Möglichkeiten des «Doppel-Ichs» – die der imaginären Spiegelung wie der Opposition – erwiesen sich bei H.D. als extrem brüchig. So wurde sie von ihren Halluzinationen heimgesucht, wobei ihr das aus dem Außenraum begegnete, was sich weder im Anderen spiegeln noch in ihr starres binäres Raster einordnen ließ. Vor ihrer Analyse hatte sie den Zugang zu den Worten verloren und musste diese einer Schrift an der Wand wieder entreißen, die sie Jahre zuvor in einem Hotelzimmer auf Korfu wie halluzinierte Hieroglyphen gesehen hatte. Sie schreibt: «Ich muss neue Worte finden, wie der Professor neue Worte fand oder prägte, um gewisse, bislang unverzeichnete Zustände der Seele oder des Seins zu erklären.»¹⁹ Es ist bemerkenswert, dass H.D. nach der ihre Analyse bestimmenden «Schrift an der Wand» 1944 eines ihrer bedeutendsten Werke schaffen konnte: «The Walls do not fall», Ausdruck einer Transformation der Schrift zum Sinthom. Auch Barbara Guest, Biographin der Dichterin, hat Freuds Intervention zu der psychotischen Episode auf Korfu als entscheidend angesehen: «Freud beautifully interpreted the Corfu incident as a poem sequence that was not written. The pictures she saw on the wall he believed were a sort of unclassified delirium, in other words, a hallucination.»²⁰

Wie war es also zu der Krise von 1920 gekommen? Doolittle führt selbst verschiedene Aspekte an, die dem Zusammenbruch vorausgingen: «... als ich in London 1915, in meinem ersten Wochenbett lag; der Schock bei der Nachricht vom Untergang der Lusitania, kurz bevor das Kind tot zur Welt kam; die Angst zu ertrinken; junge Männer auf Parkbänken in blauen Krankenhausuniformen; die kriegsfeindliche Haltung meines Vaters und seine stürmische Kehrtwende 1918; meine zerrüttete Ehe ...»²¹; «... mein älterer Bruder und der ältere Bruder meines Vaters sind beide im Krieg geblieben.»²¹ Der Vater starb 1919 am Schock des Todes seines Sohnes, des Lieblingsbruders Hildas²², 1918 in Frankreich. 1919 war auch Doolittles einzige

Tochter Perdida zur Welt gekommen, deren Vater der Maler Cecil Gray war. Aldington hatte sich im Rahmen seines Militärdienstes von H.D. entfremdet und eine Geliebte gefunden. In der Schwangerschaft erkrankte sie dann im Rahmen der spanischen Grippe zweimal an Pneumonie und sowohl ihr Leben wie das des zu gebärenden Mädchens standen auf dem Spiel.²³ Die spanische Grippe war ein weiteres wichtiges Übertragungsmoment für die Kur Hilda Doolittles, da sie vom Tod der Tochter Freuds wusste.

Ihre eigene Tochter Perdida wurde in der Folge von Doolittles Geliebter Bryher und deren Männern²⁴ adoptiert, die jeweils auch die Geliebten der Dichterin waren. Die geschilderte Struktur einer verschränkten Verdopplung – einerseits mit dem Ebenbild, andererseits mit dem in Opposition befindlichen Widerpart – artikulierte sich also in der Lebensführung von H.D. Nicht unwichtig für den Beginn der Analyse war sicher auch Doolittles hellsichtige Erkenntnis, dass die Machtübernahme der Nazis zu einem Krieg führen musste, was ihrer Kriegsangst enorme Nahrung gab.²⁵ Der erste Weltkrieg war für sie Verdichtung allen historischen wie persönlichen Schreckens und ihre späteren Krisen sind direkt oder indirekt assoziativ mit dem Krieg verknüpft, so auch der Tod ihres «Couchbruders», des Fliegers und Forschers Van den Leeuw, der einer der Auslöser dafür war, 1934 eine zweite Tranche bei Freud zu beginnen.²⁶ Ein schwerer psychotischer Einbruch am Ende des zweiten Weltkrieges war mit dem Scheitern ihrer Beziehung zu Lord Dowding verknüpft, dem Helden der Luftschlacht von England.²⁷

Susan Stanford Friedman hat die besondere Bedeutung der literarischen Technik Palimpsest für H.D. mit deren Versuch in Verbindung gebracht, verschiedene traumatische Schock-Wellen («shock waves»²⁸) übereinander schreiben und so verdichten zu können. Freuds Lektüre von «Palimpsest» vor der Analyse Hilda Doolittles scheint übrigens gesichert.²⁹

Wie orientierte Freud also die Kur seiner Analysantin? Ich möchte einige zentrale Punkte herausgreifen:

1. Von Beginn an hat Freud der Versuchung widerstanden, sich von H.D. zum Doppel machen zu lassen. Er adressierte sie von der ersten Stunde an als Fremde, was sie sehr traf. So sagte Freud zu H.D., als diese seinen Hund, ein Weibchen, streicheln wollte: «Rühren Sie sie nicht an, sie schnappt zu – sie ist sehr schwierig mit Fremden.»³⁰ Durch den ganzen Verlauf der Analyse hindurch brachte Freud sein Unverständnis gegenüber ihren esoterischen Anschauungen klar zum Ausdruck, ohne sie allerdings dafür zu kritisieren.

Auch Barbara Guest würdigt diese Ausrichtung der Kur durch Freud. So habe er ihr gesagt, er könne ihr Gesicht nicht lesen³¹, womit er das Gewicht des Imaginären minderte.

2. Freud brachte etwas Fremdes als Drittes ins Spiel der Analyse, eine radikale Fremdheit. Diese entzog sich den Dopplungen der Analysantin. So scheint mir folgende Deutung Freuds zentral für die Kur: «Jene zwei spielten keine Rolle.»³² Mit «zwei» sind die gebetsmühlenartig vorgebrachten Verweise der Analysantin auf die ihr Leben bestimmenden binären Oppositionen gemeint: die zwei Städte, Häuser, Halb-Brüder etc. in ihrer Kindheit, die Opposition von Religion und Wissenschaft bei ihren Eltern, ihrem Leben zwischen England und der USA. Auf dieses Deutungsangebot ging er also nicht ein. Gegenüber dem symbolischen Moment der wiederkehrenden binären Oppositionen und dem imaginären Sog des Spiegelbildes musste etwas Anderes, Fremdes ins Spiel gebracht werden: das Reale. Deshalb wohl auch Freuds nicht nachlassendes Interesse an den spirituellen Erlebnissen der Dichterin, in die er aber weder fasziniert versank noch sie symbolisch dechiffrierte oder auf einen Sinn hin fixierte. Er gab ihnen einen anderen Platz: als «Fragezeichen» im Diskurs der Dichterin, als das Heterogene und Fremde ihres Diskurses selbst. Für die Einführung des Fragezeichens gibt es eine bezeichnende Stelle in «Tribute to Freud»: Doolittle fragt: «Ich weiß nicht, ob man es *Ambivalenz* oder *Ambivalenz* ausspricht.» Sie fährt fort: «Der Arm des Professors schoss vor, wie immer bei jenen Gelegenheiten, wo er ein Ergebnis betonen oder meine Aufmerksamkeit auf einen gerade bearbeiteten Punkt lenken wollte; er sagte in seiner merkwürdig beiläufigen ironischen Art: Wissen Sie, das habe ich mich auch immer gefragt. Ich wünsche mir oft, ich könnte jemanden finden, der mir diese Probleme erklärt.»³³

Susan Stanford Friedman hat die sexuelle Orientierung der Dichterin offengelassen und die Überlegung, ob das Wort «bisexuell» für sie treffend ist, ebenfalls mit einem Fragezeichen versehen. Auch Shari Benstock unterstreicht die dauerhafte Verwirrung Doolittles sowohl hinsichtlich ihrer sexuellen Wahlmöglichkeiten wie auch ihrer gefühlsmäßigen Bindungen.³⁴ In den Texten Doolittles findet man einerseits eine Suche nach phallisch-männlichem Halt und andererseits eine «lesbische» Sehnsucht nach einer verschmelzenden Liebe mit Frauen (so in *Aspodel* oder *Her*).³⁵

Shari Benstock hat in diesem Sinne unterstrichen, dass die das gesamte Werk Doolittles durchziehende sexuelle Unsicherheit ihrem Schreiben einen

besonders traumatisierenden Charakter verliehen habe.³⁶ In psychoanalytischer Perspektive hängt dies mit einer fehlenden Einschreibung in die phallische Funktion zusammen. Diese ermöglicht Männern wie Frauen bei aller sexuellen Ambiguität eine Signifizierung ihres sexuellen Genießens. Fehlt sie, bietet die Erfindung eines sexuellen Sinthoms eine Alternative zum Rückgriff auf den Phallus als logischen Bezugspunkt der Sexuierung. Wie Geneviève Morel zeigt, ist die Sexuierung nicht an das Primat des Phallus gebunden und gerade psychotisch strukturierte Subjekte haben die Möglichkeit, «eine sexuierte Position durch andere sinthomatische Umwege, die oft erfindungsreich sind»³⁷, zu entwickeln.

Harold Bloom hat nahegelegt, dass Freuds grundsätzliche Akzeptanz der sehr eigenen Sexualität seiner Analysantin auch für die Poetin H.D. wichtig war, deren Gedichte zum Teil als aufbegehrende Antwort auf die offensichtliche Verklärung des Phallus durch D.H. Lawrence gelesen werden können, aber auch auf die prononciert machistische Haltung Pounds.³⁸

3. Wichtig erscheinen Freuds Bestrebungen, der Identifikation in der Analyse zu entkommen. Als H.D. ihm angesichts eines Traumes anträgt, *er* sei die in ihm enthaltene Kathedrale, antwortet er: «Nein, nicht ich, sondern die Analyse.»³⁹ Auch seine Bitte an Doolittle, ihn nicht zu verteidigen – «unter keinen Umständen»⁴⁰ – mag in diesem Zusammenhang verstanden werden.

4. Von zentraler Bedeutung ist sicher die Behauptung Freuds H.D. gegenüber, sie sei zu ihm gekommen, um die «Mutter zu finden.»⁴¹ Dies muss jedoch zusammen mit anderen Bemerkungen Freuds gedeutet werden, er sei «nicht gerne die Mutter in der Übertragung»⁴² oder auch: «Das Schlimmste ist – ich bin ein alter Mann –, sie halten es nicht der Mühe wert, mich zu lieben.»⁴³ Indem Freud den Platz der Mutter nicht besetzt, aber auch schmerzhaft artikuliert, dass es nicht um ein sexuelles Begehren für ihn als Mann gehen kann, entleert er den Ort der Übertragung von den beiden möglichen Gefahren des Genießens, sei es nun das weibliche, mystische oder das phallische. Diese Etablierung eines leeren Ortes wird hier als Akt deutlich und nicht als regelhafte Selbstverständlichkeit einer verordneten Abstinenz. Dies ist die Voraussetzung dafür, dass die Analysantin ihr eigenes *Savoir faire* mit dem Genießen finden kann, und eröffnet damit den Weg auch zur künstlerischen Schöpfung.

5. Diese Überlegung führt zu einer anderen Geste Freuds in dieser Kur, zu dem Hinweis auf die Figur der Nike in seinem Cabinet. «Sie ist vollkommen,

sagte er, nur hat sie ihren Speer verloren.»⁴⁴ Hierzu muss gesagt werden, dass das Auftauchen Nikes ein wesentlicher Moment im halluzinatorischen Erleben Doolittles auf Korfu gewesen war. Freud überträgt damit die psychotische Produktion der Dichterin auf ein Kunstwerk und bahnt somit den Weg zur Bildung des Sinthoms. Die wahnsinnige Liebe Doolittles zur Mutter wurde damit gleichzeitig in Richtung der Liebe zur hellenischen Kunst kanalisiert. H.D. hatte zu diesem Zeitpunkt schon erkannt, dass ihre griechische Krise 1920 «Verlangen mit der Vereinigung mit meiner Mutter» war: «Ich war leibhaftig in Griechenland, in Hellas, Helen.»⁴⁵ So greift sie die Siegesgöttin auch als Signifikanten ihrer Übertragung auf: «Siegmond, der sieghafte Mund oder Ausspruch oder die sieghafte Stimme. Da war die Siegesgöttin, unser Zeichen an der Wand, unsere Hieroglyphe, unsere Schrift ... Da war Athen, eine Stadt, erbaut auf einem Hügel; Hügel, Berg; da war die Berggasse, der Hügel und der Weg.»⁴⁶ Sicher kann man dem Eindruck nicht entgehen, dass hier eine psychotische Form der Übertragung wirkt; allerdings schafft sie einen Raum, der eine Neustrukturierung des Subjekts erlaubt, zum Mund hin, und man kann hier an den hymnisch-rezitativen Charakter vieler späterer Werke Doolittles denken. Das imaginäre Gefesseltheitsein der H.D. wurde durch die Arbeit bei Freud zum Mund hin geöffnet, was ihre sprachliche Schöpfungskraft wieder in Gang brachte. Ein weiteres wichtiges Moment war sicher, dass Freuds Wertschätzung der Göttin ohne Speer auf eine Dimension jenseits des Phallischen verwies. H.D. nahm seine Bemerkung als Hinweis ihrer Stärke in Hinblick auf ihre Dichtung, der sie damit einen eigenen Wert geben konnte, der sie aus der Konkurrenz mit Pound, Lawrence und Williams befreite.⁴⁷ Ihnen gegenüber hatte sie stets ein Erleben von Unterlegenheit gehabt.

6. Freud verweigerte sich Doolittles Drängen zu symbolistischen Deutungen und verwies beständig auf die «Vielzahl»⁴⁸ der Erklärungen, so wie er die Tendenz kritisierte, «Ideen zu bestimmt in festen Symbolen zu fixieren oder sie unerbittlich zusammenschweißen».⁴⁹ Dies scheint mir die Voraussetzung, nicht selbst in den Sog einer wahnhaft, «zusammengeschweißten» Übertragung zu geraten.

7. Unter diesen Prämissen konnte Freud H.D. gegenüber ihre Halluzination auf Korfu, «die Schrift an der Wand» als Symptom fassen, das die Grundlage einer weiteren Transformation zum Sinthom werden konnte. Freud zögerte nicht, von einem «Gefahrensignal» zu sprechen, als «das gefährlichste oder

als das eigentlich wirklich gefährliche Symptom.»⁵⁰ Damit brachte Freud die Angst angesichts des Auftauchens des Realen ins Spiel und folgte gewissermaßen schon Lacans Diktum, die Angst lüge nicht. An diesem Punkt setzte Freuds analytische Arbeit an. Doolittle verstand dies Symptom so nun als «Wegzeichen»⁵¹, das ihr Orientierung und Richtung bot. Es war ihr «Symptom von Bedeutung»⁵². Vor allem verstand sie es als «illustriertes Gedicht»⁵³, auf das sich ihre ganze weitere Dichtung stützen konnte. Doolittle schreibt: «Der Professor sagte: Sehen Sie, Sie sind schließlich eine Dichterin.»⁵⁴ Das Wort Dichten mag man hier auch im Kontext des Wortes Analysieren/Lösen interpretieren. Bei H.D. dürfte es besonders wichtig gewesen sein, die notwendigen Auflösungen im Rahmen ihrer Kur zur Dichtung hin zu führen, zu einer neuen Textur.

8. Um was geht es nun also bei der Schrift an der Wand? In einer ersten Phase sah Doolittle Lichtsilhouetten, scharf geschnittene Gestalten, die sie mit Figuren auf Spielkarten vergleicht. Dies bezieht sie auf die Übertragung: «... dass ich bei dem Professor meine Karten auf den Tisch legen würde.»⁵⁵ Schon in dieser Formulierung wird deutlich, dass H.D. die halluzinierte Schrift nachträglich in ihre Übertragung auf Freud einschreiben konnte. Das erste ihrer Bilder «war ein Kopf mit Schultern, Halbprofil, keine ausgeprägten Züge, ein Soldat oder Flieger, wie gestempelt oder gestanzt ... *jemand*, den ich zwar nicht identifizieren konnte, der aber eine Frage aufwarf – toter Bruder? Verlorener Freund?»⁵⁶ Als Nächstes tauchte ein Kelch auf, «so groß wie der Kopf eines Soldaten»⁵⁷ Das dritte Bild zeigte das Gestell einer kleinen Spirituslampe, ein dreibeiniges Lampengestell. H.D. hebt das Wort Spiritus hervor, das sowohl an ihre spiritistischen Neigungen denken lässt wie auch an den Geist, den Witz. Doolittle vergleicht diese Erscheinung mit dem Dreifuß von Delphi. Er verweist auf Apollo, den Gott der Dichtung und Weissagung. H.D. berichtet, dass Bryher sie ermuntert habe, sich weiter auf die Bilder zu konzentrieren. Nun habe sie ein Surren gehört und «kleine Lebewesen ... wie Ameisen oder ganz kleine, halb geflügelte Insekten»⁵⁸ hätten den Dreifuß umwimmelt. Sie entpuppen sich dann als «winzige Menschen, alle aus Schwarz»⁵⁹. «Es waren Menschen, sie störten mich.»⁶⁰ H.D. hebt hervor, wie wichtig ihr die Präsenz Bryhers gewesen sei, «die wirklich die Distanz und Lauterkeit der delphischen Pythia hatte».⁶¹ Sie habe ihr ermöglicht, diese Vision als hieroglyphische Schrift zu lesen, nicht einfach von den Bildern gefangen zu sein. Nicht unwichtig dabei ist, dass es später Bryher sein sollte,

die selbst eine Analyse machte und die ihre Freundin drängte, eine Kur zu beginnen, um der Überwältigung durch das Imaginäre, das sie lähmte, zu entkommen. Bryher teilte die esoterischen Neigungen ihrer Partnerin nicht.

Die halluzinatorischen Schriftbilder setzten sich nach dem Dreifuß noch fort. Es tauchte nun eine Lichtleiter auf, deren Vision mit einer Vernichtungsangst verbunden war. H.D. entwickelte schreckliche Angst, ihr «ganzes Leben», ihr «ganzes Wesen würde auf ewig vernichtet sein»⁶², wenn sie die Chance verpasse, die ihr die Bilder an der Wand eröffneten. Sie war zugleich mit ihrer Panik zu ertrinken konfrontiert, die sich jedoch in ihrer Schilderung zur Bedingung ihrer Heilung transformiert: «... den gewöhnlichen Dimensionen von Raum und Zeit bereits halb entglitten, weiß ich, dass ich sozusagen vollständig ertrinken muß, um auf der anderen Seite der Dinge herauszukommen (wie Alice mit ihrem Spiegel oder Perseus mit seinem reflektierenden Schild) ... Ich muß wiedergeboren werden oder ganz und gar zerbrechen.»⁶³ Doolittle fasste die Leiter als die Jakobsleiter auf, die man auch als Anspielung auf Freuds Judentum verstehen muss. Die Angst legte sich am Ende ihrer Visionen, als ihr Nike erschien, die an der Leiter empor schwebt. Die letzte Erscheinung ist das Muster des umgekehrten Buchstabens S, den H.D. als ein Fragezeichen erkennt. Nike, so schreibt sie, «schien mein eigenes besonderes Zeichen zu sein, ein Teil meiner Hieroglyphe»⁶⁴. Das Wort Sieg, das Doolittle mit der Göttin verbindet, wird in der Übertragung auf Freud unter seinem Namen Sieg-Mund auftauchen, verweist aber als Buchstabe S auch auf den Mann zurück, der sie zuerst zur Dichterin machte: (E)S...ra Pound, ein Mann der einen jüdischen Namen trug und sich zugleich einem völlig verbohrteten Antisemitismus verschreiben sollte.

9. Es ist deutlich, dass der Text Doolittles nicht klar unterscheiden lässt, welche ihrer Formulierungen bereits auf ihr Erlebnis 1920 zurückzuführen sind, welche erst auf ihre Analyse bei Freud. Man kann sicher sagen, dass erst die Kur aus der Bilder-Schrift an der Wand ein Symptom machte, was für H.D. transformierbar war und ihre künstlerische Produktion wieder in Gang brachte. Nachträglich wird Doolittle diese Schrift nun in ihrer Kur bei Freud deuten. In der Übertragung auf ihn, «Arzt ohne Fehl und Tadel»⁶⁵ wird Delphi zum Wort für die Heilkunst des Gottes Asklepios. Über ihn als Sohn des Phöbus Apollo, den Gott der Künste, lässt sie in ihren Assoziationen Wissenschaft, Kunst und Religion zusammenkommen. Diese Trias erkennt sie nun als ihren Dreifuß, ihre Verknüpfung dreier Dimensionen,

die sie in ihrer Familie als unvereinbar erlebt hatte: Religiosität und Kunstsinne der Mutter sowie Wissenschaft des Vaters. Diese Dimensionen sind es, die sie in ihrer Dichtung miteinander verknüpfen will, um nicht auseinanderzufallen und sich aufzulösen. In der Analyse versteht H.D. diese Schrift mit Freud als ihr Symptom. Die Schrift scheint ihr griechisch, von Hellas zu kommen, von Helene, der Mutter, eine Mutter-Schrift. Der Buchstabe verweist hier auf das Weibliche.⁶⁶ Es gibt aber auch den Finger, er «bewegt sich und schreibt»⁶⁷, womit etwas Phallisches ins Spiel kommt. Die Bearbeitung der früheren Halluzination in der Kur lässt vor dem Hintergrund der Übertragung auf Freud/Asklepios, mit seinen griechischen Göttern um sich herum, sowohl eine phallische Seite der Dichterin erkenntlich werden, als auch etwas, das über den Griffel hinausgeht, die Schrift selber, den Buchstaben als weiblichen. Nachträglich kann sie sagen, dass diese Dreiheit auf einen unnennbaren Schrecken verweist, «auf das Gorgonenhaupt»⁶⁸. Nun sieht sie sich auch als Perseus, gelenkt von Hermes/HERmes oder Athene, der weiblichen Göttin der Weisheit, während Hermes ihr eher als androgyn erscheint. H.D. beschreibt so Kunst, Wissenschaft und Religion als Weisen, sich dem Schrecken des Realen zu stellen. In ihrer Dichtung versuchte sie, diese drei miteinander zu verbinden, wie ihr Werk im Folgenden erkennen lässt.

10. Es ist interessant, dass die Auseinandersetzung mit der Schrift an der Wand sich in Doolittles Kur offensichtlich nicht auf alle Aspekte ihres «Gesichtes» bezog, sondern vor allem einen bestimmten Aspekt als zentral organisierte, die Fülle des Materials auf das Sigma⁶⁹ der Siegesgöttin konzentrierte. Geneviève Morel hat auf diesen minimalistischen Zug des Sinthoms besonders hingewiesen.⁷⁰ Das S wurde der Dichterin eine Stütze in ihren fortwährenden Grübeleien und Spekulationen hinsichtlich von Fortdauer, ewigem Leben der Seele und Unsterblichkeit, wobei die Frage der Zukunft der Psychoanalyse eine große Rolle spielte. Konnte das S des Gründers der Psychoanalyse gegen die beginnende braune Flut bestehen? Doolittle sah sehr klar «die Vorzeichen bevorstehender schlimmer Ereignisse»⁷¹ und erahnte die bevorstehende Emigration Freuds und die Gefahr «der drohenden physischen Vernichtung»⁷². Den Buchstaben S ihrer Schrift an der Wand stellte sie den Hakenkreuzen an den Wänden Wiens zur Zeit ihrer Analyse entgegen. Doolittle zermartert sich geradezu daran, dass Freud nicht an die Unsterblichkeit der Seele glaubt. Schließlich, so schreibt sie, habe sie «etwas

gemurmelt, das ungefähr darauf hinauslief, dass künftige Generationen nie aufhören würden, für sein geschriebenes Wort dankbar zu sein.»⁷³

11. Fassen wir also noch einmal zusammen, wie Doolittle das S in ihrer analytischen Kur schließlich aufgriff: Es stand zum einen für den mit dem Namen ihres Analytikers verbundenen Sieg des Mundes; als Buchstabe verwies es in Klang wie Zeichnung auf die Schlange, besonders den Äskulap, den sie einerseits wieder mit Freud identifizierte und in ihm die dreifache Verknüpfung von Wissenschaft, Kunst und Religion sah. Freuds Beschäftigung mit Moses spielt in diesem Kontext eine große Rolle. Das S als Sigma des Sinthoms verknüpft als Schrift die drei Diskurse der Herkunft der Dichterin, die für sie auseinandergefallen waren.⁷⁴ Den von H.D. erwähnten Tripod finden wir übrigens auch in der Dreier-Struktur ihres späteren bedeutenden Gedichts «Trilogy», wie bereits in dem in ihrem frühen Gedicht «Hermes on the ways» enthaltenen Lobpreis auf den Hermes Trismegistos⁷⁵. Diese Diskurse kann man weiter übersetzen: Die Religion als fast süchtige Suche der Dichterin nach Sinn verknüpft das Symbolische und das Imaginäre. Die anfängliche künstlerische Ausrichtung Doolittles, der Imagismus, bestand im Schaffen von Wort-Bildern für das sich entziehende Ding, das Reale, womit in ihrer Kunst Imaginäres und Reales verknüpft sind. Die Wissenschaft dagegen stand für den Versuch, das Reale symbolisch zu durchfurchen, eine Schrift des Realen zu finden, wie es der Vater als Astronom getan hatte. Das S ist das verbindende Sigma und kann doch zugleich «Fragezeichen»⁷⁶ sein, was die Dichterin vor ihrer fatalen Neigung zum Sinn-Überschuss schützt, vor dem Freud sie häufig warnte. Wie Barbara Guest erwähnt, sprach Bryher sogar sarkastisch von Hilda Doolittles «religiöser Manie.»⁷⁷ Durch Freuds Ausrichtung der Kur entstand also wenigstens die Spur einer wichtigen Lücke, ohne die Doolittle sicher nicht wieder zum Schreiben gekommen wäre, sondern unter Umständen in einem religiösen Wahn geendet wäre; eine Gefahr allerdings, die ihr Leben begleiten sollte. Freud gelang es, in der Kur von Doolittle der Gefahr ihrer weiteren Überschwemmung durch eine spirituell-spiritistische Bilderflut, die im schwärmerisch-religiösen Diskurs ihrer Mutter wurzelte, zu begegnen. Dies wurde möglich, indem die überwältigenden Bilder zur Schrift letztlich auf einen Buchstaben reduziert werden konnten. Es glückte in dieser Analyse, der Bedrohung der Wiederkehr des Realen aus dem Außenraum, der diese Dichterin auf Grund ihrer mangelnden symbolischen

Verankerung ausgesetzt war, etwas entgegenzusetzen, das den mütterlichen Diskurs begrenzte, indem es ihn sinthomatisch mit den Dimensionen von Kunst und Wissenschaft verknüpfte. Freuds Selbstverständnis als Wissenschaftler war deshalb für H.D. entscheidend und verwies sie auf ein wichtiges väterliches Moment.⁷⁸ So wurde das S zum «Siegel» der Analyse, wie Doolittle schreibt, zum «Stempelzeichen», zum «Geheimsiegel», zum «medizinischen Symptom», wie zum «astronomischen Sektor»⁷⁹.

Direkt nach der Analyse bei Freud begann sie, von ihm dazu gedrängt, mit einem Roman über ihre Krise des ersten Weltkriegs, der allerdings erst 1960 unter dem Titel «Bid me to life» erscheinen sollte.⁸⁰ Das Schreiben dieses Textes war nach Susan Stanford Friedman entscheidendes Moment der Kur bei Freud, «to break the clutch».⁸¹ Die Lösung der Kupplung bezog sich dabei nach Friedmans Auffassung vor allem auf die Minderung der Neigung der Dichterin, sich von phallisch idealisierten Männern abhängig zu machen und ihr Schreiben als Frau wertschätzen zu können.⁸² Aus psychoanalytischer Sicht könnte man vielleicht sagen, dass Freud ihr mit dem Bild der speerlosen Nike einen Weg zum «Pas-tout», zum Anderen Genießen aufgezeigt hatte.⁸³

Der Imagismus dürfte sich für Doolittles literarische Schöpfung eines Sinthoms gerade deshalb besonders angeboten haben, da er das Reale direkt angeht, wie es Franz Kaltenbeck für die Bildung des Sinthoms im Gegensatz zur Sublimierung hervorgehoben hat.⁸⁴ Dies vollzieht sich dadurch, dass, wie Shari Benstock betonte, der Imagismus auf «die direkte Behandlung der Sache»⁸⁵ ohne symbolische Vermittlung abzielte. Für den Imagismus war das durch das Gedicht geschaffene Bild die Sache selbst und nicht ihre Repräsentation.⁸⁶ Doolittle hat sich aber bereits sehr früh innerhalb des Imagismus von dessen sehr sparsamer Sprachökonomie abgrenzt und den Palimpsest schon in ihren ersten Gedichten verwandt. Ein bedeutendes Beispiel ist «Hermes on the ways». Doolittle verwendet hier zur Umschrift einen Text der griechischen Dichterin Anyte von Tegea, den sie überschreibt und damit verändert, modifiziert und ausschmückt. Trotz des lakonischen Stils findet sich ein großer Detailreichtum, der über den klassischen Urtext des dritten Jahrhunderts vor Christus weit hinausgeht. Damit wird zwar im Sinne der Orientierung des Imagismus ein Bild geschaffen, das jedoch aus einer textuellen Überlagerung hervorgeht. Shari Benstock bemerkt, dass im Gegensatz zum imagistischen Dogma die Gedichte der H.D. schon sehr früh dazu

dienen, Übersetzungen subjektiver Fragen der Dichterin zu erschaffen; man könnte sagen, ein Subjekt durch das Schreiben zu kreieren. Benstock unterstreicht auch, dass die Landschaftsbilder der Gedichte eine Sexualisierung hervorbringen, die durch komplexe und nie ganz aufgelöste Spannungsverhältnisse gekennzeichnet ist.⁸⁷ Diese Spannung der Gedichte Doolittles war ebenfalls ein unterscheidendes Merkmal gegenüber dem eher starren Imagismus und nahm den später von Ezra Pound für sich reklamierten Vortizismus vorweg, der viel stärker auf die dynamische Bewegung des Textes und ihre innere Widersprüchlichkeit setzte.

In «Hermes on the ways» hat Doolittle ein männliches und ein weibliches Moment nicht einfach in eine binäre Opposition gesetzt, sondern das Weibliche als das Fremde und Heterogene in Hermes selbst zur Sprache gebracht⁸⁸: in Analogie zu Freuds «Nabel des Traums»⁸⁹ als weiblichen «Nabel des Gedichts». Dies ist die Stelle des Gedichts, auf der die übereinandergelagerten Textschichten dem Unerkannten aufsitzen, was Lacan nach Freud als das Reale bezeichnen wird. Mit Pondrom bemerkt Shari Benstock, dass die Stimme des Gedichts in einer Grenz-Zone des «no-mans-land»⁹⁰ lokalisiert ist. Hermes Trismegistos (der dreimal größte Hermes)⁹¹ ist der Gott der Dichtung, der an der Stelle auftaucht, wo widersprüchliche Worte ohne Lösung oder Synthese aufeinanderprallen. Angesichts einer unmöglichen Wahl zwischen zwei Wegen taucht dann jedoch etwas Drittes auf: das Gedicht selbst. Der Text selber wird also zur Wegkreuzung und gibt dem Subjekt damit den Platz der Wahl, einer Wahl allerdings, die nie stabil ist, sondern immer wieder neu getroffen werden muss.

Diese, angesichts des Fehlens einer stabilen Verankerung zwischen Signifikant und Signifikat, stets neu zu treffende Wahl führt zum beunruhigenden Grundton der Dichtung Hilda Doolittles. Ihr fehlt das, was Jacques Lacan die Steppunkte nennt.⁹² Im Unterschied zum reinen Imagismus, der auf eine eher starre Verknüpfung von Signifikant und Signifikat im Sprachbild setzt, öffnet sich diese Verknüpfung bei H.D. ständig und lässt immer wieder neuen, in gewisser Weise überschießenden Sinn entstehen, der aber keine Stabilität erlangt. Die Dichtung der Hilda Doolittle führt also immer wieder an den Punkt der Wegkreuzung selbst. Ruptur und Gewalt sind wiederkehrende Momente im Bild selbst, die zu neuen Schöpfungen drängen.⁹³ Die Dichtung Doolittles ist damit auch Dichtung der Angst, insofern sie permanent das Reale berührt.⁹⁴ Das Schöne war für sie nur ein Schein an

der Grenze zum Schrecklichen und zur Gewalt.⁹⁵ H.D. versuchte im Palimpsest zudem, eine Sprache zu erschaffen, die für sie durch die Muster der bestehenden patriarchal geprägten Kultur bereits besetzt war. Sie mußte die Worte durch ihre Um- und Überschriften also so behandeln, dass neue Sinnschöpfungen entstehen konnten. Doolittles in der Analyse bei Freud oft merkwürdig anmutender Synkretismus, der keiner Religion oder Weltanschauung zugeordnet werden kann, zeugt von ihren geradezu verzweifelten Versuchen, neuen Sinn zu schaffen, den sie in ihrem Wunsch ausdrückt, Religionsstifterin zu werden. Entscheidend sind bei ihr aber nicht so sehr die Inhalte dieser esoterisch anmutenden Produktionen, sondern ihr dichterischer Herstellungsprozess selbst. Doolittle hat dabei einen esoterischen Feminismus gemieden, der einer patriarchalen, phallisch geprägten Welt eine matriachale Kultur diametral entgegengesetzt. Vielmehr weist sie in ihrer Dichtung auf die Differenzen, Lücken und Widersprüche in den verschiedenen westlichen bzw. Mittelmeerkulturen selbst hin, indem sie sie überlagert, verschiebt und umschreibt. Dadurch entstehen Zusammenstöße, Eruptionen und Aufrisse, welche die Schaffung von neuen Wortwendungen, einer neuen Sprache ermöglichen. Dies ist für H.D. vor allem mit den Namen von HERmes und Helen verbunden. Das heißt auch: Für H.D. gibt es keinen verborgenen matriachalen Sinn hinter einer dominanten phallogozentristischen Welt; vielmehr ist die auf ein Anderes Genießen jenseits des Sinns zielende weibliche Dimension der Sprache als das radikal Heterogene gegenüber der männlichen Dimension phallischer Signifizierung im Text selbst enthalten. Der Palimpsest Doolittles lässt die Unterscheidung von primärem und sekundärem Text hinfällig werden, von Primär- und Sekundärprozess im Sinne Freuds.

Die Kur der Dichterin bei Freud ermöglichte ihr, sich ihre Schrift wieder anzueignen und als ihr Sinthom weiterzuentwickeln – als eine Schrift, die ihr Schreiben stützen konnte. Man kann sagen, dass nach einer Phase des Versiegens ihrer früheren poetischen Kreativität erst die Analyse bei Freud den Weg zu ihren Hauptwerken eröffnete.⁹⁶ Endpunkt dieses Weges war «Helen in Egypt», ein Palimpsest, der die dorische Dichtung des Stesichoros dem homerischen Epos der Ilias überschreibt. Indem Helena in ein Zwischen der Kulturen versetzt wird, hier Ägypten, dort Griechenland, aber auch in ein Zwischen der Deutung zwischen Stesichoros und Homer, wird sie zum Ort der Dichtung selbst: «Helena ist selbst die Schrift.»⁹⁷ heißt es im Gedicht.

Sie steht zwischen den oppositionellen Signifikanten von Männlichkeit und Weiblichkeit, Liebe und Hass, Krieg und Frieden, Leben und Tod, Schönheit und Hässlichkeit, den binären Wegmarken, «on the ways», über die sie hinausweist als Ort der Schrift selbst, der sich dem Sinn entzieht, in dem aber, wie beim Wunderblock, die Einschreibungen erfolgen. Der Rückbezug der Dichterin auf die Quellen der Schrift ist, wie Shari Benstock schreibt, eine Durchquerung des Grabens, «der Lektüre und Schrift, Fiktion und Realität, Schlaf und Erwachen»⁹⁸ trennt.

Vor diesem Hintergrund möchte ich nochmals an Freuds Intervention erinnern: «jene zwei spielen keine Rolle.»

Zusammenfassung

1933 begann die amerikanische Schriftstellerin Hilda Doolittle ihre Analyse bei Sigmund Freud in Wien. Diese Kur wurde durch ein halluzinatorisches Ereignis orientiert, das die Dichterin 1920 auf Korfu erlebt hatte. Es handelte sich um eine Schrift an der Wand, die Freud seine Analysantin nachträglich als Gedicht lesen ließ. So vollzog sich die Transformation eines psychotischen Symptoms, womit als Konsequenz verbunden war, dass sich Hilda Doolittle mit ihrer poetischen Schrift identifizieren konnte, ihrem Sinthom.

Im Zentrum dieser Schrift an der Wand fand sich der Buchstabe S, der für H.D. als Verknotung der drei Register R, S, I funktionierte. Dieser Buchstabe S führt ein umgekehrtes Fragezeichen ein, welches das hermetisch abgeschlossene Denken der Schriftstellerin löchert. Der Buchstabe verweist auch auf das S im Vornamen des Analytikers und wird im Rahmen der Übertragung zum Haltepunkt. Die Silbe Si(e)g verknotet den Sieg des Mundes, der Rede, mit der Siegesgöttin Nike, die für H.D. besondere Bedeutung hatte und Teil der Schrift an der Wand war.

Mit Hilfe dieser Lektüre war H.D. in der Lage, die Dimensionen der Religion, der Kunst und der Wissenschaft miteinander zu verknoten. Diese waren in ihrer Familie präsent, für sie jedoch bis zu ihrer analytischen Kur unverknüpft geblieben. Die Religion als Sinnsuche verknüpft das Symbolische und das Imaginäre, die poetische, imagistische Kunst verbindet das Imaginäre mit dem Realen, indem sie für das sich entziehende Ding Wort-Bilder schafft. Die Wissenschaft ist ein Versuch, eine symbolische Schrift für das Reale zu finden.

Man kann die Interventionen Freuds als einen Versuch nachvollziehen, den Diskurs seiner Analysantin zu öffnen, welche die Tendenz hatte, sich entweder ein spiegelbildliches Doppel zu schaffen oder sich mit einem binären Widerpart zu identifizieren. Man kann zwei wichtige Stilmittel Hilda Doolittles – den Palimpsest und die hieroglyphische Schrift – als Möglichkeit deuten, einen Schutzschirm gegen ein traumatisierendes Reales zu etablieren, wobei man die Beeinträchtigung der symbolischen Funktion bei der Schriftstellerin in Rechnung stellen muss. So war sie in der Lage, ihr Unbewusstes als Kunstgriff zu erschaffen, indem sie den Freudschen Modellen der Traumarbeit und des Wunderblocks folgte.

Résumé

Hilda Doolittle. Écriture au mur : Du symptôme hallucinatoire au sinthome artistique. En 1933, l'écrivaine américaine Hilda Doolittle commença son analyse chez Sigmund Freud à Vienne. Cette cure fut orientée par un événement hallucinatoire que la poétesse eut vécu en 1920 à Corfou. Il s'agissait d'une écriture au mur que Freud fit lire après coup à son analysante comme poème. De cette façon, une transformation se passa d'un symptôme psychotique avec pour conséquence que Hilda Doolittle put s'identifier avec son écriture poétique, son sinthome.

Au centre de cette écriture au mur se trouvait la lettre S qui fonctionna comme nouage des trois registres R, S, I pour H.D. Cette lettre S introduit un point d'interrogation à l'envers qui troue la pensée hermétiquement fermée de l'écrivaine. La lettre renvoie aussi au S du prénom de l'analyste et devient un point d'appui au sein du transfert. La syllabe Si(e)g noue la victoire de la bouche, de la parole (Sieg-Mund!) avec la déesse de la victoire, Nike, qui était particulièrement importante pour H.D. et qui figura sur cette écriture au mur.

À l'aide de cette lecture, Hilda Doolittle fut en mesure de lier les dimensions de la religion, de l'art et de la science qui furent présentes dans sa famille et qui restèrent sans nouage pour elle jusqu'à sa cure analytique. La religion comme recherche du sens noue le Symbolique et l'Imaginaire, l'art poétique imagiste de H.D. lie l'Imaginaire au Réel en créant des mots imagés pour la chose se retirant. La science est une tentative pour trouver une écriture symbolique pour le Réel.

On peut retracer les interventions de Freud comme un essai d'ouvrir le discours de son analysante qui eut la tendance soit de créer un double

spéculaire, soit de s'identifier avec une contrepartie binaire. On peut interpréter deux moyens de style importants de Hilda Doolittle – le palimpseste et une écriture hiéroglyphique – comme possibilité d'établir un écran de protection contre un Réel traumatisant en tenant compte du défaut de la fonction symbolique de l'écrivaine. Ainsi elle fut capable d'inventer son inconscient comme artifice suivant les modèles freudiens du travail du rêve et du bloc-notes magique.

Abstract

In 1933 the american writer Hilda Doolittle began her analysis with Sigmund Freud in Wien. This cure was orientated by a hallucinatory event the poet had experienced at Korfu in 1920. It was about a writing on the wall, which Freud let her read as a poem afterwards. That way the transformation of a psychotic symptom was fulfilled, with the consequence, that Hilda Doolittle was able to identify herself with her poetic writing, her *sinthom*.

The letter S was found in the centre of this writing on the wall, which operated for H.D. as a knotting of the three registers R, S, I. This letter S inserted an inverted question mark which perforated the hermeneutically sealed thinking of the writer. The letter also refers to the S in in the analysts first name and becomes a breakpoint within the framework of transference. The syllable Si(e)g knots the victory of the mouth, the speech, with the goddess of victory Nike, who had a special meaning to HD and was part of the writing on the wall.

Aided by this reading, H.D. was able to link the dimensions of religion, art and science. Those were present in her family, but remained unknotted for her up to her analytic cure. Religion as a search for meaning knots the symbolic and the imaginary – the poetic imagistic art links the imaginary with the real by creating «word-images» for the eluding thing. Science is an attempt to find a symbolic writing for the real.

One can understand Freud's interventions as an effort to open up his analysands discourse, which tended to either create a mirror-imaged duplicate or to identify with a binary counterpart. One can interpret two of Hilda Doolittles important rhetorical and stylistic devices – the palimpsest and the hieroglyphic writing – as a facility to establish a protective screen against a traumatising real, whereas one has to bring to account the impairment of the writers symbolic function. Thus she was able to create

her unconscious as an artifice, following Freud's model of dreamwork and the *Wunderblock* (*mystic writing pad*).

Michael Meyer zum Wischen, Psychoanalytiker in Köln und Paris, hat Artikel zur Frage der Behandlung der Psychose sowie zu den Werken von Marguerite Duras und Hilda Doolittle veröffentlicht. Er ist Gründer der Kölner Akademie für Psychoanalyse Jacques Lacan und Mitglied von ALEPH sowie des Collège de psychanalystes de l'ALEPH.

Michael Meyer zum Wischen, psychanalyste à Cologne et à Paris, a écrit des articles sur la question du traitement de la psychose, sur l'œuvre de Marguerite Duras et de Hilda Doolittle. Il est membre de l'ALEPH et du Collège de psychanalystes de l'ALEPH. Il a fondé l'Académie psychanalytique Jacques Lacan à Cologne (KAPJL).

Michael Meyer zum Wischen is psychoanalyst in Cologne and in Paris. He has published several articles about the question of treatment of psychosis as about the work of Marguerite Duras and Hilda Doolittle. He has founded the Academy of psychoanalysis Jacques Lacan in Cologne and he is member of ALEPH and of the Collège de psychanalystes de l'ALEPH.

Anmerkungen

- 1 Friedman, S. (1981) *Psyche reborn*. Bloomington, 67.
- 2 *Ibid.*, 17. Siehe auch Appignanesi, L., Forrester, J. (1992): *Freuds Women*. London, 387.
- 3 Friedman, S. (1981) *Psyche reborn*, 132.
- 4 Bloom, H. (2002) *H.D. Broomall*, 15.
- 5 Friedman, Susan Stanford (2002) *Analyzing Freud*. New York City, XXX.
- 6 Guest, B. (1984) *Herself defined*. New York City, 196-200.
- 7 Bloom, H. (2002) *H.D.*, 16. Auch Shari Benstock sieht in der Verwendung des Palimpsests einen der wesentlichen Beiträge Doolittles zur modernen Literatur. Siehe: Benstock, S. (1987) *Femmes de la rive gauche*. Paris, 306.
- 8 Freud, S. (1925) *Notiz über den Wunderblock*. In: *GW XIV*, 3 ff.
- 9 Friedman, S. (1981) *Psyche reborn*, 56-57.
- 10 Doolittle, H. (2008) *Tribut an Freud*. Deutsche Übersetzung von Michael Schröter. Basel/Weil am Rhein, 212.
- 11 *Ibid.*, 248.
- 12 *Ibid.*, 269.

- 13 Ibid., 262.
- 14 Friedman, S. (1981) *Psyche reborn*, 25.
- 15 Wie man «Helen» mit der Mutter verbinden kann, so «Egypt» mit Freud. Des-
sen ägyptische Göttersammlung sprach H.D. sehr an. So konnte sie «Helen» in
«Ägypten» einschreiben, was einer Art von Palimpsest entspricht.
- 16 Doolittle, H. (2008) *Tribut an Freud*, 284.
- 17 Ibid., 247.
- 18 Ibid., 213.
- 19 Ibid., 256.
- 20 Guest, B. (1984) *Herself defined*, 209.
- 21 Doolittle, H. (2008) *Tribut an Freud*, 212.
- 22 Ibid., 257.
- 23 Friedman, Susan Stanford (2002) *Analyzing Freud*, XXIV.
- 24 Friedman, S. (1981) *Psyche reborn*, 27.
- 25 Robert Mac Almon und Kenneth Macpherson waren die beiden Ehemänner
Bryhers. Mit Letzterem wurde eine avantgardistische Villa am Genfer See er-
baut, die Villa Kewin, in der die Familie ihren Mittelpunkt fand und die ein
Zentrum intellektuellen Austauschs zwischen Dichtern, Filmemachern, Malern,
Psychoanalytikern und Philosophen wurde.
- 26 Friedman, S. (1981) *Psyche reborn*, 22.
- 27 Ibid., 27.
- 28 Appignanesi, L., Forrester, J. (1992) *Freuds Women*, 393. Die psychotische Epi-
sode verschärfte sich so weit, dass H.D. nach dem Krieg den Dritten Weltkrieg
begonnen glaubte. Mit der Hilfe Edward Glovers ging sie in ein Schweizer Sa-
natorium. Es folgte eine Analyse bei dem eher daseinsanalytisch bzw. jungia-
nisch orientierten Erich Heydt. 1935-1937 war sie bei Walter Schmiedeberg
in Analyse. Siehe: Friedman, Susan Stanford (2002) *Analyzing Freud*, XXXV-
XXXVI.
- 29 Friedman, S. (1981) *Psyche reborn*, 29
- 30 Appignanesi, L., Forrester, J. (1992) *Freuds Women*, 388.
- 31 Doolittle, H. (2008) *Tribut an Freud*, 187.
- 32 Guest, B. (1984) *Herself defined*, 217.
- 33 Doolittle, H. (2008) *Tribut an Freud*, 89.
- 34 Ibid., 172.
- 35 Benstock, S. (1987) *Femmes de la rive gauche*, 309.
- 36 Friedman, S. (1981) *Psyche reborn*, 45.
- 37 Benstock, S. (1987) *Femmes de la rive gauche*, 306.
- 38 Morel, G. (2008) *La loi de la mère*. Paris, 330 (Übersetzung durch Michael Meyer
zum Wischen).
- 39 Bloom, H. (2002) *H.D.*, 13.
- 40 Doolittle, H. (2008) *Tribut an Freud*, 259.
- 41 Ibid., 170.
- 42 Ibid., 69.
- 43 Ibid., 258.
- 44 Ibid., 67.

- 45 Ibid., 145.
- 46 Ibid., 109.
- 47 Ibid., 173-174.
- 48 Friedman, S. (1981) *Psyche reborn*, 82.
- 49 Doolittle, H. (2008) *Tribut an Freud*, 255.
- 50 Ibid., 180.
- 51 Ibid., 104.
- 52 Ibid., 112.
- 53 Ibid., 298.
- 54 Ibid., 119.
- 55 Ibid., 298. In Doolittles Gedicht «The Master» heißt es über Freud: «... no, he was rather casual, «we won't argue about that» (he said), «you are a poet». In: H.D. (1986): *Selected Poems (1912-1944)*. New York City, 458.
- 56 Ibid.
- 57 Ibid., 109-110.
- 58 Ibid., 110.
- 59 Ibid., 114.
- 60 Ibid.
- 61 Ibid., 115.
- 62 Ibid.
- 63 Ibid., 122.
- 64 Ibid., 123.
- 65 Ibid., 126.
- 66 Ibid., 47.
- 67 Geneviève Morel hat eindrücklich auf den weiblichen Charakter des Buchstabens, der außerhalb des phallischen Gesetzes liegt, hingewiesen. Morel, G. (2000) *Ambigüités sexuelles*. Paris, 235.
- 68 Ibid., 120.
- 69 Ibid., 121.
- 70 Das Sigma steht in der Lacanschen Schrift für das Sinthom.
- 71 Morel, G. (2008) *La loi de la mère*. Anthropos, Paris, 326.
- 72 Doolittle, H. (2008) *Tribut an Freud*, 129.
- 73 Ibid., 136.
- 74 Ibid.
- 75 Dieser Deutung schließt sich auch Susan Stanford Friedman an; siehe: Friedman, S. (1981) *Psyche reborn*, 74-75.
- 76 Benstock, S. (1987) *Femmes de la rive gauche*, 318.
- 77 Doolittle, H. (2008) *Tribut an Freud*, 124.
- 78 Guest, B. (1984) *Herself defined*, 211.
- 79 Friedman, S. (1981) *Psyche reborn*, 152.
- 80 Doolittle, H. (2008) *Tribut an Freud*, 141-142.
- 81 Martz, Louis (1986) *Introduction*. In: H.D. (1986) *Selected Poems (1912-1944)*. New York City, XIX.
- 82 Friedman, S. (1981) *Psyche reborn*, 31.
- 83 Ibid., 37.

- 84 Geneviève Morel hat darauf hingewiesen, dass das nach Lacan nicht ganz dem Phallischen unterworfenen weibliche Genießen, eine symmetrische (binär) verfasste Logik unterwandert. Morel, G. (2000) *Ambiguités sexuelles*, 154.
- 85 Kaltenbeck, F. (2003) Art: Sublimation or Symptom. In: P. Adams (2003) *Art. Sublimation or symptom*. New York City, 120.
- 86 Benstock, S. (1987) *Femmes de la rive gauche*, 311.
- 87 *Ibid.*, 321.
- 88 *Ibid.*, 316-317.
- 89 *Ibid.*, 318.
- 90 Freud, S. (1900) Die Traumdeutung. In *GW II/III*, 530.
- 91 Benstock, S. (1987) *Femmes de la rive gauche*, 318.
- 92 Es handelt sich bei Hermes Trismegistus um eine Verschmelzung des griechischen Hermes mit dem ägyptischen Gott Thot. Auf ihn werden die so genannten «hermetischen Schriften» zurückgeführt.
- 93 Lacan, J. (1981) *Le séminaire, livre III: Les psychoses*. Paris, 303.
- 94 Benstock, S. (1987) *Femmes de la rive gauche*, 322.
- 95 *Ibid.*, 327.
- 96 *Ibid.*, 328.
- 97 Friedman, S. (2002) *Analyzing Freud*, XVI.
- 98 Benstock, S. (1987) *Femmes de la rive gauche*, 344.
- 99 *Ibid.*, 345.

Kommentar zum XXIV. Buch des Seminars von Jacques Lacan: *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977)^{1 2}

Für den, der sich diesem Seminar widmet, kann die erste Lektüre hart sein. Es hat einen Nachklang wie ein Alarmschrei Lacans an die Analytiker, besonders für diejenigen, die ihm in seiner Schule folgen. Lacan zeigt sich hier in besonderer Weise pessimistisch hinsichtlich der Psychoanalyse und zögert nicht, die Gesamtheit dessen auseinanderzunehmen, was ihre für immer bestehenden Grundlagen zu bilden schien. Dabei kritisiert er an erster Stelle das Freudsche Konzept des Unbewussten. Aber er lässt es nicht bei seiner eigenen Enttäuschung bewenden, denn sein Sagen zielt darauf ab, das Reale vernehmen zu lassen – nicht jenseits dessen, sondern als mit dem verknüpft, was er als «Blabla» der Sprache bestimmt, etwas, das ihn nur herumirren lässt. Indem er den sprachübergreifenden Neologismus der «Une-bévue» einführt und sich an den Umschlägen der Tori festbeißt wie an den borromäischen Ketten, und indem er einen neuen Signifikanten sucht, arbeitet und forscht Lacan mit den Mitteln seiner Theorie und seiner Lehre, auf dass die Analyse kein wahrer Schwindel wird, dass sie kein «Machwerk» ist, dass sie sich nicht als moderne Form der Religion einrichtet, sondern dass sie möglichst nahe das Reale im Griff behält.

Einige Zitate werden es erlauben, eine wesentliche Färbung der Formulierungen Lacans in diesen Jahren würdigen zu können.³

Das Unbewusste ist eine Geisteskrankheit, von der man nicht erwacht. «Mit seinem Symptom umzugehen wissen, das eben ist das Ziel der Analyse. Man muss anerkennen, dass das ziemlich wenig ist.»⁴ Die Psychoanalyse, «das ist ein Wahn – ein Wahn, von dem man erwartet, dass er eine Wissenschaft trägt. Man kann lange warten.»⁵ Das ist kein Fortschritt, «das ist ein praktischer Dreh, um sich besser zu fühlen. Dieses Sich-besser-Fühlen schließt nicht die Verblödung aus.»⁶ Und mit Anklang an einen wenige Tage zuvor in Belgien gehaltenen Vortrag: «Ich habe von der Psychoanalyse als etwas, das Schwindel sein kann, gesprochen.»⁷ Was den Vater der Psychoanalyse angeht, so hätte dieser, so scheint es, nichts begriffen: «Freud hatte

nichts Transzendentes, das war ein kleiner Arzt, der das, was er konnte, dafür tat, was man Heilung nennt – was nicht weit führt.»⁸ Und Lacan fährt fort: «Freud war ein Geistesgestörter – wie alle und ich im Besonderen.»⁹ Denn wenn er Freud nicht schont, so schont er auch sich selbst nicht, wie auch nicht seine Zuhörerschaft. «Früher kam es vor, dass ich sagte: *Ich suche nicht, ich finde*. Wo ich jetzt angelangt bin, finde ich nicht so sehr, als dass ich suche. Anders gesagt: Ich irre herum.»¹⁰ Hinsichtlich einiger Rückgriffe, die andere von seiner Theorie des Signifikanten machten: «Ich erschrecke darüber, mich mehr oder weniger dafür verantwortlich zu fühlen, die Schleusen geöffnet zu haben. Ich hätte sie auch schließen können¹¹... Man kann nicht behaupten, dass ich mit Enthusiasmus das Subjekt des Unbewussten wieder aufgegriffen habe.»¹² Machen wir einen letzten Abstecher nach Brüssel, um diese Blütenlese zu beschließen: «Freud ist kein historisches Ereignis. Ich glaube, dass er sein Ziel verfehlt hat. Ganz wie ich. In ganz kurzer Zeit wird sich kein Mensch mehr um die Psychoanalyse scheren. Es hat sich da etwas gezeigt: Es ist klar, dass der Mensch damit seine Zeit verbringt, zu träumen, dass er niemals aufwacht.»¹³

Jenseits der von Lacan anerkannten Grenzen der Psychoanalyse, denen der Theorie Freuds wie seiner eigenen, muss man den Kontext dieser Zitate wieder ausfindig machen. Lacan ist älter geworden, davon ermüdet «die ständigen Wiederholungen der Analysanten über ihre Beziehungen zu den Eltern»¹⁴ zu hören. Innerhalb der Schule, die er gegründet hat, sind die Spannungen immer ersichtlicher, die institutionellen Verfahren, die – wie die Passe – eingerichtet wurden, entsprechen nicht der Hoffnung, die sie geweckt hatten. Es scheint uns gleich zu Beginn von entscheidender Bedeutung, diese Desillusionierung zu unterstreichen, die also voraussetzt, dass es früher wenn nicht Träume, so doch wenigstens Erwartungen Lacans gab, das heißt sein Begehren. Aber ist dies die einzige Tonalität von Lacans Seminar? Bei dieser ersten Lektüre stehenzubleiben hieße, nur einen einzigen Aspekt dessen in Erwägung zu ziehen, was Lacan vorbringt, womit man gänzlich das verlöre, was an Neuem gesagt wird, an Schöpferischem in seiner Lehre, an ständiger erneuerter Befragung über die Erfahrung der Kur.

Wie sich möglichst nahe diesem Realen nähern, das heißt: niemals seinen Saum verlassen? Wie die Aporie überwinden, die Lacan anpeilt, die

darin besteht, *die Mauer der Sprache inmitten einer Erfahrung des Sprechens selbst zu überqueren*? Wie das Reale des Symptoms erreichen, damit dieses sich zu schreiben aufhören kann? Wie dieses Symptom zähmen, damit es sich nicht auf das reduziert, was es als phallisches Genießen ist? Welcher Natur soll die Deutung sein, damit sie im Realen (*réalment*) wirksam sein kann? Von dieser Art sind die von Neuem in Angriff genommenen Fragen, auf die Lacan in seinem Seminar zu antworten sucht, wobei er sich namentlich auf die poetische Deutung und das poetische Schreiben stützt, in der Folge seiner Lektüre von Joyce, die er im Jahr zuvor durchgeführt hatte.

Es ist gerade der Ehrgeiz dieser Fragestellungen, der es Lacan auferlegen wird, die Säuberung der Augiasställe der Psychoanalyse zu wiederholen, was heißt, eine Pflege dessen ohne Schonung durchzuführen, was er als gewisse Verkennungen Freuds und der Analytiker im Allgemeinen ansieht. Eine Kritik, von der er sich nicht auszuschließen wüsste, zum Beispiel hinsichtlich des zunehmend verminderten Akzents, den er auf das Symbolische und die Wahrheit legt – also auf das, was er sehr lange selbst bestärkt hatte –, ausgehend von dem Moment, von dem an er im Laufe der Jahre immer mehr von *diesem Fluchtpunkt des Realen* spricht.¹⁵

Auch wenn Lacan in seinem Seminar so heftig die Dogmen der Psychoanalyse angreift, wie die Wahrheit, das Unbewusste, die Deutung, erscheint nichts daran als Nihilismus. Im Gegenteil: Als Psychoanalytiker, damit die Psychoanalyse über das Risiko ihres angekündigten Tod hinaus lebe, benennt Lacan unverblümt und auf provokante Art die dem Unterfangen der Sprache und des Sprechens in der Kur immanenten Risiken, diesseits der Praxis von diesem oder jenem. Am Beispiel des weiter oben angeführten Zitats taucht am Ende des Seminars ein Signifikant auf, der des «Erwachens» als Marke des Realen. Lacan war stets darauf bedacht, dass seine Lehre niemals auch nur in irgendeiner Weise einschläfern könne. Während dieses Jahres der Lehre wird der Leser davon gepackt sein, dass das Erwachen ganz besonders auf der Tagesordnung steht. Ein Erwachen, das namentlich an die irreduzible Spannung gebunden ist, die in diesem Seminar am Werke ist, zwischen den desillusionierten Bemerkungen Lacans einerseits und seinem Drang, – trotz aller Schwierigkeit – voranzukommen, sowie seinem Durst nach Weitergabe andererseits, was genau so offenkundig ist.

Der Titel: Paradigma einer Lacanschen Deutung?

Lacan hat seit langem die Bedeutung des Äquivoks bei dem unterstrichen, was er als Deutung predigt. Der Titel seines Seminars *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* birgt etwas Unfassbares, für immer Flüchtiges, und spielt wiederholt mit diesem Äquivok, auf verschiedene Weisen. Das Äquivok wird zuerst in dem illustriert, das sich dem Blick von dem bietet, was geschrieben ist. Um seine Komplexität hervortreten zu lassen, wollen wir schematisch und schnell diesen Titel zerlegen.

Es gibt «das Ungewusste, das weiß», nicht gewusstes Wissen des Unbewussten: klassische Setzung für den Leser Lacans, bei der man bemerkt, dass sie in sich eigentlich selbst mit dem Äquivok spielt, entsprechend dem Umstand, dass man den objektiven und subjektiven Aspekt des Genitivs in Erwägung zieht, da, wo die beiden sich verdichten. Aber dieses «Ungewusste, das weiß»¹⁶ kann man auch als «Misserfolg» («insuccès») hören und hier muss man unterstreichen. Dieser Misserfolg nimmt selbst verschiedene Gestalten an und der Pessimismus Lacans bezieht sich darauf. Es ist der Misserfolg des *Unbewusst*, das zu erreichen, auf was es zielt, und nur (herum) zu schnurren («ron[d]ronner»). Es geht auch um den Misserfolg der Freudschen Wahl des Begriffs *Unbewusst*, ein Misserfolg, der in seiner französische Übersetzung durch den Begriff «inconscient» verdoppelt wird. Eine Wahl, der Lacan entgegenhält: «Das Ungewusste, das weiß, dieses Äquivok, und ich habe (es) dann «das *Unbewusst*» übersetzt, indem ich sagte, dass es davon (etwas) gibt, im Sinne des Teilungsartikels, dass es etwas an (von) *une-bévue* gebe. Das ist eine ebenso gute Art, das *Unbewusst* zu übersetzen, wie jede andere auch, wie das *inconscient* im Besonderen, die im Französischen, und im Deutschen auch, mit *inconscience*¹⁷ ein Äquivok bildet.»¹⁸

Bemerken wir bereits jetzt, dass, wenn Lacan von «Übersetzung» spricht, dies zur Verwirrung Anlass geben kann, und dass zumindest die Subversion zu berücksichtigen ist, die er bezüglich des Begriffs vollzieht. Mit «*Une-Bévue*»¹⁹ übersetzt Lacan nicht das *Unbewusst*, in dem Sinne, dass er eine neue Übersetzung des Freudschen Begriffs vorschläge. Er deutet ihn, «metaspricht» («*métalangue*»). Er verschiebt den Akzent des Begriffs, indem er eine Joycesche Operation zwischen dem Deutschen und dem Französischen ins Werk setzt, eine Operation am Buchstaben, eine Translitteration, die

das zu hören gibt, was er als *Lalangue* bestimmt hat, in dem Sinne, wo sie anders als an der Muttersprache artikuliert ist. Diese Berücksichtigung von *lalangue*, die er auch als Körper des Symbolischen bezeichnet, und dieses Spiel mit dem Buchstaben sind nach Lacan absolut notwendig, um das zu erfassen, was daran Symptom ist, und um eine Deutung zu gestatten, die nicht hinzufügt, keinen Sinn hinzufügt. In dieser Perspektive, wenn dieser Titel eine Deutung des Freudschen Begriffs ist, ist er auch als das zu hören, worin für Lacan eine Deutung bestehen kann, sogar bestehen soll.

Noch einige Worte zu dieser Überschrift. *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* schließt mit Beschwörung des Hochgefühls der Liebe, die Flügel hat und die Flügel verleiht. Wenn man schon vorbringen kann, dass die berühmte These von Balint über den zwingend manischen Ausgang am Ende der Kur korrelativ ist zum Misserfolg dieses Analytikers darin, das zu begreifen, was es dabei an *Une-Bévue* gibt, ist diese Liebe noch gemäß anderer Register zu verstehen. Zum Beispiel und allgemeiner gesagt, hat die Liebe, sei es die Übertragungsliebe oder außerhalb der Kur, immer als kennzeichnendes Merkmal, dieses «Ungewusste» zu umhüllen und das Objekt *a* zu bekleiden, Objekt-Ursache des Begehrens, das im Gerüst des Unbewussten zirkuliert. Lacan ruft gleichermaßen sehr bald in seinem Seminar die Liebe der Hysterikerin für ihren Vater in Erinnerung, die Abhilfe für dessen Unvermögen bringt. Aber geschrieben liest sich der Liebesbrief («lettre d'amour») als *la mourre* (die «Morra»), mit welchem [dem Brief] sie [die Morra] sich im Äquivok verknüpft. Morra-Spiel («jeu de la mourre») hatte Lacan schon zu früherer Zeit erwähnt, hier jedoch, wo es um die Frage der Umhüllung geht, verweist es auf die topologische Forschung, die sich in diesem Seminar entwickelt und in welcher er torische Struktur und borromäischen Knoten eng zusammenschließen versucht.²⁰

Weitergehen als das Unbewusste

«Mit diesem Ungewussten, das vom Ein-Schnitzer weiß, versuche ich etwas einzuführen, das weiter als das Unbewusste geht.»²¹ Weiter als das Unbewusste zu gehen heißt «Freud weiterzuführen²², der durch diesen Begriff angezogen war»²³, das heißt, jenseits dessen zu gehen, was die Hysterikerinnen diesem lehrten, jenseits des Bezugs zur Hysterie, der in diesem Seminar von großer Bedeutung ist. Gemäß Lacan haben die Hysterikerinnen – großzügige

Inspiratorinnen – Freud glauben lassen, dass das unbewusste Wissen erlauben würde, zur Wahrheit zu führen, als einem isolierten traumatischen Kern, und dass das Unbewusste als von dieser zu offenbarenden Wahrheit genährt erscheine. Wenn aber für Lacan das Unbewusste sehr wohl Wissen ist, so ist es doch keine Kenntnis und führt auch nicht dorthin. «Offensichtlich gibt es keine Kenntnis des Unbewussten. Es gibt Wissen nur in dem Sinn, den ich zuerst gesagt habe, das heißt, dass man schief gewickelt ist.»²⁴

Lacan kommt mehrfach in dem Seminar darauf zurück, um zu erklären, worum es bei diesem Wissen geht, und auf die artikulierte Differenz, die dieser Begriff mit dem der Kenntnis unterhält. Er entfaltet dies namentlich, indem er den «Ein-Schnitzer» als etwas charakterisiert, welches das ersetzt, was sich als ein Wissen begründet, was man ohne *das* Wissen weiß.

Dies könnte so verstanden werden, als handle es sich einfach um das ungewusste Wissen des Freudschen Unbewussten, womit man nichts Neues brächte, wenn nicht Lacan unmittelbar klarstellte, dass das *das* ein Pronomen ist, welches sich nicht auf das unterstellte Wissen als solches bezieht, sondern auf *das Faktum des Wissens*. Diese dem *das* geltende Klarstellung hebt das Äquivok zwischen dem Artikel und dem Pronomen hervor, zwischen der auf das Substantiv und der auf das Verb bezogenen Gruppe. Selbst wenn die Einführung des Begriffs des Wissens in die Psychoanalyse nicht von Freud, sondern von Lacan stammt, könnte man nicht in Erwägung ziehen, dass sich das «das» als Artikel auf die Freudsche Konzeption des Wissens als Kenntnis bezieht und das *das*, als Pronomen, auf die Lacans?

Einige Sitzungen später trifft Lacan, kann man sagen, den Nagel auf den Kopf. Er deutet den Glauben Freuds an das Unbewusste, an das Wissen des Unbewussten – was er in einer Freud fiktiv in den Mund gelegten Äußerung zusammenfasst: «Ich weiß, dass das Unbewusste weiß.» – als Ursache seiner Neigung, sich manchmal von Okkultismus und Telepathie reizen zu lassen. Dieser fundamentale von Lacan aufgezeigte Unterschied zwischen Wissen und Kenntnis macht nur Sinn, wenn er auf das Sexuelle bezogen wird. Wenn dem Wissen Kenntnis fehlt, dann deshalb, weil diese grundlegend unmöglich ist. Es gibt keinen sexuellen Rapport «in dem Sinne, dass etwas zu Wege brächte, dass ein Mann unbedingt eine Frau erkennen würde»²⁵ oder umgekehrt. Deshalb ist man falsch gewickelt ... gibt es nur Ein-Schnitzer.

Dies bleibt offensichtlich nicht ohne Konsequenzen für das, was man als Zwecke und Ausgänge der Kur ansieht. Lacan wird sich mit Freud hinsichtlich

der Bescheidenheit bezüglich dessen, was man von der Kur erwarten kann, treffen, aber man wird, wie man weiß, im Unterschied zu seinem Vorläufer bei ihm nicht das Ideal der Aufhebung der infantilen Amnesie finden, nicht das Ideal der Aufdeckung des infantilen Traumas oder das der Konstruktion der historischen Wahrheit. Was ist nach Lacan das Ende einer Analyse? Zu welcher Identifikation führt sie? Zu einer Identifikation mit seinem Symptom, fährt er fort.

Bevor er erinnert: «Ich habe vorgebracht, dass das Symptom der sexuelle Partner sein kann ... Das in diesem Sinne verstandene Symptom ist das, was man kennt, und sogar das, was man am besten kennt.»²⁶ Kenntnis gibt es nur biblisch und Sinn nur sexuell und diese stets unzureichende Kenntnis des Genießens des Anderen ist kein Wissen – es gibt kein Wissen über das Geschlecht –, sondern ein «Damit-Umgehen».

«Sein Symptom kennen will sagen, damit umzugehen.»²⁷ Wenn nach Lacan dies das Ende einer Analyse ist, bemerkt er, dass ein solches Ende nicht viel ist, nicht weit reicht. Zumal es, um dorthin zu gelangen, einen manchmal sehr langen Weg erforderlich macht, der den Fall des Subjekts, dem Wissen unterstellt wird, voraussetzt. Sich mit seinem Symptom zu identifizieren, dabei aber seine Garantien aus einer Art Distanz zu beziehen, setzt eben die Annahme der Distanz, die zwischen I, dem Ich-Ideal, und (a) besteht, voraus, womit er in früheren Jahren sein Seminar beschlossen hatte, welches den «Vier Grundbegriffen der Psychoanalyse» gewidmet war.

In einer gewissen Weise bringt der Begriff des Ein-Schnitzers den noch früher in der Zeit der «Rückkehr zu Freud» geprägten Begriff von den «Bildungen des Unbewussten» in Misskredit, sofern diese Formulierung zum Glauben führt, dass eine Ganzheit dieses Namens existiert, eine Instanz, ein Ganzes und dass, dem entsprechend, diese Bildungen seine Pseudopoden bilden. Für Lacan ist das einzige Ganze, das zählt, ein «ganz falsch»²⁸, Ein-Schnitzer, «ein Anstoßen, ein Stolpern, ein Gleiten von Wort zu Wort.»²⁹ Lacan äußert, es sei das Genie Freuds, nicht nur erkannt zu haben, dass das Unbewusste aus Wörtern gewebt ist, zwischen denen Schnitzer immer möglich sind, sondern in Bezug darauf den inneren, engen Bezug erhellt zu haben, der zwischen der Verwendung der Worte und der Sexualität des Sprechwesens besteht: «Die Sexualität ist gänzlich in Worte gefasst, darin besteht der wesentliche Schritt, den er gemacht hat.»³⁰

Worin Lacan Freud nicht folgt und ihn in Frage stellt, ist, wie man es weiter oben lesen konnte, dass dieser in die psychoanalytischen Theorie im und mittels des Begriffs des Unbewussten die Idee der Repräsentation eingeführt hat, von Gedanken, obwohl es nur den Körper der Worte gibt. «Das hat nichts mit Vorstellungen zu tun, dieses Symbolische, das sind Worte und schlussendlich kann man es so auffassen, dass Worte unbewusst sind ... sie sprechen, ohne absolut zu wissen, was sie sagen.»³¹ Wenn das Unbewusste ein wilder Ein-Schnitzer ist, dann kann das Symbolische sich nur daran stoßen, das Reale zu sagen. Das Unbewusste als aus Repräsentationen bestehend aufzufassen, die Abstraktionen sind, heißt, nach Lacan, dass das Reale verkannt wird. Der Schnitzer Freuds, könnte man sagen, ist, dass er sich beim geringsten Anstoßen übereilt hat, gedrängt durch sein Hören auf die Hysterikerinnen, im Sinne und im Wissen *des* Unbewussten. Dass das Unbewusste Wissen sei, das heißt Signifikanten-Effekte, bedeutet nicht zugleich, dass es Wissen des Unbewussten gibt.

Mehr noch: Es ist dieses Wissen selbst, das an die unterstellte Existenz des Anderen glauben lässt. In der Äußerung «Ich weiß, dass das Unbewusste weiß», die weiter oben erwähnt wurde, bringt das «weiß» rückwirkend das «Ich» hervor, und dieses Wissen des Anderen, das daher begründete «Er weiß», unterscheidet sich schwer, um Lacan zu folgen, von dem des «Ich weiß» des Bewussten.

Man kann, wie es uns scheint, jetzt Lacans Provokation verstehen, wenn er Freud wie sich als von Geistesgestörtheit befallen ansieht, wenn man umso mehr klarstellt, dass für Lacan «das Geistige [Mentale] der Diskurs ist.»³² Wie jedes Sprechwesen sind sie von diesen Signifikanten-Effekten bewohnt und müssen mit ihnen umgehen. «Der Mensch weiß mit dem Wissen nicht umzugehen», sagt Lacan. Es ist die Funktion der Analyse, ihn dazu zu führen.

Die Psychoanalyse ist ein Schwindel

Mehr noch als die «Geistesgestörtheit», aber damit verbunden, verlangt der Begriff des «Schwindels»³³, entfaltet zu werden, damit man die Funktion erfassen kann, die sie uns in den Bemerkungen Lacans einzunehmen scheint, und um leichte Missverständnisse zu vermeiden.

Der Begriff taucht in mehrfachen Wiederholungen im Laufe des Seminars auf und es ist wichtig, seinem Verlauf zu folgen. Die erste Gelegenheit findet

sich bereits in der zweiten Sitzung: «Alles, was sich nicht auf der Materie begründet, ist ein Schwindel – ganz materiell genommen (das Materielle lügt nicht)»³⁴ Wie es Lacan unmittelbar äußert, ist das nur eine Mahnung, nur eine erste Wahrheit. Der Zuhörer oder Leser Lacans kommt nicht umhin, zu wissen, dass das in Frage stehende Materielle nichts anderes als der Signifikant ist, indem er sich auf den Einzigen Zug stützt.

Ist so Lacans Äußerung zuerst einmal nur als x-te Kritik zu verstehen, die sich gegen jedes psychoanalytische Bestreben richtet, das nicht auf der Dimension des Signifikanten begründet ist und in der Signifikation verfangen bleibt? Wenn es nur das wäre, welches Interesse hätte diese Mahnung? Das Wichtige findet sich im «matériel-ne-ment» («Das Materielle lügt – nicht»): dass «der Signifikant die Wahrheit sagt» ist gerade das, was von Lacan problematisiert werden wird.

Einige Jahre zuvor hat Lacan unterstrichen, dass jeder Diskurs – der analytische Diskurs inbegriffen – hinsichtlich der Unmöglichkeit, das sexuelle Verhältnis zu schreiben, nur Schein ist.³⁵ In diesem Seminar *L'insu que sait* zieht Lacan die lebhaftesten Konsequenzen daraus. «Alles, was gesagt werden kann, ist Schwindel.»³⁶ – zweite Gelegenheit. Alles, was gesagt werden kann, das heißt auch: im analytischen Diskurs. Der klassische Lacansche Gegensatz zwischen Sagen und Gesagtem bleibt hinsichtlich der Frage der Wahrheit absolut stichhaltig. «Das Sagen ist die Äußerung der Wahrheit», aber sie hat nicht so viel Wert in Bezug auf das Reale, denn was wäre ein Sagen ohne Gesagtes? Setzte dies, wie Lacan bemerkt, voraus, sich des Symbolischen zu entledigen, ein Ideal, das man als *reines Sagen* bestimmen würde, dessen Nutzlosigkeit er zeigen wird – nachdem er versucht hat, dies Ideal zu erreichen? Wir werden darauf wieder zurückkommen. Darauf bezogen ist der Diskurs des Meisters der am wenigsten wahre Diskurs, derjenige, der am meisten lügt, «der am unmöglichsten ist», das heißt: der realste.

Anders gesagt: Was sich mit Macht den Weg freimacht und eine der bedeutenderen Achsen dieses Seminars ausmacht, betrifft die Heterogenität der Register des Realen und der Wahrheit, was die Sache dadurch kompliziert macht, dass es wirklich die signifikante Materie und die borromäische Artikulation ist, die diese Felder verknüpft. Wenn das Reale die Wahrheit sagt, dann spricht es nicht. Man muss sprechen, um was auch immer zu sagen, was, in dieser trivialen Weise, das Problem begründet. Hinsichtlich des Symbolischen erinnert uns Lacan, dass es nur Lügen «sagt».³⁷

Die Wahrheit, das «absolute Wissen des Realen», des sexuellen Nicht-Verhältnisses, kann nur über das Symbolische gehen, das heißt: über die Lüge, deren wesentliche Form, die von der Psychoanalyse zu Tage befördert wurde, die *Verneinung* ist. Aber das Gegenteil der *Verneinung* gibt uns erst recht nicht die Wahrheit. Die Lüge, die Lacan als das wahrhaft Symbolische bestimmt, als Symbolisches im Realen, ist dem Realen näher als die Wahrheit, aber sie ist auch nicht ihr Antonym: Die Lüge ist keine Falschheit, die für Lacan Attribut des Bewusstseins und des Imaginären ist. Die Lüge ist nicht reduzierbar und es ist so, dass sie Passeur der Wahrheit ist und dass sie «Sagen, dass zur Hilfe kommt» sein kann.

Wir können so erkennen, dass der von Lacan vollzogene Schritt, seit dem ersten Auftreten des Begriffs «Schwindel», geäußert zu Beginn des Seminars, darin besteht, zu unterstreichen, dass *a contrario* das «Materielle-lügt» («matériel-ment»), jedoch im Hinblick auf das Reale. Und dass es, als Lüge, die Wahrheit sagt, kann nicht ohne Probleme sein. Lacan spielt übrigens oft im Lauf des Seminars mit dem «Wahres lügt» («vrai ment»).

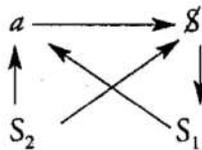
Wenn der Analysant, auch indem er das sagt, was er für wahr glaubt, nicht die Wahrheit sagt, dann ist das im Grunde Effekt der Struktur, insofern die sogenannte Wahrheit «des Realen» unmöglich gesagt werden kann. Aber man muss anmerken, dass diese Frage der Wahrheit nichtsdestotrotz der Psychoanalyse immanent ist, dass der Analytiker nicht Pontius Pilatus nachäffen kann; denn sie ist ins Zentrum der Kur und der Übertragung gestellt, weil der Analysant an den Anderen glaubt, an das, was er selbst sagt, sogar wesentlich, wenn er zweifelt. Muss man klarstellen, dass, wenn der Analysant nicht diese Wahrheit aufrechterhält, der Analytiker unter dem gleichen Zeichen untergebracht wird? Wenn Freud diese «unmöglich zu sagende Wahrheit» mit dem traumatischen Kern identifiziert, bezeichnet Lacan das als Wahn. Anders gesagt: Lacan entkoppelt die Wahrheit des Diskurses – der auch Diskurs der Wahrheit ist und über die Lüge des Symbolischen geht – von derjenigen Wahrheit, die im Realen auf dem Spiel steht und die er als die des sexuellen Verhältnisses erkennt, «die nicht aufhört, sich nicht im Symptom zu schreiben.»

Der Diskurs der Wahrheit, der Psychoanalyse und Religion gefährlich annähert, ist ein Glaubensakt, ein Glauben. «Das Wahre ist das, was man als solches glaubt. Der Glauben und der religiöse Glauben, da haben wir das Wahre, das nichts mit dem Realen zu tun hat. Man muß wohl sagen, dass

die Psychoanalyse die gleiche Runde dreht – das ist die moderne Form des Glaubens, des religiösen Glaubens.»³⁸ Im Gegensatz dazu positioniert Lacan diese Wahrheit, «die mit dem Realen zu tun hat», im Trieb. «Im *Abtreiben* (*à la dérive*)³⁹ da ist eben das Wahre, wenn es sich um das Reale handelt.»

Was gibt es also an Wahrheit des Symptoms? «Das Symptom ist real. Es ist sogar die einzige reale Sache, das heißt, die einen Sinn hat, die einen Sinn im Realen bewahrt.»⁴⁰ Um zu verdeutlichen, wie man mit diesem *wahrhaft Realen* umgehen kann, schafft Lacan einen Neologismus, der «Wahrheit (*vérité*)» und «Vielfalt (*variété*)» verdichtet und lädt die Analytiker ein, sich für ihn zu interessieren: *la varité*.⁴¹ Die «Varité» des Symptoms besteht darin, dass der Analysant etwas sagt, wobei er darauf wartet, sich zu verifizieren, insofern dies Signifikanten-Effekte hervorbringen kann, um das *Sinthom* zu reduzieren, um zu bewirken, dass das Symptom aufhört, sich zu schreiben. Man kann sagen, dass Lacan, in dem er die «Varité» einführt, die Analytiker dazu auffordert, sich nicht mit der Wahrheit zu verwirren, darüber jedoch nicht die Dimension zu vergessen, die sie begründet.

Das, was folgt, erlaubt uns, zum bedeutenderen Auftreten dieses Begriffs des Schwindels zu gelangen. Die Stelle, wo er Platz gewinnt, wurde zu Beginn schnell erwähnt, kann jetzt aber in Gänze zitiert werden: «Ich habe in Brüssel von der Psychoanalyse als etwas gesprochen, das ein Schwindel sein kann. Darauf insistierte ich ... *indem ich vom S1 sprach, der ein S2 zu versprechen scheint.*»⁴² In diesem falschen Versprechen beruht der Schwindel. Lacan hat von Beginn seiner Lehre an aufgezeigt, dass der Analytiker den trügerischen Anspruch (Demande) dessen anzunehmen hat, der sich an ihn wendet, um dadurch die Übertragungsbewegung und die Dynamik der Kur in Gang zu setzen. Hier verdeutlicht er, auf was dieses Versprechen, dem sich der Analytiker nur beugen kann, beruht, bis zu dem Punkt, dass es, Drehung auf Drehung⁴³, die Funktion des Köders, die es realisiert, offenbart und damit verbunden die Struktur, die ihm Sinn gibt. Diese Struktur ist die des analytischen Diskurses⁴⁴, dessen Formalisierung Lacan in verschiedenen Momenten des Seminars immer wieder aufgreift.



Es ist diese fehlende, unmögliche Verbindung zwischen S1 und S2, welche diesen Platz des Realen markiert, dessen, was nicht in den Diskurs eintritt, der Lacan hinsichtlich des Versprechens des Anderen ihr ganzes Gewicht verleiht. «S1, das ist nur der Beginn des Wissens, und eines Wissens, das sich damit zufrieden gibt immer wieder zu beginnen, das führt zu nichts.»⁴⁵

Der Schwindel ist zu glauben und glauben zu machen, dass irgendwann der Andere, S2, als Wissen markiert, erreicht werden und antworten kann. Aber der Andere antwortet nicht, entspricht dem Signifikanten des gebarrten Anderen. «Die Analyse, um es recht zu sagen, bringt zum Ausdruck, dass dieser Andere nur diese Duplizität ist ... Es gibt Eins, aber es gibt nichts Anderes ... Es ist das Eins, was weiß, und nicht das unterstellte Wissen.»⁴⁶

Für Lacan ist dieses «berühmte Unbewusste» nur eine unterstellte Deduktion, an Stelle und Platz dieses unmöglichen S (A), wo «S1 nicht das Subjekt für S2 repräsentiert.»⁴⁷ Es gelangt nicht zu seinem Empfänger und deshalb ist das Missverständnis auf nichts anderes rückführbar. Dies Versprechen des Wissens des Anderen, das ist die Versprechung dessen, was unmöglich zu überschreiten ist. Dieser Glaube führt Lacan dazu, den Platz des Psychoanalytikers als den zu bestimmen «auf wahr zu machen, sich den Anschein zu geben»⁴⁸ und der Psychoanalytiker soll ihn halten, ohne daran zu glauben, im Sinne, wie ihn Lacan versteht. Dies «auf wahr machen, ist ein Schein-Sinn», ein Pochen des Sinns, das heißt, dass er vom Signifikanten selbst hervorgebracht wird. Die Duplizität des Anderen ist die des Signifikanten, wie dies klar zu Tage tritt, wenn man die letzte Passage Lacans über den Schwindel verfolgt.

«Die Psychoanalyse ist vielleicht ein Schwindel, aber nicht ein beliebiger – es ist ein Schwindel, der hinsichtlich dessen, was der Signifikant ist, das Richtige trifft ... Es würde wohl auch reichen, dass ich S2 konnotiere, nicht das zweite zeitliche Moment zu sein, sondern einen *doppelten Sinn* zu haben, damit S1 seinen Platz richtig einnimmt.»⁴⁹ Wir haben unterstrichen, dass das, was Lacan als Wissen bestimmt, an die Existenz des Anderen glauben lässt, des «Er» von «Er weiß.» Lacan deutet hier darauf hin, dass die Duplizität des Signifikanten, sein «doppelter Sinn» per Definition, das ist, was an *Sie* glauben lässt, könnte man sagen, an «Die» Frau, an deren «Anerkennung», an die Existenz zweier Geschlechter: analytisch gesprochen an das sexuelle Verhältnis. «Das sexuelle Verhältnis gibt es nicht, außer inzestuös ... oder mörderisch. Es gibt nichts Wahres außer der Kastration.»⁵⁰

Wie soll danach der Analytiker jenseits des Sinns, jenseits der mit jedem Diskurs verbundenen Suggestion seine Praxis ausüben? Oder, wenigstens dies Ziel anstreben, denn für Lacan, wie für Freud, obgleich in verschiedener Weise, entkommt man in der Praxis nicht dem Sinn, insofern «die Worte eine Tragweite haben»⁵¹ und «Tragweite will Sinn sagen, das hat keine andere Auswirkung. Wir bleiben immer am Sinn kleben.»⁵²

Die Frage, die Lacan von Neuem stellt, denn so neu ist sie nicht, ist, wie etwas anderes als der Sinn anklingt, was nicht heißt, ihn abzuschaffen, selbst wenn das sein Wunsch ist. Wie das System der Opposition des Gesetzes des Diskurses überwinden? Wenn das Äquivok am Ursprung des Witzes steht, durch die Äquivalenz von Ton und Sinn begründet, ist es genau da, im Gegenteil zur artikulierten Logik, wo man, für Lacan, verhaftet bleiben soll. Und in diesem Spiel der Äquivalenzen schlägt Lacan als Modell der Deutung die Poesie vor. Deshalb ist für ihn die Psychoanalyse «nicht mehr Schwindel als die Poesie selbst.»⁵³ Nicht jede Poesie⁵⁴, aber die poetische Schrift, deren Paradigma für ihn die poetische chinesische Schrift ist, denn die Wahrheit – welche die der Kastration ist – erweist sich als poetisch. «Insofern als eine richtige Deutung ein Symptom zum Erlöschen bringt, bestimmt sich die Wahrheit klar als poetisch.»⁵⁵

In diesem Kontext äußert Lacan im Verlauf der letzten Sitzung seine berühmte Formulierung des *pas poète-assez*.⁵⁶ Wenn nur die Poesie, «die Sinn-Effekt, aber auch sehr wohl Effekt des Lochs ist», die Deutung erlaubt, «liegt darin begründet, dass ich in meiner Technik nicht mehr bei dem ankomme, was sie hält. Ich bin nicht genug Poet. Ich bin nicht *poète-assez*.»⁵⁷ Dies ist die Feststellung, die Lacan über seine eigene Praxis macht, seine eigene Konzeption der Psychoanalyse. Das ist eine schmerzhafteste Feststellung; aber was kann man dazu sagen?

Das erlaubt wenigstens diesem Projekt Lacans ein Fundament zu geben – einem für uns unerhörten Projekt, angesichts dessen, was er im Laufe seiner Lehre und namentlich in seinem Seminar sagen konnte – betreffend den neuen Signifikanten, den Signifikanten, der erwecken würde. «Warum sollte man nicht einen neuen Signifikanten erfinden? Unsere Signifikanten werden immer empfangen. Ein Signifikant zum Beispiel, der wie das Reale, keine Art von Sinn hätte», «der sich dem öffnen würde, was ich das Reale nenne ..., der eine Wirkung hätte»⁵⁸. Aber von welcher Art Wirkung spricht Lacan? Wirkung des Subjekts? Wirkung des Realen?

Was immer es sei, man wird sehen, dass Lacan dieses Projekt ab dem folgenden Jahr aufgeben wird. Es ist bereits jetzt der Moment, darauf hinzuweisen, denn gewisse Analytiker, wenn sie sehr wohl die Radikalität *eines Teils* des Diskurses von Lacan verstanden haben – den Sinn im Verlauf der Arbeit des Analytikers aus der Interpretation zu verbannen zu versuchen, jeden Sinn – so haben sie vielleicht nicht genug die Anerkennung Lacans selbst, was das relative Scheitern der Produktion dieses neuen Signifikanten angeht, in Rechnung gestellt. Dass die Arbeit des Analytikers unmöglich ist, wie es Freud sagt, bedeutet nicht, dass sie unsinnig ist.

Wenn es notwendig wäre, auf *dieser anderen Seite* des Diskurses von Lacan zu bestehen, und, konsequenterweise, auf der Spannung, die in diesem Seminar am Werk ist, müsste man nur bemerken, dass Lacan in diesen selben Sitzungen die «alte» Opposition zwischen voller und leerer Rede wiederaufgreift, die man für hinfällig hätte halten könnte und die den Sinn wieder ins Spiel zurückbringt. «Die volle Rede ist eine Rede voll des Sinns», das heißt voll von dieser Duplizität, von diesem Doppel-Sinn des Wortes, obwohl die leere Rede «nur Signifizierung hat ..., Willen zum Sinn, der darin besteht, den Doppel-Sinn zu eliminieren.»⁵⁹

Das Reale ist nur in der Struktur erfassbar

Am Endpunkt dieses Seminars angelangt, müssen wir nun einen Moment auf unsere Schritte zurückkommen, um noch klarer das zu erfassen, was dieser so zentrale Begriff des Realen für Lacan bedeutet. Eine Erhellung, die er selbst für seine Zuhörerschaft während der Sitzungen des 8. und 15. März durchzuführen unternimmt.

Er greift hier also sicherlich auf die jetzt kanonischen Formulierungen zurück: Das Reale ist das zu schreiben Unmögliche, das, was nicht aufhört, sich nicht zu schreiben; aber er versucht sie anders zu hören. Das Reale ist das *nur* zu schreiben Unmögliche. Es tatsächlich «Reales» zu nennen, heißt bereits, etwas zu sagen, aber es schreibt sich dennoch nicht. Es kann sich nicht *logisch* schreiben: «Das, was ich das *Unmögliche nenne, das ist das Reale*, begrenzt sich auf die Nicht-Widersprüchlichkeit.» Von wo ausgehend er äußert: «Das Reale ist das Mögliche, das darauf wartet, geschrieben zu werden.»⁶⁰ Dies lässt an das Wort *non-né* denken, was zu Beginn des Jahres 1964 erwähnt worden war, was aber hier so gehört werden kann, dass es den

Platz des Symptoms bestimmt. Die tragende Idee dieser Lektionen ist nichtsdestotrotz, dass das Reale den Ausschluss jeden Sinns beinhaltet.⁶¹ Deshalb gibt es, «im Gegensatz zu dem, was man sagt, *keine Wahrheit über das Reale*, weil das Reale als das bezeichnet wird, was den Sinn ausschließt. Es wäre noch zu viel zu sagen, dass es das Reale gibt, weil das zu sagen hieße, einen Sinn zu unterstellen.»⁶²

Man versteht ausgehend von dem von Lacan in seiner Lehre dargelegten Problems sehr wohl, wie sehr er darauf abzielt, diese Dimension des Realen gerade durch seinen Diskurs verständlich zu machen. Deshalb sagt er, dass er sich den Kopf zerbricht, dass er herumirrt, das heißt, dass er «Bla-Blä redet» usw. Daher stammt, wie man weiß, sein Rückgriff auf die Topologie der Knoten, die einen großen Platz in diesem Seminar einnimmt. Das, was er zu konstruieren versucht, ist nicht eine als solche unmögliche «Topologie des Realen», sondern eine «wirkliche Geometrie ... die einen Körper hat»⁶³, eine «Struktur, die so ist, dass das den Sinn in treffender Weise verkörpern würde»⁶⁴; eine Struktur, die den Sinn als sexuell verkörpern würde und versuchte, (auf) das Unmögliche anzuspüren. Wenn das Reale Ausschluss des Sinns ist, setzt die «Geometrie des Sinns» in umgekehrter Weise dazu das Aufzeigen des Realen voraus.

Diese Frage des bzw. *der* Körper, die auch die der Formen des Genießens ist, durchquert das Seminar vom einen zum anderen Teil: Körper des Symbolischen, der *lalangue* ist; Körper des Imaginären, sofern Letzteres sich vom Signifikat unterscheidet, der «lebendiger Körper»⁶⁵ ist; Körper des Realen, der die Frage danach aufwirft, worüber Lacan sich mit Hilfe des borromäischen Knotens klarzuwerden versucht.⁶⁶ «Das Reale ... ist nur durch eine Struktur verbunden, wenn wir aufstellen, dass *Struktur nichts anderes als borromäischer Knoten heißt.*»⁶⁷

Das Reale bildet kein Universum, außer, dass es mit dem Symbolischen und dem Imaginären verknüpft ist. Wenn es das nicht ist, sagt uns Lacan, dann verschwindet es in einem Staub von Tori ...

Übersetzung aus dem Französischen durch Michael Meyer zum Wischen (Köln/Paris).

Überarbeitet von Annemarie Hamad (Paris) und Béatrice Lefèvre-Ludwig (Köln).

Résumé

Pour qui aborde ce séminaire, la première lecture peut être rude. Il résonne comme un cri d'alarme de Lacan aux analystes, et particulièrement à ceux qui le suivent dans son école. Lacan s'y montre particulièrement pessimiste sur la psychanalyse et n'hésite pas à démonter l'ensemble de ce qui semblait en constituer les fondements de toujours en critiquant radicalement, en premier lieu, le concept freudien d'inconscient. Mais il ne s'arrête pas devant sa propre déception, car son dire vise à faire entendre le Réel non pas au-delà, mais noué à ce qu'il qualifie du «blabla» du langage qui, lui, ne fait que tourner en rond. En introduisant le néologisme trans-langue d'«une-bévue», en s'acharnant sur les retournements des tores, sur les chaînes borroméennes, en cherchant un signifiant nouveau, Lacan travaille et cherche avec les moyens de sa théorie et de son enseignement, à ce que l'analyse ne devienne pas une véritable escroquerie, qu'elle ne soit pas du «chiqué», qu'elle ne s'institue pas comme la forme moderne de la religion, mais qu'elle reste au plus près en prise avec le Réel.

Abstract

For the ones who apply themselves to this seminar, the first reading can be hard. It has a resonance like a distress signal by Lacan to the analysts, especially all those who follow his school. Lacan turns out to be extraordinarily pessimistic in regard to psychoanalysis and does not hesitate to unpick the entirety of what seemed to constitute its ever existing fundamentals. Thereby he criticizes primarily the Freudian concept of the unconscious. Even so he doesn't let the matter rest at the point of his of his own disappointment. His speaking aims for letting out the real – not beyond it, but linked to what he defines as a «blah blah» of language, something that lets him merely stray. By introducing the cross-linguistic neologism «Une-bévue» («one-mistake») and getting his teeth into the turnarounds of the tori like into the Borromean chains, and by searching a new signifier, Lacan researches and works by the means of his theory on not letting psychoanalysis become a true fake, that it doesn't be a «make-believe», that it doesn't establish itself as a modern form of religion, but rather being as closely as possible connected with the real.

Alain Lemosof, Psychoanalytiker in Paris. Mitbegründer der Société de Psychanalyse Freudienne, der er als Membre Associé angehört. Er bietet dort Lehrveranstaltungen zur psychoanalytischen Klinik an, die sich auf

eine kritische Lektüre Lacans stützen. Er hat diverse Artikel verfaßt und zu zwei Sammelbänden beigetragen: «Lacaniana II» und «Sexualité, genres et mélancholie. S'entretenir avec Judith Butler».

Alain Lemosof, Psychanalyste à Paris. Cofondateur de la Société de Psychanalyse Freudienne dont il est Membre Associé et y assure un enseignement sur la clinique psychanalytique s'appuyant sur une lecture critique de Lacan. Il a écrit divers articles et collaboré à deux ouvrages collectifs, «Lacaniana II», et «Sexualités, genres et mélancholie. S'entretenir avec Judith Butler».

Alain Lemosof, Psychoanalyst in Paris. Cofounder of the Société de Psychanalyse Freudienne of which he is Membre Associée and where he provides teaching in psychoanalytic clinic based on a critical reading of Lacan. He has written various articles et contributed to two anthologies: «Lacaniana II» and «Sexualités, genres et mélancholie. S'entretenir avec Judith Butler».

Anmerkungen

- 1 Erschienen in: Safouan, M. (Ed.) (2005) *Lacaniana II. Les séminaires de Jacques Lacan*. Paris. Wir danken dem Autor und dem Verlag Fayard für die Erteilung der Rechte. Der Titel des Seminars kann seiner homophonen Struktur folgend in (mindestens) zwei Varianten übersetzt werden: «Das Ungewusste, das vom Ein-Schnitzer weiß, flügelt sich zum Morra-Spiel» oder: «Der Misserfolg des Unbewussten, das ist die Liebe» [entsprechend: «L'insuccès de l'Unbewusst, c'est l'amour»; Hinweise der Übersetzungsgruppe].
- 2 Die Zitate des Seminars *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre* sind dem Text entnommen, den Jacques Alain Miller in der Revue *Ornicar? Bulletin périodique du Champ freudien, Paris, Lyse* erstellt hat; und zwar den Nummern: 12/13 (Dezember 1977), 4-16, 14 (Ostern 1978), 4-9, 15 (Sommer 1978), 5-9, 16 (Herbst 1978), 7-13, 17/18 (Frühjahr 1979), 7-24.
- 3 Wir teilen völlig den Vorschlag J. Attals, der von J. Allouch wieder aufgegriffen wird, der klar darlegt, dass «wenigstens in dieser letzten Periode alle öffentlichen Beiträge Lacans als Teil des Seminars anzusiedeln sind.» (J. Allouch, «Ce à quoi l'unebévue obvie», *L'Unebévue*, no. 2, 1993, 27, Anmerkung 51). Wenn dennoch einige besonders deutlichen Zitate von anderen Zitaten herrühren, wird die vorliegende Besprechung auf das Seminar *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre* zentriert bleiben.
- 4 Sitzung vom 17. Mai 1977, *Ornicar?*, no. 17/18, Frühjahr 1979, 21.
- 5 Sitzung vom 16. November 1976, *Ornicar?*, no. 12/13, Dezember 1977, 7.
- 6 Sitzung vom 11. Januar 1977, *Ornicar?*, no. 14, Ostern 1978, 8.

- 7 Sitzung vom 14. Dezember 1976, *Ornicar?*, no. 12/13, 10. [Es handelt sich um die «Propos sur l'hystérie». Hinweis der Übersetzungsgruppe].
- 8 Sitzung vom 15. März 1977, *Ornicar?*, no. 17/18, 8.
- 9 Sitzung vom 11. Januar 1977, *Ornicar?*, no. 14, 5.
- 10 Sitzung vom 19. April 1977, *Ornicar?*, no. 17/18, 14.
- 11 Das «la»/«sie» (auf «écluse»/«Schleuse») bezogen steht im Singular. Der Text bietet hier eine Mehrdeutigkeit: Es kann sowohl um die Schleuse der Theorie des Signifikanten gehen, die Lacan hätte schließen können, als auch um seine Schleuse, den Mund. Er hätte über all das den Mund halten können, im Sinne von «boucler la gueule/boucler l'écluse» [Hinweis der Übersetzungsgruppe].
- 12 Sitzung vom 11. Januar 1977, *Ornicar?*, no. 14, 8.
- 13 «Intervention de Jacques Lacan à Bruxelles», in *Quarto*, no. 2., 1981. Fast 30 Jahre später hat sich die düstere Prophezeiung Lacans nicht konkretisiert, ebenso wenig in Frankreich wie den anderen Ländern, wo seine Lehre weitergegeben werden konnte. Diese Lehre ist im Zentrum des Widerstands der Analytiker, ein Widerstand, der hier keine Abschließung bedeutet, sondern der allein die Psychoanalyse lebendig macht und eine Ethik des Subjekts unterstützt. Der Kampf findet jederzeit statt und nichts ist jemals gewonnen. Die deutsche Übersetzung der «Intervention de Jacques Lacan à Bruxelles» stützt sich auf die im Rahmen der *Kölner Akademie für Psychoanalyse Jacques Lacan* erstellten Übersetzung der «Propos sur l'hystérie» (Michael Meyer zum Wischen, Susanne Müller, Elisabeth Seibold, in Zusammenarbeit mit Béatrice Ludwig, Andreas Hammer und Eckhard Rhode; Endredaktion: Franz Kaltenbeck) [Hinweis der Übersetzungsgruppe].
- 14 Sitzung vom 19. April 1977, *Ornicar?*, no. 17/18, 12.
- 15 «Intervention de Jacques Lacan à Bruxelles» [«Propos sur l'hystérie», Übersetzung der KAPJL].
- 16 Die Verwendung des «Insu» findet bei Nathalie Saraute eine Verwendung, die der des späten Lacan sehr nahekommt: «Les mots pénètrent en nous à notre insu, s'implantent en nous profondément» [«Die Worte dringen in uns ein, ohne dass wir es wissen, verwurzeln sich tief in uns»]; Hinweis der Übersetzungsgruppe]. erinnert sei auch an Michael Bators Satz: «Elle allait être à son insu la mesagère de ma condamnation.» [«Sie sollte, ohne es zu wissen, die Botin meiner Verurteilung sein»]; Hinweis der Übersetzungsgruppe]. Beide literarischen Beispiele bieten die Möglichkeit, Lacans Kritik des Unbewussten zu diskutieren.
- 17 Auch: «Kopfflosigkeit» («Bewusstlosigkeit» und «Unbewusstes») [Hinweis der Übersetzungsgruppe].
- 18 Sitzung vom 16. November 1976, *Ornicar?*, no. 12/13, 5.
- 19 «Bévue» heißt «Fehler, Schnitzer», «commetre une bévue» «einen Bock schießen» [Hinweis der Übersetzungsgruppe].
- 20 Man wird bezüglich dieser Frage sehr interessante Vorschläge im Artikel Jean-Marie Jadin finden und in allgemeinerer Weise zahlreiche Kommentare zum Titel des Seminars, über diesen Artikel hinausgehend, in den zwei zitierten Nummern der Revue *L'Unebévue*. Die Bezüge auf diese Texte sind in der Bibliographie aufgeführt.

- 21 Sitzung vom 16. November 1976, *Ornicar?*, no. 12/13, 5.
- 22 «Ich habe niemals vorgegeben, Freud zu überholen ... sondern ihn weiterzuführen.» (Jacques Lacan, Sitzung vom 18. März 1980, «Dissolution», *Ornicar?*, no. 20/21, Sommer 1980, 20) Es wäre eine irrierte Lektüre, zu glauben, dass Lacan auf Grund seiner sehr einschneidenden Formulierungen in diesem Seminar das Unbewusste «aufgegeben» hätte. Er lässt es nur fallen, um ihm seinen wahren Platz und seine Funktion hinsichtlich des Realen zu verleihen.
- 23 «Intervention de Jacques Lacan à Bruxelles» [«Propos sur l'hystérie», Übersetzung der KAPJL].
- 24 Sitzung vom 14. Dezember 1976, *Ornicar?*, no. 12/13, 11.
- 25 Sitzung vom 15. März 1977, *Ornicar?*, no. 17/18, 8.
- 26 Ibid.
- 27 Ibid., 6-7.
- 28 Sitzung vom 14. Dezember 1976, *ibid.*, 10.
- 29 Sitzung vom 10. Mai 1977, no. 17/18, *ibid.*, 18.
- 30 «Das Unbewusste ist, dass man im Ganzen gesehen spricht – wenn es so ist, dass es ein Sprechwesen gibt – ganz allein. Man spricht ganz allein, weil man immer nur ein und dieselbe Sache sagt.» Sitzung vom 11. Januar 1977, *Ibid.*, 7.
- 31 «Intervention de Jacques Lacan à Bruxelles» [«Propos sur l'hystérie», Übersetzung der KAPJL].
- 32 Sitzung vom 19. April 1977, *ibid.*, no. 17/18, 14. Diese «Geistesstörung» hat bereits ihre Adelstitel errungen. Lacan hatte sie zu früherer Zeit erwähnt, namentlich in RSI. Vergleiche die Zusammenfassung von Daniel Koren im vorliegenden Band. (Das heißt: Lacaniana II).
- 33 Man nimmt oft an, dass die Bestimmung der Psychoanalyse als «Schwindel» das erste Mal öffentlich von Lacan am 26. Februar 1977 in Brüssel vorgebracht wurde, denn dort wurde sie wie anderes als Meisterwort aufgenommen. Er ist während der Studententage in Lille darauf zurückgekommen (*Lettres de l'École freudienne*, no. 22, 1977, 49). Tatsächlich taucht der Begriff, wie wir ihn entwickeln, ab Dezember 1976 in diesem Seminar über «Insu que sait» auf und Lacan insistiert verschiedentlich wiederholt in dessen Verlauf.
- 34 Sitzung vom 14. Dezember 1977, *ibid.*, no. 12/13, 10. Lacan prägt hier einen Neologismus: «matériel-ne-ment».
- 35 Diese Problematik der «Vertretung/des Ersatzes (suppléance)» des sexuellen Verhältnisses mittels der Sprache wird in zahlreichen Wiederholungen in dem Seminar erinnert und vertieft. Zwei Beispiele: «Nur in Funktion dazu gibt es kein sexuelles Verhältnis. Das, was wir bei Gelegenheit die Sprache nennen können, würde dafür Ersatz schaffen. Es ist ein Fakt, dass das Bla-Bla überbrückt, was sich von dem unterscheidet, dass es kein Verhältnis gibt.» (Sitzung vom 18. Januar 1977). «Man muss das sexuelle Verhältnis durch einen Diskurs rekonstruieren ... Aber das, wozu dieser Diskurs nutzt, dient zuerst dazu, Ordnung zu bringen, ich meine Führung zu übernehmen, die ich mir als Intention des Diskurses zu bezeichnen erlaube, denn es bleibt in jeder Intention das Moment des Imperativs. Jeder Diskurs hat eine suggestive Wirkung.» (Sitzung vom 19. April 1977).
- 36 Sitzung vom 11. Januar 1977, *Ornicar?*, no. 14, 6.

- 37 Ibid.
- 38 Sitzung vom 14. Dezember 1976, *Ornicar?*, no. 12/13, 11.
- 39 Ibid. Der Autor des Kommentars (Alain Lemosof) hat hier unterstrichen.
- 40 Sitzung vom 15. März 1977, *ibid.*, no. 17/18, 9.
- 41 Sitzung vom 19. April 1977, *ibid.*, 13.
- 42 Sitzung vom 15. März 1977, *ibid.*, 8. Unterstreichung des Autors (Alain Lemosof).
- 43 Dies ist mit Bezug auf den Torus zu lesen; man könnte, was den analytischen Diskurs angeht, vielleicht auch «Rundlauf» übersetzen [Bemerkung der Übersetzungsgruppe].
- 44 Wir verwenden hier den Graph in Form des Tetraeders, den Lacan am 8. März 1977 erwähnt und wie er ihn fünf Jahre zuvor (*Le savoir du psychanalyste*, Sitzung vom 3. Februar 1972) aufgestellt hat. Stellen wir hinsichtlich dieser Bemerkung fest, dass verschiedene in diesem XXIV. Seminar in Angriff genommene Thematiken bereits während des Seminars *D'un discours qui ne serait pas du semblant* eingeleitet wurden: diese fehlende Kante des Tetraeders, die Bedeutung der chinesischen Schrift, die Suche nach einer symbolischen Einschreibung, die das Reale sagen würde.
- 45 Sitzung vom 8. März 1977, *Ornicar?*, no. 16, 13.
- 46 Sitzung vom 10. Mai 1977, *ibid.*, 18. Unterstreichung des Autors (Alain Lemosof).
- 47 *Ibid.*, 19.
- 48 *Ibid.*
- 49 *Ibid.*, 8. Unterstreichung des Autors (Alain Lemosof).
- 50 *Ibid.*, 8-9.
- 51 Sitzung vom 8. März 1977, *ibid.*, no. 16, 13.
- 52 Sitzung vom 17. Mai 1977, *ibid.*, no. 17/18, 23.
- 53 Sitzung vom 10. Mai 1977, *ibid.*, no. 17/18, 18.
- 54 «Der Sinn ist wie eine Tamponade, aber mit Hilfe dessen, was man die poetische Schrift nennt, werden Sie die Dimension dessen haben, was die analytische Deutung sein könnte.» (19. April 1977) Man muss unterstreichen, dass diese poetische Wahl sehr präzise ist. Namentlich für Lacan, er weist kurz zuvor darauf hin: «Die gesprochene Poesie schläfert ein.» Der Leser ist nicht verpflichtet, diese Meinung, die uns sehr wohl eigen scheint, zu teilen, wenn sie nicht gar von einer gewissen Ermüdung zeugt, aber sie steht völlig mit der These Lacans im Einklang, dass der Diskurs imperativ und hypnotisch ist.
- 55 Sitzung vom 17. Mai 1977, *Ornicar?*, no. 17/18, 16.
- 56 Neben Lacans Anspielung darauf, er sei wohl nicht genug Dichter, hört man auf der Ebene der Homophonie noch das Wort «pot» und damit verbunden «potier», also «Topf» und «Töpfer». Das Töpfern eines Topfes um eine Leere, eine Lücke herum taucht mehrfach im Lacanschen Werk als Paradigma für die Erschaffung des Kunstwerks auf, wobei dies auch auf Heidegger verweist. «Poète» und «Potier» stehen also in engem Zusammenhang. Das «â» in «poâte» könnte von einer der dem Argot entsprechenden Ironisierung stammen. Gleichzeitig lässt es an das denken, was in den Topf gefüllt werden kann, die «pâte», der

- «Teig». [Hinweise der Übersetzungsgruppe].
- 57 Ibid. 22.
- 58 Ibid., 21 u. 23.
- 59 Sitzung vom 15. März 1977, *Ornicar?*, no. 16, Herbst 1978, 13.
- 60 Sitzung vom 8. März 1977, *ibid.*, no. 16, 11.
- 61 Sitzung vom 8. März 1977, *Ornicar?*, no. 16, Herbst 1978, 13.
- 62 Sitzung vom 15. März 1977, *ibid.*, no. 17/18, 9. Unterstreichung des Autors (Alain Lemosof).
- 63 Ibid., 10.
- 64 Ibid., 9.
- 65 Sitzung vom 18. Januar 1977, *ibid.*, no. 15, 8, und Sitzung vom 8. März 1977, *ibid.*, no.16, 9. Dies ist mit dem in Verbindung zu bringen, was Lacan hinsichtlich des «Genießens des Lebens» am Ende von «La troisième» sagt.
- 66 In diesem Seminar gibt Lacan eine These von sich, die er mit viel Bedacht in Erwägung zieht: Die menschliche Welt ist torisch. Er erklärt sogar erstaunlicherweise, dass man mit dieser Klarstellung den Begriff des Weltsystems aufrechterhalten kann, obwohl die Welt Freuds sphärisch bleibe. Dieser zentrale Platz, der der torischen Struktur verliehen wird, verbindet sich mit der Lehre und den Arbeiten des «letzten großen Gefährten Lacans», Pierre Soury, in Zusammenarbeit mit der «Gruppe vom borromäischen Planeten» (siehe Elisabeth Roudinesco: *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993, 496 u. 470-474.) Ihre miteinander verwobenen Arbeiten unterstreichen die topologische Affinität zwischen dem Torus und dem borromäischen Knoten. Einerseits hat Soury aufgezeigt, dass der borromäische Knoten die Existenz von drei Tori notwendig macht und nicht nur eines Torus, wie Lacan es in «La Troisième» geäußert hatte. Andererseits wird Lacan in diesem Seminar von seinen Forschungen über die Frage der Umdrehungen des Torus profitieren, indem er zwei Richtungen folgt. Zuerst wird er von dort aus versuchen, die drei Freudschen Formen der Identifizierung zu vereinen und schließlich wird er daraus die Notwendigkeit ableiten, wenigstens «zwei Tranchen», zwei Drehungen der Analyse zu machen, um nicht vom Symbolischen «umhüllt» zu bleiben.
- 67 Sitzung vom 8. März 1977, *Ornicar?*, no.16, 9.

Rezension

Leader, Darian (2011) *What is madness?* London.

Nicht das geringste Verdienst des Buches «What is madness?» von Darian Leader ist es, einem immer noch verbreiteten Pessimismus, was die Zugänglichkeit der Psychose für analytisches Arbeiten angeht, entgegenzuwirken. Der Autor, praktizierender Psychoanalytiker in London, tut dies vor dem Hintergrund eines profunden Wissens über die Psychiatriegeschichte, in besonderer Weise die deutsche. Positiv fällt auf, dass Leader, was Theorie und Praxis der Psychotherapie betrifft, zwar klar lacanianisch ausgerichtet ist, aber durchaus auch die Breite anderer psychoanalytischer Zugänge zur Psychose berücksichtigt. Zu nennen sind hier unter anderen Frieda Fromm-Reichmann, Harold Searles und Marguerite Sechehaye. Ein weiterer äußerst erfreulicher Aspekt des Buches ist der Rückgriff auf etliche Fallbeispiele, sei es aus der Praxis Leaders selbst, der Psychiatrie- und Psychoanalysegeschichte sowie von zeitgenössischen Theoretikern, die wesentliche Beiträge zur Klinik und Theorie der Psychose geleistet haben. Leader beruft sich hier häufig auf Vignetten und Theoretisierungen Geneviève Morels.

Das Buch ist gut strukturiert und übersichtlich gegliedert. Es bietet demjenigen, der sich in die schwierigen Fragen der Psychose einarbeiten will, die Möglichkeit einer systematischen Lektüre. Andere mögen vor allem auf einzelne Kapitel zurückgreifen, die jeweils ein spezielles Thema behandeln. Ein jedes Kapitel setzt sich mit wichtigen wie komplizierten Fragen auseinander, für deren Erörterung Darian Leader eine eingängige, auch für den Laien nachvollziehbare Sprache gefunden hat.

Im ersten Kapitel «Quiet madness» entfaltet der Autor bereits eine seiner zentralen Thesen: dass die psychotische Struktur (als stille, verborgene Verrücktheit) durchaus mit der Normalität vereinbar ist, unter besonderen Bedingungen jedoch ausgelöst werden kann, sodass das Subjekt dann verrückt *wird*. Leader unterscheidet genau zwischen *being mad* und *going mad*. Die psychotische Struktur fällt häufig nicht auf: zum einen, weil sie von neurotischen Symptomen, die stabilisierend wirken können, verdeckt wird, zum anderen, weil ein nicht selten vorhandener paranoider Zug sozial sehr gut angepasst sein kann und «vernünftig» wirkt. Leader kann sich auf

Chesterton berufen, dem zufolge der Verrückte fast alles verloren habe, bloß seinen Verstand, seine Vernunft nicht («reason»). Leader macht zu Recht geltend, dass das Verschwinden der Paranoia als klinische Kategorie zum Niedergang des Wissens um latente psychotische Zustände maßgeblich beigetragen hat. Als Beispiel der Fruchtbarkeit dieser Diagnose wird ausführlich der Fall Wagner von Gaupp dargestellt.

Heutige psychiatrische Diagnosesysteme, wie das DSM, werden von Leader fundiert kritisiert, da sie es mit ihrer Orientierung am äußeren Verhalten, vor allem am Sichtbaren, schwer möglich machen, die in erster Linie sprachlichen Hinweise auf das Vorliegen einer psychotischen Struktur zu erfassen.

Im zweiten Kapitel («The Basis») wird der Leser zunächst in die grundlegenden Begriffe der an Freud und Lacan orientierten Theorie der Psychose eingeführt. Leader geht vom kategorialen Unterschied von Verdrängung (in der Neurose) und Verwerfung (in der Psychose) aus und vertieft dies an Fallbeispielen. Ein weiterer Schwerpunkt gilt hier der Konzipierung der Psychose durch Lacan, vor allem der Begrifflichkeit des Namens-des-Vaters und der von ihm abhängigen phallischen Signifizierung sowie der Limitierung des Genießens (was durch die Homophonie von *nom* und *non* im Französischen verdeutlicht wird). Leader erwähnt auch Lacans Theorie des Realen, Symbolischen und Imaginären, die von Beginn seines Werkes an präsent ist, im Spätwerk aber dann noch an Gewicht gewinnt. An diesem Punkt hätte ich mir gewünscht, dass Leader die Weiterentwicklungen der Lacanschen Lehre, gerade zur Psychose, in den siebziger Jahren etwas ausführlicher auf theoretischer Ebene behandelt hätte. Der Autor trägt diesen Gedanken Lacans durchaus in seinen klinischen Beispielen Rechnung und dort, wo er über therapeutische Perspektiven der Analyse bei Psychotikern spricht. Umso mehr mag man etwas erstaunt sein, dass die dazu notwendigen theoretischen Grundlagen eher am Rande Erwähnung finden, im Gegensatz zu den sehr ausführlichen Erläuterungen zu den Konzepten der fünfziger Jahre. Dies gilt auch für Leaders Darstellung der Lacanschen Lesart des Freudschen Ödipuskomplexes.

Seine Stärke hat das Buch dort, wo es klare Orientierungspunkte gibt, die es gerade dem mit der Psychose nicht so vertrauten Kliniker, auch dem Hausarzt, ermöglichen, sich im Dickicht der Theorie, aber auch im Umgang mit dem psychotischen Patienten zu orientieren.

So stellt Darian Leader drei wesentliche Schwierigkeiten im Rahmen der psychotischen Struktur heraus: hinsichtlich der phallischen Signifizierung (was dazu führt, dass Sinn schwer fixiert werden kann), der Lokalisierung der Libido (des Genießens) sowie im Verhältnis zum Anderen, der den Psychotiker invasiv bedroht. Diese Trias leitet den Leser dann auch weiter durch das Buch.

Im dritten Kapitel «Psychosis» entfaltet Leader diesen dreifachen Gesichtspunkt, wobei er, hier Bleuler näher als Kraepelin, die psychotische Grundstörung von ihren sekundären rekonstruktiven Symptomen unterscheidet. Sie entsprechen Versuchen, eine Verankerung in der Sprache («Steppunkte» im Sinne Lacans), eine Begrenzung der Libido und eine erträgliche Distanz zum Anderen zu finden. Hier führt Leader als Beispiel Louis Wolfson ein, dessen 1970 erschienenem Buch zu entnehmen ist, wie er vor allem durch Transformation seiner Sprache einem mütterlich geprägten, von traumatischem Genießen durchzogenen Diskurs zu entkommen suchte. Die Darstellung dieses spannenden Falls findet sich in mehreren Kapiteln. Weitere Überlegungen gelten dem Phänomen des Wahns als Weg der Selbstheilung (Lacan spricht von der «métaphore delirante» als Möglichkeit der Sinnfixierung). Der Wahn ermöglicht, so eine wichtige Bemerkung Leaders, die Separation vom Anderen im Fall der Paranoia, wobei dieser in der Schizophrenie das Subjekt invadiert. Wo der Paranoiker das Begehren des Anderen eindeutig und zweifelsfrei benennt, bleibt der Schizophrene ohne Anhaltspunkt. Es sind gerade diese Passagen, in denen Leader sehr klar zu wichtigen klinischen Differenzierungen kommt und diese mit Beispielen verdeutlicht, die das Buch sehr lesenswert machen. Im dritten Kapitel gibt es auch einen Exkurs zur Frage des Namens und des Benennens, der diese beiden Fragen von der (phallischen) Signifizierung abgrenzt. Diesen Abschnitt halte ich für besonders wichtig. Interessant sind auch Leaders Bemerkungen zur Frage des Körpers sowie seine Überlegungen dazu, wie die Idee, eine Ausnahme zu sein, in der Psychose das Verhältnis zum Anderen reguliert.

Das vierte Kapitel geht auf «Language and Logic» ein. Die genaue Beachtung von Besonderheiten des Sprechens und der Sprache sowie von deren Logik ist, wie viele wissen, zentrales Moment einer an Lacan orientierten Diagnose der psychotischen Struktur. Leader vermag es, in dieses für die Praxis so relevante Gebiet gut einzuführen; wenn er zum Beispiel auf die gefrorene Kondensation von Sinn in der Paranoia eingeht, auf die manische

Ideenflüchtigkeit, aber auch auf dezente Auffälligkeiten wie Merkwürdigkeiten im Tempo des Sprechens, Abbrüche, logische Widersprüchlichkeiten, Sinnverschiebungen und bizarre Anspielungen. Außerdem findet man Lesenswertes zum Konkretismus in der Sprache Schizophrener und zum Erleben der Beeinflussung des eigenen Sprechens. Leader kann hier auf manches verweisen, was Tausk in die analytische Lehre der Psychose eingeführt hat.

Ausführlich geht Leader auf das Phänomen des Neologismus, gerade in der Schizophrenie, ein. Es dient oft dazu, eine Art «Ersatzsteppunkt» zu etablieren, der dem ständigen Gleiten des Sinns Einhalt gebietet und zugleich dem Trieb einen Anhaltspunkt gibt. Am Ende des Kapitels differenziert Leader die drei großen Psychoseformen: In der Paranoia wird der Sinn im persekutiven Wahn fixiert und die Libido damit auch beim Anderen lokalisiert, von dem sich das Subjekt gleichzeitig demarkiert. In der Schizophrenie misslingt die Fixierung des Sinns und der Körper wird vom Genießen überflutet, was oft zu großer Angst und Erregung führt. Die Grenze zum Anderen ist im Beeinflussungserleben aufgehoben. In der Melancholie wird der Sinn durch einen Wahn fixiert, der das Subjekt zum Objekt der Anklage macht, die ursprünglich dem Anderen galt. Das Ich wird vom Anderen überwältigt, wie von der Libido, was zum so wichtigen melancholischen Ich-Verlust führt.

Von diesen Grundlagen ausgehend, geht Leader im fünften Kapitel das Thema «Making a Diagnosis» an. Wir finden hier weitere wichtige Hinweise auf das Vorliegen einer, oft latenten, Psychose: der Mangel an Zweifel, das Fehlen der Subjektivierung der eigenen Geschichte, das Erleben von Offenbarung und besonderer Bedeutung sowie der von Lacans Lehrer De Clérambault beschriebene mentale Automatismus. Die Verwerfung im Sinne Lacans führt dazu, dass das vom Subjekt nicht Symbolisierbare aus dem Realen wiederkehrt, was dazu führt, dass sich der Psychotiker als Opfer der Wirkungen äußerer Kräfte sieht.

Leader kritisiert sehr zu Recht die Bedeutung, die heute häufig den Affekten für die Diagnose einer Psychose zugeschrieben wird. Er fordert, dass diese immer im Kontext der Struktur gesehen werden müssen. Die psychotische Angst zum Beispiel kann Ergebnis einer Art »Sinnüberflutung« sein wie auch einer überwältigenden körperlichen Erregung, wenn die Libido nicht lokalisiert werden kann. Auch die Übermacht des Anderen, zu dem die Distanz fehlt, kann die Angst hervorrufen.

Im sechsten Kapitel «Causes of Psychoses» wendet sich Leader entschieden gegen alle monokausalen Erklärungsmodelle für die Psychose (die selber quasi psychotische Qualität gewinnen können). Leader unterscheidet mit Lacan und auch schon mit Freud die Bedingungen der Psychose von den Gründen ihrer Auslösung. Der Autor geht erneut sehr ausführlich auf die Theorie des Namens-des-Vaters ein, wobei er deutlich macht, dass es nicht um eine notwendigerweise an den Vater als Person gebundene Struktur geht, sondern um ein Moment, das sich im Leben des Kindes auf verschiedene Weise Geltung verschaffen kann, nicht zuletzt im Diskurs der Mutter. Leader verweist auch auf den wichtigen Gesichtspunkt der Wahl des Subjektes, hier der Psychosenwahl. Wir finden in diesem Kapitel auch verschiedene Ansätze psychoanalytischer Herkunft, auf die der Autor eingeht und die besonders das Verhältnis des Kindes zur Mutter betreffen. Erwähnt seien unter anderen die Theorien von Melanie Klein und Gisela Pankow. Piera Aulagniers Theorie setzt den Akzent vor allem auf eine basale Schwierigkeit des Psychotikers, seinen Ursprung zu symbolisieren, der damit verworfen wird. Dies kann, so Aulagnier, durch ein elterliches Denkverbot gefördert werden.

Leader räumt ein, dass es eine Gruppe von Psychotikern geben dürfte, bei denen es weniger um die Zurückweisung des Namens-des-Vaters geht (und seine sinnstiftende metaphorischen Wirkungen, durch die Abwesendes symbolisiert werden kann), sondern bei denen bereits eine frühe binäre Abgrenzung von An- und Abwesenheit im Verhältnis zur Mutter nicht möglich war. Hier wäre weitere Forschung sicher gewinnbringend.

Interessant ist auch, was Leader zum «Baby Talk» schreibt, der die zentrale Bedeutung der Inserierung in die Sprache beim Menschen unterstreicht. Mit Leader kann erwogen werden, ob ein hermetischer, Fragen ausschließender Sprachstil nicht erschwert, dass das Kind im sprachlichen Universum der Mutter einen Übergangsraum entwickeln kann, in dem es sich die Signifikanten aneignet.

Weitere Überlegungen dieses Kapitels betreffen die Problematik der Adressierung des Kindes durch die Mutter bzw. die interpellative Funktion des Sprechens. Wie kann die bedrohliche Seite des Blicks und der Stimme des Anderen, die sich auf das Kind richten, moderiert werden? Psychotische Phänomene, wie das Beobachtungserleben und das Stimmenhören, können in diesem Zusammenhang untersucht werden. Leaders These ist, dass ohne die Wirkung des Namens-des-Vaters das dunkle Begehren des vor allem

mütterlichen Anderen, wie es das Kind über Stimme und Blick trifft, ohne symbolische Vermittlung bleiben müssen und dergestalt aus dem Realen auftauchen.

Es spricht für Leaders vorzügliche Kenntnis der deutschen Psychiatrie, dass er an dieser Stelle auf die von Karl Kleist beschriebene «Beziehungspsychose» verweist, die dieser von der «Entfremdungspsychose» abgrenzt. In einem Fall kann man von einer Überadressierung sprechen, im anderen dagegen von einem radikalen Abgeschnittensein von jeder Adressierung und Interpellation. An dieser Stelle erwähnt Leader auch den Autismus, den er ansonsten leider eher etwas am Rande liegen lässt.

Wichtig erscheint der Gedanke des Autors, dass der Psychotiker nicht selten die Adressierung transformiert, in dem er sich in besonderer Weise zu dem macht, der andere adressiert und aufruft: als Erzieher, Missionar, politischer Reformator etc.

Im folgenden siebten Kapitel «Triggerung» geht Leader auf das wesentliche Moment der Auslösung der Psychose ein. Die Einnahme eines neuen Platzes in der symbolischen Ordnung, die Übernahme von Vater-, aber auch Mutterschaft können hier eine zentrale Rolle spielen, wie auch die Unmöglichkeit, Sexualität und Liebe symbolisch zu fassen, sodass diese, nicht selten gerade in Pubertät und Adoleszenz, traumatisierende Rätsel bleiben. Nicht selten findet sich auch zu Beginn des Ausbruchs einer Psychose der Wegfall stabilisierender dualer Beziehungen durch Einführung eines dritten Momentes, das in der narzisstisch-imaginären Union nicht mehr aufgeht. Insgesamt ist der Verlust bisheriger Stabilisierungsmöglichkeiten (auch die Infragestellung eines bislang glückenden Sinthoms) häufiger Auslöser einer psychotischen Dekompensation. Der Beginn einer Psychose, der mit einem Zusammenbruch symbolisch-imaginärer Sinnggebung einhergeht, kann als Weltverlust wie subjektive Katastrophe verstanden werden. Das Erleben persönlicher Bedeutsamkeit und Offenbarung, plötzlich aufkommender tiefer Einsicht, ist dann bereits eine Bearbeitung des Zusammenbruchs, der wieder einen gewissen Halt geben kann. Das Scheitern des symbolischen Rahmens («framework») scheint an manchen Stellen des Buches Leaders hauptsächlich theoretischer Bezugspunkt zu sein, was den Reichtum an Entfaltung dieses Aspekts keinesfalls ausschließt, die Perspektive aber vielleicht doch manchmal mehr einengt, als es das sehr komplexe Fallmaterial nahelegt. Dennoch gibt es am Ende des siebten Kapitels eine für die Ausgewogenheit

des Buches doch entscheidende Passage, in der Leader auf die Pluralisierung des Namens-des-Vaters im Werk Lacans ab den sechziger Jahren verweist. Daraus ist zu folgern, dass es nicht mehr alleine die Installierung des Namens-des-Vaters als symbolische Verankerung sein kann, die über die Entwicklung einer Psychose entscheidet, sondern dass jegliche Verknüpfung der Dimensionen von Realem, Symbolischem und Imaginärem die Funktion eines Zusammenhalts einnehmen kann.

Im achten Kapitel geht Leader demzufolge auf den Reichtum der Varianten von «Stabilization and Creation» ein. Er erwähnt neben dem Wahn die Ausbildung stabilisierender Ideale, das Erfinden einer eigenen Sprache, aber auch Phänomene von Imitation und Mimikry. Besonders geht er auf die von Helene Deutsch beschriebene Als-Ob-Persönlichkeit ein. Die Bedeutung prothetischer symbolischer Verankerung verdeutlicht Leader an der Debatte zwischen Margaret Mahler und Harold Searles. Während jene die Bevorzugung mancher Psychotiker von Maschinen als Ausdruck unreifer Objektbeziehungen ansah, begriff dieser, dass es hier um die Aneignung eines symbolischen Gerüsts in Form der Maschine geht. Spannend ist auch der Kommentar Leaders zur Analyse der jungen Schizophrenen Renée durch Marguerite Sechehaye. Deren Konzept der «symbolischen Wunscherfüllung» versteht er nicht als die Wirkung der realen Befriedigung versagter oraler Bedürfnisse, sondern als Ausdruck der Effizienz der Etablierung eines «Semblants» (eines «make belief»), der die fragmentierte Welt des Schizophrenen im Sinne einer symbolisch-imaginären Anleihe zu organisieren vermag.

Aufmerksamkeit schenkt Leader außerdem der Konstruktion funktionaler Formeln in der Psychose, die sich als mathematische Funktionen schreiben lassen, z.B. wie F_{xy} . F bezeichnet dabei die Funktion zwischen zwei Plätzen, z.B. der Mutter und ihrem Baby, wobei sich diese Struktur durch die Geschichte eines Subjekts nachverfolgen lässt. Dieser Ansatz wurde von Geneviève Morel entwickelt. Destabilisierungen solcher Funktionen können ebenfalls zu psychotischen Krisen führen, zum Beispiel, wenn damit die Regulierung der Beziehung zum Anderen so nicht mehr gewährleistet ist.

Es finden sich weitere interessante und ausführliche Bemerkungen Leaders zur Bedeutung des Schreibens für den Psychotiker, zur Relevanz von Chiffren, zur Erfindung von Namen sowie zur stabilisierenden Einführung von Ritualen. All dies hat sicher auch für die therapeutischen Aspekte der analytischen Kur beim Psychotiker Gewicht.

Am Ende des Kapitels geht Leader, leider etwas kurz, auf Lacans Konzept des Sinthoms ein. Im Gegensatz zu den bislang erwähnten Formen der Stabilisierung ist hierbei der kreative, erfinderische Aspekt besonders wichtig. Leader erwähnt in diesem Zusammenhang die besondere Bedeutung des Namens und der Benennung.

Das neunte, zehnte und elfte Kapitel ist jeweils einem wichtigen Fall gewidmet: Aimée, dem Wolfsmann und Harold Shipman. Diese Fallgeschichten hier zu besprechen, würde den Rahmen der Rezension sprengen.

Zu Aimée sei gesagt, dass Leader sich hier sehr stark auf die Arbeit von Jean Allouch stützt. Dieser hatte herausgearbeitet, dass Aimées ältere Schwester 18 Monate vor deren Geburt im Ofen verbrannt war. Sie selbst war zur Trägerin von deren Vornamen geworden. Allouch, dem sich Leader anschließt, sieht als Ursache der Psychose Aimées die Unmöglichkeit an, den Platz der toten Schwester einzunehmen. Sie entzog sich so auch der mütterlichen Verleugnung der Verantwortlichkeit an diesem Tod.

Leaders Bemerkungen zum Wolfsmann konzentrieren sich vor allem auf die Frage der Differentialdiagnose von Psychose und Neurose. Der Autor weiß dabei die stichhaltigen Argumente herauszuarbeiten, die für eine Psychose Pankejews sprechen. Zwei Aspekte verdienen Beachtung: Leader entwickelt am Beispiel der Klagen des Wolfsmanns über die Frauen Lacans These, das eine Frau Sinthom des Mannes sein kann. Zum anderen vertritt er die Auffassung, dass Pankejew unter dem Namen des Wolfsmanns eine (sinthomatische?) Antwort dafür finden konnte, wer er für den Anderen sei, zum Beispiel für den Vater und seinen Ersatz, Sigmund Freud. Pankejews psychotische Episoden während der zwanziger Jahre waren durch die Erschütterungen ausgelöst, die zum einen die Krebserkrankung Freuds, dann die Attacke Otto Ranks gegen ihn bedeuteten.

Schade ist es, dass Leader, der ansonsten sehr gründlich die analytische Literatur heranzieht, beim Wolfsmann die Arbeiten Serge Leclaires nicht berücksichtigt. Dies hätte vielleicht ermöglicht, Pankejews häufige Visiten bei Ärzten und Schneidern nicht nur als Ausdruck von dessen defizitärem Körperbild zu deuten, sondern auch als Suche nach der Kastration in realer Form (eine, wie ich finde, kluge und konsequente Idee Leclaires).

Die letzte der Fallgeschichten betrifft den Massenmörder (und äußerst beliebten Arzt) Harold Shipman. Hier ist das Material vielleicht am

rätselhaftesten und auch am wenigsten klar. Leader geht der Frage nach, ob die Morde Shipmans an seinen Patienten Ausdruck einer zu vermutenden Psychose selber waren oder vielmehr verzweifelte Versuche, seinen besonders durch das Idealbild eines perfekten Arztes geprägten Stabilisierungsversuch gegen dessen Infragestellungen zu sichern. Leader bemüht sich, auslösende Momente für die verschiedenen periodischen Zunahmen der Mordserie ausfindig zu machen und stößt dabei auf die Frage des Erbes und seines Platzes in der symbolischen Kette der Generationen. Leader verdeutlicht an diesem Fall vielleicht ein wenig zu schlüssig seine zuvor erfolgte Hervorhebung der Momente der Ausnahme und des Ideals für die Stabilisierung einer psychotischen Struktur. Dass ein Subjekt in der Lage sein kann, für die Stabilisierung seiner Psychose zu morden, mag eine erschreckende Erkenntnis der Überlegungen Leaders sein; und auch, dass es oft gerade eine ostentative Normalität ist, die den Wahnsinn verbirgt.

Das zwölfte Kapitel «Working with psychosis» eröffnet wichtige Perspektiven zur analytischen Arbeit mit Psychotikern. Leader warnt besonders vor der Einnahme einer Meisterposition, der Tendenz zur Deutung, wie vor jedem Versuch der Normalisierung, der die eigenen Rekonstruierungsversuche des Psychotikers unterlaufen würde. Es gehe vor allem darum, eigene Stabilisierungen und Erfindungen des psychotischen Patienten zu stützen. Bei seiner Warnung vor der Gefahren der Deutung bezieht sich Leader auf Piera Aulagnier. Ferner empfiehlt er mit Harry Stack Sullivan alles zu fördern, was die Historisierung des Patienten unterstützt, wozu Benennung, Datierung und Detaillierung gehören können. Seine scharfsinnigste Beschreibung der Position des Analytikers bezieht Leader jedoch von Jacques Lacan, der den Analytiker als Sekretär des entfremdeten Psychotikers verstand. Ein solcher mischt sich nicht viel ein, fungiert eher als Zeuge, schreibt nieder. Sekretäre fragen aber auch nach, klären etwas, dokumentieren und machen auf schwierige Punkte im Leben aufmerksam. Sie liefern ein Raster in Zeit und Raum. Sie ermuntern zur Ausarbeitung, zur zeitlichen Festlegung und zur Differenzierung. Manchmal ist es auch notwendig, dass der Sekretär eine entschiedene Ansicht äußert, dazu auffordert, etwas langsamer zu treten, etwas zu wiederholen und genauer hinzusehen.

Dass die Erstellung von Texten, auch der schriftliche Austausch zwischen psychotischem Analysanten und Analytiker wichtig sein kann, unterstreicht Leader ebenfalls. Er weist auch, wie es schon Pioniere wie Robert Knight

oder John Rosen getan haben, auf den immensen Einsatz hin, den die Kur des Psychotikers erfordert.

Das Nachwort zum Buch setzt dann noch einige prägnante politische Akzente. Leader geht den Wurzeln eugenischen Denkens auch in der angelsächsischen Welt nach und folgt deren Abkömmlingen in unserer Zeit, nicht zuletzt in den auf Normalisierung der Psychotiker setzenden Therapiemanualen. Hier erspart er seinem britischen Kollegen Peter Fonagy nicht harte Kritik, der auch in unseren Breiten unter Analytikern schwer erklärbare Popularität genießt. Fonagy setzt darauf, mit Methoden des «brain scanning» objektivierbare, äußere und sichtbare Daten für den therapeutischen Prozess gewinnen zu können, was das Sprechen des Subjekts ausschaltet und dem Imaginären die Oberhand gibt. So mag man es zuerst kaum glauben, dass das Anna Freud Centre bereits zweijährige Kinder mit solchen Methoden auf spätere Devianz untersucht.

Es ist sehr erfreulich, dass mit Leaders Buch eine dem Sprechen und Hören verpflichtete Psychoanalyse mit Psychotikern nach vorne gebracht wird. Dass Leader darauf besteht, in jede Reflexion über die Psychose auch die wissenschaftsgeschichtliche Dimension und die gesellschaftliche Kritik einzubeziehen, ist außerdem zu begrüßen.

Dem Buch ist eine große Leserschaft, gerade auch unter den «Klinikern», zu wünschen und vielleicht alsbald Übersetzungen ins Französische und Deutsche.

Michael Meyer zum Wischen, Köln/Paris



Mit Texten von:

Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller, Tobias Finis, Dirk Quadflieg, Philippe Despoix, Andreas Cremonini, Andreas Kriwak, Christoph Braun, Christian Kupke u. Robert Krowinski

Christian Kupke (Hg.)
Lacan – Trieb und Begehren

ISBN: 978-3-938880-06-7
272 Seiten, EUR 17,00

Erhältlich im Buchhandel
oder unter parodos.de

Kennt die Psychoanalyse Freuds eine Trieb-, aber weniger eine Wunschtheorie, so hat sich die Lacansche Psychoanalyse zunächst als Theorie des Begehrens verstanden. In einem Überblick über laufende Arbeiten stellte Lacan rückblickend auf das Seminar XI von 1964 fest, dass er zu diesem Zeitpunkt seine Theorie des Triebes noch nicht klar von der des Begehrens abgrenzen konnte. Welche Bedeutung kommt vor dem Hintergrund dieser und ähnlicher Äußerungen Lacans dem Seminar XI als Schnittstelle in der Befragung von Trieb und Begehren sowie seiner Lektüre der Freudschen Triebtheorie zu? Wie hat Lacan vor und nach 1964 Begehren und Trieb thematisiert? Welche systematische Bedeutung hat diese Abgrenzung, und worin liegt ihr sowohl psychoanalytischer als auch philosophischer Ertrag?

Der Sammelband möchte diesen Fragen nachgehen und dabei der Genese, der Struktur und den Effekten der Differenz von Trieb und Begehren bei Lacan auf die Spur kommen. Und er will über diesen Weg auch den Unterschied zwischen der Freudschen und der Lacanschen Psychoanalyse noch einmal näher beleuchten.

Mit Jacques Lacans Text *Über den «Trieb» bei Freud und das Begehren des Psychoanalytikers* in deutscher Erstveröffentlichung

Ankündigung der Kölner Akademie für Psychoanalyse Jacques Lacan

- Laufende Cartelle zu folgenden Texten Jacques Lacans: «Angstseminar» (1962/1963), «Des noms du père» (1963) sowie «Propos sur l'hystérie» (1977)
- Grundlagenseminar zu den Begriffen der Psychoanalyse
- Regelmäßige Supervisionsgruppen und Intervision
- Ringvorlesung «Einführungen in die Psychoanalyse Jacques Lacans» an der Universität Köln
- Sommerakademien

Informationen auf: www.akademie-jacques-lacan.de

Telephonisch unter: 0221/9320982

E-Mail: praxismzw@web.de