



# 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)

Mai Wegener (Berlin)

Y – Revue für Psychoanalyse, 2/2012

*Begegnungen mit dem Unheimlichen*

Herausgegeben von Susanne Müller



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 (Kfar Saba/Köln),  
Susanne Müller (Paris/Köln), Eckhard Rhode (Hamburg)

Redaktionskontakt:

[praxismzw@web.de](mailto:praxismzw@web.de), [praxis@andreashammer.com](mailto:praxis@andreashammer.com), [suzanne.muller@yahoo.fr](mailto:suzanne.muller@yahoo.fr),  
[eckhard.rhode@gmx.net](mailto: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](mailto: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](mailto:info@parodos.de)

[www.parodos.de](http://www.parodos.de)

ISBN 978-3-938880-54-8

ISSN 2194-3494

# Inhaltsverzeichnis

Susanne Müller	
Editorial	7
Susanne Müller	
Der eigene Name im Spiegel des a(A)nderen <i>Occupation</i> und Erinnerung	15
Franz Kaltenbeck	
Vom Unheimlichen zum Ungeheuren Unheimliche Angst, ungeheures Symptom	26
Michael Meyer zum Wischen	
Nathalie St/G-R-Anger und das unheimliche Haus der Frauen	47
Karin Schlechter	
Das Loch des Raumes anstelle des Raumes betreten	66
Eckhard Rhode	
fünf und drei gedichte	71
Rivka Warshawsky	
Die unheimliche Ästhetik von Lacans Objekt <i>a</i>	80
Éric Le Toullec	
Freud-Lubitsch 1919: Ein unheimlicher Blick	102
Michaela Wunsch	
Die Stimme als Objekt des Unheimlichen, der Angst und der Furcht	120



## Editorial

Dieser zweite Band der Zeitschrift Y ist dem Unheimlichen gewidmet, dem es sich anzunähern, das es zu beschreiben und ergründen sucht. Die Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen hat schon zu Beginn des Buchprojektes deutlich gemacht, dass jedes vermeintliche Verstehen neue Fragen aufwirft und dass jede Nähe die Gefahr birgt, neue Distanzen zu schaffen, wenn nicht gar Abgründe zu eröffnen. Das Unheimliche scheint fortwährend an Grenzen heranzuführen, an jene seiner eigenen Bestimmung wie auch an jene des Verständnisses uns vertrauter Gebiete, allen voran unseres Selbstverständnisses, womit es jedoch auch die Möglichkeit in sich trägt, diese heimlich-unheimlichen Felder neu zu befragen. In seiner grenzüberschreitenden Wirkung per se interdisziplinär, dabei zugleich eng mit der Psychoanalyse verknüpft, stellt das Unheimliche in der Tat ein prädestiniertes Thema für die Zeitschrift Y dar.

«Begegnungen mit dem Unheimlichen» – sei es im alltäglichen Leben, in beruflichen oder privaten Zusammenhängen, im Kontext des eigenen künstlerischen oder wissenschaftlichen Schaffens oder auch im Prozess des Schreibens selbst, der letztlich einzig von der Begegnung Zeugnis ablegt – ist Titel und Programm des vorliegenden Bandes. «Begegnung» bedeutet ein Zusammentreffen, aber auch ein Aufeinanderprallen. Ein «Gegen» als Gegensatz und Gegenüber, wie in der Begegnung mit dem Realen erfahrbar, in dem das Eigene Konturen gewinnt, wenngleich es im Austausch mit dem Anderen immer auch eine Entfremdung (Ent-Eignung) erfährt. Sich dem Unheimlichen anzunähern, es an sich herankommen zu lassen und also die Begegnung mit ihm zu riskieren, stellte somit die anspruchsvolle Aufforderung dar, mit der wir die Autorinnen und Autoren dieses Bandes um ihren Beitrag baten. Dass es sich um sehr unterschiedliche Herangehensweisen bzw. Forschungsperspektiven handelt, denen jedoch der Hintergrund der psychoanalytischen Lektüre gemein ist, trägt dabei dem komplexen Gegenstand des Unheimlichen Rechnung, der weniger eine «Abhandlung» als vielmehr eine diskursive Behandlung einfordert.

Seit Freud das Unheimliche 1919 in seinem gleichnamigen Aufsatz theoretisierte und damit in der Folge der Übersetzung<sup>1</sup> seines Textes erstmalig auch einem nicht-deutschsprachigen Publikum näherbrachte – in keiner anderen Sprache gibt es ein entsprechendes Wort – ist viel über das

Unheimliche geschrieben worden. Neben einer Fülle von Texten zu zeitgenössischen Phänomenen wurden dabei auch Versuche unternommen, die Spuren des Unheimlichen bis ins 18. Jahrhundert bzw. bis in die frühe Neuzeit zurückzuverfolgen.<sup>2</sup> Diesen verschiedenen Texten liegt meist die Hypothese zugrunde, dass das Unheimliche sich in Umbruchzeiten manifestiert, in denen Altvertrautes in die Krise gerät und neue Errungenschaften eine radikale Umorientierung nötig machen, die einen ängstigen Haltverlust mit sich bringt. Für eine solche Umwälzung der politischen, sozialen und religiösen Ordnung bzw. des Verständnisses von Welt, Natur und Mensch stehen die Begriffe der Aufklärung und der Moderne, hinsichtlich derer das Unheimliche eine Art ‹Rest› bzw. ‹Darüberhinaus› verkörpert, das in der neuen Ordnung keinen Platz findet.

Die Psychoanalyse, von Freud selbst in eine Reihe mit den Erschütterungen durch Kopernikus und Darwin gestellt<sup>3</sup>, bringt ebenfalls eine Revolution der Erkenntnis mit sich, deren Besonderheit jedoch darin liegt, den unergründlichen Rest des Seins selbst zum Gegenstand zu machen. Das Unheimliche findet hier quasi erstmalig seinen Platz, und zwar in der Nachbarschaft des Freud'schen Unbewussten und des Lacan'schen Realen, sodass seine Thematisierung und Theoretisierung durch diese Autoren konsequent erscheint. Auch in diesen Texten bleibt das Unheimliche jedoch unnahbar, ja sperrig, kurz: Es bleibt unheimlich, wie die folgende kurze Skizzierung deutlich macht.

Freud beschreibt das Unheimliche als ‹jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht›<sup>4</sup>, das also ‹wirklich nichts Neues oder Fremdes [ist], sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist›<sup>5</sup>. Die Begegnung mit dem Unheimlichen findet hiernach im Erlebnis der Wiederkehr des Verdrängten statt, sei es, dass dies aus ‹primitiven Vorstellungen› oder aus ‹infantilen Komplexen› (z. B. dem Kastrationskomplex) herührt, für die Freud zahlreiche Beispiele anführt, die er insbesondere aus E. T. A. Hoffmanns phantastischen Geschichten ableitet. So sehr das Unheimliche für Freud mit der Angst verknüpft ist, so sehr wird im Kontakt mit diesem doch auch ein Genießen spürbar, das nicht nur anhand des Unheimlichen der Fiktion erfahrbar wird. Tatsächlich sind Freuds beharrliche Ausführungen zur Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion merkwürdig unklar und inkonsistent, was vielleicht mit seiner eigenen, zuvor angeführten Feststellung

zusammenhängt, «daß es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird». <sup>6</sup> Wenn überhaupt Grenzen verwischt, also verschoben oder gar abgeschafft werden, mag man ergänzen, was die Orientierung indes immens erschwert. Wie im lustvollen Labyrinth einer schaurigen Geschichte scheint sich Freud im Schreiben über das Unheimliche geradewegs zu verirren bzw. zu «verlieren», wie es andere Sprachen ausdrücken. <sup>7 8</sup>

Lacan greift im Angst-Seminar, in dem er bereits eingangs das Unheimliche als bislang vernachlässigtes, eigentlich jedoch den Schlüssel zum Verständnis der Angst bietendes Phänomen einführt<sup>9</sup>, diese Idee des Verirrens auf, wenn er in Bezug auf eine Bemerkung Freuds zu Hoffmanns *Die Elixire des Teufels* schreibt: «Mit jeder Windung dieser langen und so verschlungenen Wahrheit lässt sich die Richtigkeit der Fußnote [richtig müsste es heißen «Bemerkung»] bestätigen, die Freud gibt, indem er zu verstehen gibt, dass man sich darin ein wenig verliert. In Wirklichkeit bildet dieses *sich darin verlieren* [Freud spricht von «Verwirrung»] selbst einen Teil der Funktion des Labyrinths, das es zu beseelen gilt. Doch wenn man jede dieser Windungen nimmt, ist klar, dass das Subjekt Zugang zu seinem Begehren nur erhält, indem es sich immer wieder an die Stelle eines seiner Doppelgänger setzt.»<sup>10</sup> Das Begehren ist dabei eng mit der Idee des Heims verbunden, in dem das Unheimliche – und damit die Angst – immer mit anwesend ist. «Der Mensch findet sein Haus an einem im Anderen jenseits des Bildes, aus dem wir gemacht sind, gelegenen Punkt. Dieser Platz repräsentiert die Abwesenheit, in der wir sind.»<sup>11</sup> Diese «bemächtigt [...] sich des Bildes, das sie trägt, und das Spiegelbild wird das Bild des Doppelgängers, mitsamt dem, was es an radikaler Fremdheit mit sich bringt. [...] Sie lässt uns dadurch als Objekt erscheinen, dass sie uns die Nicht-Autonomie des Subjekts offenbart.»<sup>12</sup> Das (Un-)Heim erscheint bei Lacan zugleich als Ausrichtung und Ursprung des Begehrens wie auch der Angst. Es taucht dort auf, wo «mein Begehren [...] in den Schlupfwinkel (*antre*) eintritt (*entre*), in dem es seit aller Ewigkeit in der Gestalt des Objekts erwartet wird, das ich bin, insofern es mich aus meiner Subjektivität exiliert»<sup>13</sup>. Dieser «Schlupfwinkel» (im französischen Original *antre*, das nur ein Buchstabe von *autre*, dem anderen, trennt; das «n» lässt sich zudem als gespiegeltes «u» lesen), in die man eintritt (französisch: *entre*), lässt an den (Mutter-)Schoß denken, in den man zurückkehrt (französisch: *rentre*), der wiederum primär mit der

Angst verbunden ist: «Die Angst ruft all das hervor, was uns anzeigt, uns zu erahnen erlaubt, dass es wieder zurück in den Schoß gehen wird.»<sup>14</sup> Von hier aus wird verständlich, dass das Heim eben insofern Angst auslöst, als es hier keinen Mangel gibt. Dies führt uns zurück zu Freud, der als Beispiel des Unheimlichen aus der analytischen Praxis anführt, «dass neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkindes, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst geweiht hat. «Liebe ist Heimat», behauptet ein Scherzwort.»<sup>15</sup>

Die «Örtlichkeit» des Unheimlichen lässt sich weiter als Zwischenort kennzeichnen, zwischen dem Ich und dem a(A)nderem, innen und außen. Lacan erwähnt in seinem bislang nicht ins Deutsche übersetzten Seminar *Les problèmes cruciaux de la psychanalyse* (Die wesentlichen Probleme der Psychoanalyse) einen solchen Ort des Dazwischen und bestimmt ihn als «Punkt der Naht (suture) zwischen dem, was ich die äußere Haut des Inneren und dem, was ich die innere Haut des Äußeren nennen könnte», um ihn kurz darauf mit dem Ort des Unheimlichen in Verbindung zu bringen, zu dem die analytische Kur einen Weg bieten kann: «[...] ein gewisser Zugangsweg zum Dazwischen, eine bestimmte Art und Weise, die das Subjekt gewissermaßen haben kann, um sich in Bezug auf seine Situierung im Inneren dieser zwei Sphären Abwechslung zu verschaffen, der inneren und der äußeren Sphäre. Es kann ihm gelingen, sich in das Dazwischen zu begeben, einen befremdlichen Ort, Ort des Traums und der Unheimlichkeit.»<sup>16</sup>

Die bereits erwähnte neuerliche Erschütterung der bisherigen Selbstverständlichkeiten, die dem Menschen durch die Psychoanalyse zugefügt wird, beschreibt Freud mit folgenden Worten: «Die dritte und empfindlichste Kränkung aber soll die menschliche Größensucht durch die heutige psychologische Forschung erfahren, welche dem Ich nachweisen will, daß es nicht einmal Herr ist im eigenen Hause.»<sup>17</sup> Anders ausgedrückt: Das Heim als Stätte der Identität wird zum Unheim, in dem das Selbstbild ins Wanken gerät, was jedoch, wie im obigen Lacan-Zitat deutlich wird, auch die Chance birgt, sich, etwa im Rahmen einer analytischen Kur, aus vermeintlichen Sicherheiten zu lösen und neue Wege der Subjektivierung zu finden. Ähnlich dem Traum bietet hierzu das Einlassen auf die Begegnung mit dem Unheimlichen einen Weg der Passage, die zu neuen Erfindungen, Theoriebildungen und Schöpfungen überleiten kann.

Zu den Beiträgen dieses Bandes:

Susanne Müller zeigt in ihrem Beitrag über die Bedeutung des Eigennamens, dass das Unheimliche uns im eigenen Namen begegnen kann, wenn dieser einer anderen Person angehört. Die unheimliche Beziehung zwischen Eigenem und Anderem spitzt sich in diesem Fall dadurch zu, dass die «Namensvetterin» durch die deutsche Besatzungsmacht in Frankreich deportiert und in Auschwitz ermordet wurde. Hieran schließt sich eine Reflexion über die unheimliche «Verwandtschaft» deutscher und jüdischer (aschkenasischer) Namen an, die neues Licht auf die Geschichte der deutschen Besatzung wirft.

Franz Kaltenbeck, der zunächst auf die «Verknüpfung» des Unheimlichen mit dem Imaginären hinweist, das die Knoten im Spätwerk Lacans zu «exorzieren» suchen, führt uns anhand zahlreicher Beispiele aus den Bereichen Literatur, Religion, klinischer Praxis und bildender Kunst vom Unheimlichen zum Ungeheuren, das ihm zufolge die heutige Zeit stärker charakterisiert als das Unheimliche. Am Werk des Künstlers Dieter Roth zeigt Franz Kaltenbecks subtile Analyse vier Momente des Ungeheuren auf, welche insbesondere die Bedeutung des Realen unterstreichen.

Michael Meyer zum Wischen betritt den Raum des Unheimlichen in Form des «Hauses der Frauen», dem Heim Nathalie Grangers, Figur des gleichnamigen Buchs und Films von Marguerite Duras. Das Haus, Wohnhaus der Schriftstellerin, dessen Vergangenheit sich in Abfall-Spuren, jedoch keiner Schrift, keinem Namen niederschlägt, wird zur Metapher des Nicht-Repräsentierbaren, für das Duras Worte und Bilder von verstörender Intensität findet. Anhand des Verhältnisses der Frauenfiguren und des «Vertreters», Repräsentant des Anderen, zeigt Michael Meyer zum Wischen, dass die unheimliche Wirkung mit dem Jenseits des phallischen Diskurses bzw. der Konfrontation mit dem weiblichen Genießen zusammenhängt.

Es folgen zwei poetische Texte: Eckhard Rhodes *fünf und drei gedichte* zeichnen die Wirkung der Lektüre von Freuds Text über das Unheimliche auf den Dichter nach. Buchstaben und Wörter verdichten sich zu einem eindringlichen Schreiben, an dessen Rändern und Umbrüchen das Unheimliche vielerorts zutage tritt.

Auch Karin Schlechter nähert sich dem Unheimlichen mit einem poetischen Text, der bereits in seiner äußeren Form mehrstimmig anmutet. *Das Loch des Raumes anstelle des Raumes betreten* gibt die tastenden Bewegungen

einer Figur in einer undefinierbaren Zwischenwelt zu lesen, in der sich die Grenzen von Raum und Zeit, Realität und Fiktion aufzulösen scheinen.

Mit ihrem *Die unheimliche Ästhetik von Lacans Objekt klein a* betitelten Text bietet Rivka Warshawsky eine Lektüre des Freud'schen Texts *Das Unheimliche* an, die dessen eigene unheimliche Wirkung offenlegt. In engem Bezug zum Werk Lacans stellt sie im nächsten Schritt das Unheimliche in den Kontext von Angst und Genießen und rückt es damit in die Nähe zum Objekt *a*. Hieraus, so legt Rivka Warshawsky dar, ergeben sich Konsequenzen auch für die analytische Kur.

Die Begegnung mit dem Unheimlichen verknüpft Éric Le Toullec mit dem gleichzeitigen Auftreten von Psychoanalyse und Film. Anhand einer Analyse von Lubitschs Film *Die Puppe*, der ebenso wie Freuds Text *Das Unheimliche* im Jahr 1919 erscheint, zeigt Éric Le Toullec, dass die Puppe als Metapher des Doppelgängers im frühen Film der Darstellung der filmischen Illusion selbst dient. Zugleich unterstreicht sie ein ursprüngliches Fehlen und wirft das Subjekt auf die Frage der Symbolisierung zurück. Nicht zuletzt durch die etymologische Verbindung der Puppe zur Pupille, damit zum Loch im Blick, zur Angst und zum Begehren, offenbart die Puppe einen erstaunlichen Kreuzungspunkt zwischen Film und Psychoanalyse.

Auch Michaela Wünsch nähert sich dem Unheimlichen über den Film und die Kunst. *Die Stimme als Objekt des Unheimlichen, der Angst und der Furcht* untersucht anhand eines Performance-Films von Valie Export und Hitchcocks *Psycho* die Beziehung zwischen Stimme, weiblichem Körper und den verschiedenen Formen von Angst. Freuds Traum von Irmas Injektion, in dessen Zentrum wiederum ein weiblicher Körper steht, dient Michaela Wünsch als Beispiel, die Furcht aufseiten des Analytikers zu situieren.

Ein besonderer Dank gilt an dieser Stelle dem Verleger Ulf Heuner, der diesen zweiten Band von Y möglich gemacht und dem Unheimlichen damit ein Heim geboten hat. Durch seine zuverlässige Begleitung in jeder Entstehungsphase, seinen Zuspruch, seine Kritik und Geduld ist er maßgeblich am Gelingen der Zeitschrift beteiligt.

Weiterhin sei den Übersetzern der fremdsprachigen Artikel ins Deutsche sowie jenen herzlich gedankt, die an der Übersetzung und Korrektur der englischen und französischen Abstracts gearbeitet haben und hiermit dazu beitragen, die Inhalte der Zeitschrift auch außerhalb des deutschsprachigen

Raums zugänglich zu machen. Es sind dies Andreas Hammer, Felix Meyer zum Wischen, Charlotte Luise Fechner, Gérald Cyngiser und Pamela Bienzobas.

## Anmerkungen

- 1 Exemplarisch seien hier die ersten Übersetzungen ins Französische und Englische angeführt: *L'inquiétante étrangeté*. Übers. v. M. Bonaparte und E. Marty. In: *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris. 1933. 163-210. *The Uncanny*. Übers. von A. Strachey. In: *Complete Psychological Works* 4, London. 1925. 368-407. Die mit der Übersetzung des im Deutschen so vertrauten Wortes ‹unheimlich› auftauchenden Schwierigkeiten können hier nur am Rande erwähnt werden. Die Übersetzungsversuche *inquiétante étrangeté* und *uncanny* verweisen jedoch bereits auf das Hauptproblem: Das ‹Heim› als Kern geht verloren; das Unheimliche verliert somit sprichwörtlich mit seinem ‹Umzug› in andere Sprachen sein eigenes Heim, das in adjektivierter Form nicht nur in ‹heimisch› (heimatlich) und ‹heimelig› (anheimelnd), sondern auch in ‹heimlich› (i. S. von geheim) mündet. Ferner büßen die meisten anderen Sprachen die paradoxe Verneinung (un-) (heimlich und unheimlich wurden einst synonym verwendet) ein, in der Freud «die Marke der Verdrängung» sieht.
- 2 Für eine geschichtliche Einordnung siehe z. B.: Castle, T. (1995) *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. New York/Oxford. Royle, N. (2003) *The uncanny*. Manchester/New York. Maschelein, A. (2011) *The unconcept. The Freudian uncanny in late-twentieth-century theory*. Albany.
- 3 In seinem 1971 in der Klinik Sainte Anne gehaltenen Seminar *Le savoir du psychanalyste* kommentiert Lacan diese Hypothese Freuds folgendermaßen: Das durch die Psychoanalyse ins Spiel gebrachte «Nicht-Gewusste» (in-su), das Unbewusste als Subversion innerhalb der Struktur des Gewussten, stelle eine «eher rühmende» Revolution dar, was ebenso für die Evolutionstheorie Darwins gelte: «Es gibt keine Lehre, die die Erzeugnisse des Menschen höher stellt als die Evolutionstheorie.» Die Lehren Kopernikus' und Darwins «belassen den Menschen an der Stelle der Krönung der Schöpfung». Freuds Bezug auf diese Theorien zielt nach Lacan demnach möglicherweise darauf ab, «zu maskieren, das durchzubringen, worum es geht, nämlich, dass dieses Wissen, dieser neue Status des Wissens einen ganz neuen Typus von Diskurs nach sich ziehen muss, der nicht leicht zu halten ist und der, bis zu einem gewissen Punkt, noch nicht begonnen hat.» Dieser neue Diskurs, der das Un-Gewusste berücksichtigt, ist – im Gegensatz zu den Diskursen der Biologie und Kosmologie – der einzige, der die Grenzen des Ichs ebenso wie seine (Selbst-)Wahrnehmungen und Wahrheiten in Frage stellt. Es ist der Diskurs, so könnte man weiterführen, der das Unheimliche des Lebens anerkennt und die Begegnung mit ihm riskiert.  
Lacan, J. (2001) *Le savoir du psychanalyste*. Paris, Sitzung vom 4. November 1971, 15-16.

- 4 Freud, S. (2000) Das Unheimliche. In: Studienausgabe Band IV. Frankfurt a. M., 244.
- 5 Ibid., 264.
- 6 Ibid., 267.
- 7 *to get lost* (englisch), *se perdre* (französisch) etc.
- 8 Noch direkter wird das Verirren als sowohl ängstiger wie auch lustvoller Zug des Unheimlichen dort Thema, wo Freud im Kontext seiner Erläuterung der unbeabsichtigten Wiederholung des Gleichartigen eine der wenigen persönlichen unheimlichen Erfahrungen schildert, die darin besteht, dass er in einer italienischen Kleinstadt wiederholt in ein Bordellviertel gerät, dem er eigentlich eilig zu entkommen sucht. «Nachdem ich eine Weile führerlos herumgewandert war, fand ich mich plötzlich in derselben Straße wieder [...] und meine eilige Entfernung hatte nur zur Folge, daß ich auf einem neuen Umweg zum drittenmal dahingeriet. Dann aber erfaßte mich ein Gefühl, das ich nur als unheimlich bezeichnen kann [...]» Freud, S. (2000) Das Unheimliche. 260.
- 9 «den Artikel von Freud über die *Unheimlichkeit* [...]. Das ist ein Artikel, zu dem ich niemals einen Kommentar vernommen habe, und bei dem sogar, wie es scheint, niemand sich klar gemacht hat, dass er der unabdingbare Pflock ist, um die Frage der Angst anzugehen. Genauso wie ich das Unbewusste über den *Witz* angegangen bin, werde ich dieses Jahr die Angst über die *Unheimlichkeit* angehen.» Lacan, J. (2011) Das Seminar, Buch X, Die Angst. Übers. v. H. D. Gondok. Wien, Berlin, 58.
- 10 Ibid., 68.
- 11 Ibid., 66.
- 12 Ibid., 67.
- 13 Ibid., 67-68.
- 14 Ibid., 74.
- 15 Freud, S. (2000) Das Unheimliche. 267.
- 16 Lacan, J. (1985) Le séminaire. Livre XII. Les problèmes cruciaux de la psychanalyse. Paris, 118. Übersetzung der Zitate von Susanne Müller.
- 17 Freud, S. (2000) Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Studienausgabe Band I. Frankfurt a. M., 284.

## Der eigene Name im Spiegel des a(A)nderen *Occupation* und Erinnerung

Über das Unheimliche zu schreiben, ist eine schwierige, wenn nicht gar unmögliche Aufgabe. Daher kann es sich auch hier nur um eine Annäherung, um eine Einkreisung handeln, wie vielleicht jedes Schreiben und Sprechen über das Reale einem Kreisen ähnelt, das sich allenfalls in enger werdenden Bögen an «es» herantastet, dabei zugleich immer stärker in seinen Bann gerät und sich der Angst aussetzt. Bei der «realen» (erlebten, erlittenen) Begegnung mit dem Unheimlichen handelt es sich hingegen um ein einmaliges, plötzliches und erschütterndes Erlebnis, das uns unerwartet und unvorbereitet «heimsucht»; ein Einfall im doppelten Sinne des Wortes: Das Unheimliche fällt ein, fällt über uns her, bringt gewohnte Perspektiven, Halt- und Grenzpunkte ins Wanken, doch birgt es dabei auch die Chance auf einen Einfall im Sinne einer Erfindung, einer Neuschaffung und Umdefinition.

Dieser Text handelt von einer solchen Begegnung, die wie jede Begegnung mit dem Realen (Lacan nennt sie *Tyche*) scheitern muss bzw. ein «rendez-vous manqué», eine verpasste Begegnung<sup>1</sup> bleibt, die zwar verschiedene Zeiten und Räume miteinander in Austausch bringen kann, zugleich jedoch deren Diskrepanz in ihrer Unüberbrückbarkeit spüren lässt. Konkret handelt es sich um die Begegnung mit meinem eigenen Namen als Namen einer anderen Person, einer Begegnung somit des *Anderen im Gleichen*<sup>2</sup>, unheimliche Begegnung par excellence. Sie wurde möglich im Rahmen meiner Doktorarbeit, die ihrerseits eine sprachliche und künstlerische Annäherung an das Unheimliche unternimmt und die paradoxerweise, aber durchaus der Logik des Unheimlichen folgend, erst in der Entfernung vom gemeinsamen «Heim» – dem deutschen Sprachraum, nämlich in Frankreich – möglich wurde. In der Tat scheint die etablierte französische Übersetzung *inquiétante étrangeté*, wortwörtlich «beunruhigende Fremdheit», das Unheimliche seines ihm buchstäblich innewohnenden Heims zu berauben.<sup>3</sup>

Der Name als Heim des Subjekts, das, einem Schneckenhaus ähnlich, an ihm haftet und es «markiert», es vor allem anderen auszeichnet (bezeichnet

und zeichnet) und im symbolischen Raum «verwurzelt»<sup>4</sup>, lässt sich nicht abstreifen und wird folglich meist auch im fremdsprachigen Kontext beibehalten. Im Seminar *Die Identifikation*, schreibt Lacan, dass der Eigenname von einer Sprache in die andere lediglich eine Transformation, nicht jedoch eine Übersetzung erfährt, «er überträgt sich, und genau dies ist für ihn charakteristisch: ich heiße in allen Sprachen Lacan, und ebenso Sie, jeder in seinem Namen. Es ist dies kein Faktum des Zufalls, kein Faktum der Beschränkung, der Ohnmacht, kein Faktum des Nicht-Sinns, da es ja im Gegenteil hier ist, da die ganz besondere Eigenart des Eigennamens in der Bedeutung liegt.»<sup>5</sup> Und die Bedeutung des Namens, von der Lacan an einer Stelle im Seminar V schreibt, dass er «immer mehr oder weniger mit kabbalistischen Zeichen verknüpft ist»<sup>6</sup>? Gegen die Hypothese von Gardiner, nach dem der Eigenname reine Klanglichkeit und ohne Bedeutung sei, betont Lacan im Seminar XII: «Er trägt im Gegenteil viel mehr als Bedeutungen mit sich, eine ganze Summe von Mahnungen.»<sup>7</sup> Zugleich ist der Name «eine Marke, der Lektüre bereits offen.»<sup>8</sup>

Die Eigenart des Namens, seines eigenen Namens, ist dem Subjekt selbst jedoch unzugänglich, ja unbekannt und in gewisser Weise unheimlich, was mit dem «radikalen, archaischen Punkt» zusammenhängt, den man «am Ursprung des Unbewussten» vermuten muss. Von diesem schreitet das sprechende Subjekt entlang der Signifikantenkette voran, den Aussagen (énoncés) entgegen, wobei es jedoch in der Aussage (énonciation) «etwas weglässt, das genau genommen das ist, was es nicht wissen kann, nämlich den Namen dessen, was es als Subjekt der Aussage ist»<sup>9</sup>. Von hier aus wird der Bezug des Eigennamens zum Objekt *a* verständlich. Beiden kommt die gleiche Funktion zu, wie Lacan im Seminar XIII anführt, nämlich, das Eine (l'un), welches das Subjekt bezeichnet, zu ersetzen<sup>10</sup>.

Der Mensch wird durch seinen Namen zum Mensch: «Jeder Mensch ist ein Tier, abgesehen davon, dass er sich benennt»<sup>11</sup>, wobei das von Lacan kreierte Verb «se n'homme(r)» sowohl bedeutet, dass der Mensch sich (be-)nennt («nomme»), wie dass er sich «mensch»t. Dies berührt die Subjektwerdung. Hiervon sagt Lacan zwar: «Das Subjekt ist, was sich benennt»<sup>12</sup>, doch ist es zunächst nicht ein Sich-Benennen, sondern ein Benannt-Werden durch die Namensgebung der Eltern. Diese erste «Einschreibung» vor oder bei der Geburt findet eine Entsprechung in der Einschreibung des Namens im Grabstein, die ihrerseits über das Leben des Subjekts hinausweist. Im

Psychosen-Seminar lesen wir hierzu: «Die Tatsache, dass er Soundso geheißen hat, übersteigt an sich seine vitale Existenz. Dies unterstellt keinerlei Glauben an die Unsterblichkeit der Seele, sondern lediglich, dass sein Name nichts mit seiner vitalen Existenz zu tun hat, dass er sie übersteigt und sich darüber hinaus erhält.»<sup>13</sup> Dies gemahnt daran, dass mit dem Namen, so «eigen»<sup>14</sup> er auch ist, stets der a(A)ndere ins Spiel kommt. Der Name macht das Subjekt für den anderen einzigartig. Er stellt in diesem Sinne «die Erfüllung dieser Sache einer anderen Ordnung [dar], die das ist, was in der klassischen Logik der binären Beziehung des Universellen zum Besonderen als etwas Drittes und nicht auf ihr Funktionieren Reduzierbares auftaucht, nämlich als das Singuläre»<sup>15</sup>.

Doch was geschieht, wenn der eigene Name uns bei einem anderen begegnet, der den gleichen Namen trägt? Die deutsche Sprache kennt den Ausdruck «Namensvetter» und suggeriert hiermit eine familiäre Verbindung, basierend lediglich auf der Homonymie. Diese «Verwandtschaft», etabliert durch die Vertrautheit des gemeinsamen Namens, kann jedoch höchst befremdlich anmuten, wie auch Freud feststellt: «Man kann sich einer leicht unangenehmen Empfindung nicht erwehren, wenn man seinen eigenen Namen bei einem Fremden wiederfindet. Ich verspürte sie unlängst recht deutlich, als sich mir in der ärztlichen Sprechstunde ein Herr S. Freud vorstellte.»<sup>16</sup> Das Unheimliche einer solchen Begegnung würde sich verstärken, wenn anzunehmen ist, dass die beiden Namensträger sich in der Vergangenheit als «Feinde» bzw. Opfer und Täter gegenübergestanden hätten. Der vermeintliche Doppelgänger – an sich bereits eine unheimliche Gestalt, wie Freud in seiner wegweisenden Studie *Das Unheimliche* anhand markanter Beispiele aufzeigt<sup>17</sup> – verweist hier in radikaler Weise auf das Fremde bzw. den a(A)nderen im Eigenen und rührt somit an den traumatischen Kern des Unheimlichen; was wie ein Spiegelbild des eigenen Namens anmutet, tritt uns als nicht spiegelbarer Anderer entgegen.

Suzanne Muller, 1908 in Paris geboren, lebte wenige Straßenzüge von meiner eigenen Wohnung im 20. Arrondissement entfernt und wurde als französische Jüdin 1944 von der deutschen Besatzungsmacht verhaftet, nach Drancy und schließlich in einem der letzten Konvois nach Auschwitz deportiert, wo sie ebenso wie ihre beiden Kinder ermordet wurde. Was bleibt, ist ihr Name.

«Passant, lies ihre Namen, dein Gedächtnis  
ist ihre einzige Grabstätte»<sup>18</sup>

Wer aufmerksam durch Paris spaziert, begegnet unweigerlich den Namen der Toten, geschrieben auf «Erinnerungstafeln», die an die Verbrechen der deutschen Okkupation von 1940 bis 44 gemahnen. In ihrem schlichten hellen Marmorkörper mit eingemeißelter oder reliefhaft aufgesetzter farblich hervorgehobener Schrift lassen die meist auf Wohnhäusern angebrachten Tafeln auf Anhieb an Grabsteine denken. Wo sie nicht den Ort des Todes selbst bekleiden – wie im Falle der an dieser Stelle erschossenen Widerstandskämpfer – markieren sie die letzte Wohnstätte der Deportierten. Neben einem oder mehreren Namen geben sie meist die Geburts- und Todesdaten der Verstorbenen zu lesen, häufig zudem eine kurze Beschreibung des Todesumstands, die typischerweise «die Deutschen» benennt. Zum Beispiel: «fusillé par les Allemands» (von den Deutschen erschossen) oder auch «sauvagement assassiné par les Allemands» (auf bestialische Weise von die Deutschen ermordet). Diese Gleichsetzung der «Deutschen» – bis vor wenigen Jahren auf einigen Tafeln auch mit dem abwertenden Begriff «boches» bezeichnet – mit den Tätern des NS-Regimes<sup>19</sup> wirkt auf mich, die ich als Deutsche in Paris lebe, seit jeher befremdlich, wird mir hierdurch doch nicht nur meine eigene Nationalität als feindlich, sondern auch mein gewähltes Heim als Un-Heim gespiegelt.

Doch noch ein anderer Aspekt weckt in Bezug auf die Tafeln ein Gefühl von Unheimlichkeit: Was hier einander gegenüberstellt wird – die Namen der Opfer, insbesondere der ermordeten Juden, und die «Deutschen» – weist sprachlich eine Verwandtschaft, ja nicht selten eine Entsprechung auf, die in meiner «Begegnung» mit Suzanne Muller ihren unheimlichen Höhepunkt findet. Tatsächlich handelt es sich bei den Namen der aschkenasischen Juden häufig um ursprünglich «deutsche» Namen, was auf den Ursprung der jiddischen Sprache im Mittelhochdeutschen zurückzuführen ist. Dass die eigentliche «Heimat» der Aschkenasen im deutschen Rheinland liegt, veranlasste Freud zu einer spöttischen Bemerkung bezüglich des Vorwurfs der «Landfremdheit», der ein hinfalliges antisemitisches Argument sei, «denn an vielen heute vom Antisemitismus beherrschten Orten gehören die Juden zu den ältesten Anteilen der Bevölkerung oder sind selbst früher zur Stelle gewesen als die gegenwärtigen Einwohner. Das trifft z. B. zu für die Stadt

Köln, wohin die Juden mit den Römern kamen, ehe sie noch von Germanen besetzt wurde.»<sup>20</sup>

Im Jiddischen, geschrieben mit hebräischen Schriftzeichen, «migrierte» das damalige Deutsch, angereichert durch hebräische und aramäische Begriffe, infolge der Pogrome des Mittelalters mit den fliehenden Aschkenasen<sup>21</sup> nach Osteuropa, wo es sich durch slawische Einflüsse weiter vom Mittelhochdeutsch entfernte, das dennoch bis heute unverkennbar seinen Ursprung bildet und sich auch in den Familiennamen niederschlug. Es gelangte dann, häufig erst Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, zurück gen Westen, als viele Juden Osteuropas infolge neuer Verfolgungen z. B. nach Frankreich zogen. Wo das Jiddische im täglichen Gebrauch inzwischen durch die jeweiligen lokalen Sprachen weitestgehend ersetzt wurde, lebt es in den Namen fort, die als nach außen sichtbares, les- und hörbares Merkmal auf die Herkunft der Aschkenasen aus dem deutschen Sprachraum verweisen.

Neben dieser sprachlichen Verwandtschaft trägt heute zur Unmöglichkeit, jüdische von nicht-jüdischen deutschen Namen zu unterscheiden, die Tatsache bei, dass den Juden, als am Ende des 18. Jahrhunderts in Zentral- und Nordeuropa die Familiennamen verpflichtend eingeführt wurden, per Gesetz aufgelegt wurde, Namen zu wählen, die den jüdischen Hintergrund ihrer Träger nicht offenbaren. Dennoch sind (Vor-)Namen zentraler jüdischer bzw. biblischer Figuren oder auf sie verweisende Symbole (Tiere, Farben, Edelsteine etc.) häufig auch in den jiddischen Namen versteckt enthalten. Namen mit der Silbe «Baum» beinhalten z. B. eine homophone Anspielung auf Abraham, solche mit dem Wortteil «Löwe» (Leon, Loeb, Leibel) stellen einen symbolischen Bezug zum Stamm Judas her. Auch der jüdische wie nicht-jüdische Name Müller (Mueller), in erster Linie den früher weit verbreiteten Beruf bezeichnend, lässt eine Anspielung auf den Propheten Samuel, (Sa-)Muel, erkennen.<sup>22</sup>

Die Namen erlauben eine neue Lesart der Besatzungs-Geschichte, die deren «perversen» Charakter drastisch vor Augen führt: So lässt sich sagen, dass die Soldaten der deutschen Wehrmacht in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts Frankreich überfielen und zu großen Teilen besetzten, um hier jene Volksgruppe zu vertreiben und zu vernichten, die seit Jahrhunderten ihre alte Sprache geteilt hatte, die vielfach ihre eigenen Namen trug und die über

viele Umwege aus Deutschland kommend in Frankreich ein neues Heim gefunden zu haben glaubte.

Der Gegenüberstellung von Opfern und Tätern auf den Pariser Erinnerungstafeln verleiht die Familienähnlichkeit der deutschen und jiddischen Namen etwas zutiefst Unheimliches, offenbart sich hierin doch eine sprachliche und namentliche ‹Verwandtschaft› zwischen Vertriebenen und Besatzern, die stärker noch als jedes geschichtliche Argument das enge Ineinandergreifen von christlicher und jüdischer Kultur vor Augen führt. Dass auf keiner Tafel auch nur ein einziger Täter-Name aufgeführt ist, dass ‹die Deutschen› also namenlos bleiben, mag hierin – jenseits des verständlichen Umstands, dass den Mördern keine Gedenktafel, also keine Ein- und Fortschreibung ihrer Namen gebührt – eine weitere Ursache finden, würde sonst doch die unheimliche Verbundenheit in ihrer ent-grenzenden Bedrohlichkeit zutage treten.

Wo die Sprach- und Namensverwandtschaft keine ‹Wahlverwandtschaft› darstellt, müssen sich die jiddische und deutsche Kultur trotz ihrer ursprünglichen Verschränkung einander unheimlich sein, in dem Sinne, als das, was hier ängstigt, da es die gewohnten Kategorien ins Wanken bringt, an eben jenes ‹Altbekannte, Längstvertraute›<sup>23</sup> rührt, das Freud als den Kern des Unheimlichen herausstellte: ‹Denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.›<sup>24</sup> Die jüdische Kultur, die ursprünglich im Rahmen des Vertrauten so fremd und bedrohlich wirkte, dass sie in Form verschiedenen Verfolgungswellen auch räumlich ‹verdrängt› wurde, erscheint im Kontext der deutschen Besatzung weiter Teile Europas als dasjenige, was der deutschen Kultur als das ‹Eigene› entgegentrat und möglicherweise gerade hierin unerträglich wurde.

Diese Verschränkung von Heimlichem (Heimischem) und Unheimlichem wurde für mich anhand des Namens von Suzanne Muller erfahrbar. Ihr ehemaliges Heim in der rue de Belleville trägt indes keine Erinnerungstafel, was die Leere, die sie hinterlässt, noch deutlicher spüren lässt. ‹Dass der Einzelne mit einem Eigennamen benannt wird, geschieht in dem Sinn›, so schreibt Lacan im Seminar XII, ‹dass er unersetzbar ist, das heißt, dass er fehlen kann, dass er das Ausmaß des Mangels andeutet, das Ausmaß des Lochs. Es

ist nicht als Individuum, dass ich Jacques Lacan heiße, sondern als etwas, das fehlen kann [...]. Wohin wird der Name gehen [?], einen anderen Mangel bedecken.»<sup>25</sup> Und weiter: «Der Eigenname, das ist eine bewegliche (*volante*)<sup>26</sup> Funktion, wenn man so sagen kann, wie man sagt, dass es einen Teil des Persönlichen gibt, des Persönlichen der Sprache [...], die beweglich ist.»<sup>27</sup>

Dies lässt an Lacans Überlegungen zu *La Lettre volée* denken. Wir lesen hier in Bezug auf den Brief (oder Buchstaben), dass er «genau genommen ein gesprochenes Wort (*parole*) ist, das fliegt. Wenn es einen gestohlenen [*volée*, s. Fußnote 26] Brief geben kann, dann weil ein Brief ein fliegendes Blatt ist. Es sind die *scripta*, die *volant*, während, ach, die gesprochenen Worte, bleiben. Sie bleiben selbst dann, wenn niemand sich mehr an sie erinnert.»<sup>28</sup>

Der Name ist gesprochen und geschrieben. Er wird gesprochen, schreibt sich ein und fordert das Sprechen. «Der Name ist das, was aufruft [auch: was nennt]. Ohne Zweifel, aber wozu? Es ist das, was zum Sprechen aufruft.»<sup>29</sup>

*Anmerkung: Sämtliche Lacan-Zitate des Textes sind Übersetzungen der Autorin.*

## Abstracts

Der eigene Name im Spiegel des a(A)anderen. *Occupation* und Erinnerung  
Der Name ist eng mit dem Menschsein verknüpft. Der eigene Name ist Heim des Subjekts und seiner Singularität, dabei in seiner Bedeutung und seinem Ursprung jedoch vielschichtig und unzugänglich. Wie Lacan schreibt, übersteigt er die vitale Existenz des Subjekts und erhält sich jenseits von ihm, indem seine Einschreibung sich z. B. im Grabstein fortsetzt.

Dieser Text handelt von einer Begegnung mit dem eigenen Namen im Spiegel des a(A)anderen, «reale» Begegnung mit dem Unheimlichen. So traf ich im Kontext einer künstlerischen Arbeit über die deutsche Besatzung von Paris auf den Namen von Suzanne Muller, Pariser Jüdin, die 1944 von der deutschen Besatzungsmacht deportiert und in Auschwitz ermordet wurde.

Anhand der Pariser Erinnerungstafeln, die meist das letzte Heim ermordeter Widerstandskämpfer oder deportierter Juden bekleiden, deren Namen

den namenlosen «Deutschen» gegenübergestellt werden, befragt der Text weiterhin die unheimliche «Verwandtschaft» deutscher und jüdischer (aschkenasischer) Namen und bietet hierüber eine neue Lesart der Besatzungsgeschichte an.

Son propre nom dans le miroir de l'a(A)utre. Occupation et mémoire

Le nom est étroitement lié au fait d'être humain. Le nom propre est la maison (Heim) du sujet et de sa singularité, tout en étant complexe et inaccessible dans sa signification et dans son origine. Comme l'écrit Lacan, il dépasse l'existence vitale du sujet et se perpétue au-delà de la vie, par exemple à travers son inscription sur la pierre tombale.

Ce texte témoigne d'une rencontre avec son propre nom dans le miroir de l'a(A)utre, rencontre «réelle» avec l'inquiétante étrangeté (das Unheimliche). Ainsi, lors d'un travail artistique sur l'occupation allemande de Paris, je suis tombée sur le nom de Suzanne Muller, juive parisienne qui, en 1944, fut déportée par la force d'occupation allemande et assassinée à Auschwitz.

Partant des plaques commémoratives parisiennes que l'on trouve le plus souvent sur la dernière résidence des résistants fusillés ou des juifs déportés et qui donnent à lire les noms des victimes opposés aux «Allemands» anonymes, le texte interroge en outre la «parenté» étrangement inquiétante (unheimlich) entre des noms allemands et des noms juifs (ashkénazes) et propose à partir de celle-ci une nouvelle lecture de l'histoire de l'Occupation.

One's own name in the mirror of the o(O)ther. Occupation and memory

The name is closely linked to being human. A subject's name is the home of its singularity, even though it is complex and inaccessible in its significance and origin. As Lacan wrote, the name goes beyond the subject's vital existence and perpetuates it even further through its inscription in the gravestone, for example.

This text is about an encounter with one's own name in the mirror of the o(O)ther, a «real» encounter with the uncanny (das Unheimliche). Thus, in the context of an artistic work about the German occupation of Paris, I came upon the name of Suzanne Muller, a Parisian Jew who, in 1944, was deported by the German occupying power and assassinated in Auschwitz.

On the basis of the Parisian commemorative tablets placed on the walls of the last home of murdered partisans or deported Jews whose names are

opposed to the anonymous «Germans», the text furthermore questions the uncanny (unheimlich) «relationship» between German and Jewish (Ashkenazi) names, and on this matter proposes a new reading of the history of German occupation.

Susanne Müller, geb. 1979 in Aachen, lebt und arbeitet in Paris und Köln. Studium der Psychologie (Köln/Paris), Kunstgeschichte (Bonn) und bildenden Kunst (Paris). Aktuelle Doktorarbeit über das Unheimliche in der zeitgenössischen Kunst (Paris). Tätig als klinische Supervisorin, Übersetzerin und Künstlerin mit Schwerpunkt Fotografie.

Susanne Müller, née en 1979 à Aix-la-Chapelle, vit et travaille à Paris et à Cologne. Diplômée en psychologie (Cologne/Paris), en histoire de l'art (Bonn) et en arts plastiques (Paris). Rédige actuellement une thèse doctorale sur l'inquiétante étrangeté (das Unheimliche) en art contemporain (Paris). Travaille en tant que superviseur clinique, traductrice et artiste-photographe.

Susanne Müller, born in 1979 in Aachen, lives and works in Paris and Cologne. Studied Psychology (Cologne/Paris), Art history (Bonn) and Visual arts (Paris). Current PhD thesis about the uncanny (das Unheimliche) in contemporary art (Paris). Works as a clinical supervisor, translator and artist with focus on photography.

## Anmerkungen

- 1 Agamben, G. (2008) Qu'est-ce que le contemporain ? Übers. vom Italienischen ins Französische v. M. Rovere, Paris, 25.
- 2 Siehe Turnheim, M. (1999) Das Andere im Gleichen. Über Trauer, Witz und Politik, Stuttgart. Der Titel des Buches stellt die Übersetzung eines Zitats von Jacques Derrida in *Les morts de Roland Barthes* dar («l'autre dans le même»). In einer Fußnote auf Seite 36 begründet Turnheim seine Wahl des Begriffes «Gleichen» (statt «Selben») damit, dass diese von dem Gedanken ausgehe, «daß der Aspekt der Alterität gerade dort am massivsten einbricht, wo wir uns der Illusion der Gleichheit hingeben.» (36)
- 3 Diese von Marie Bonaparte stammende Übersetzung (1933) anlässlich der Übertragung des gleichnamigen Textes Freuds (Das Unheimliche, 1919) ins Französische wurde trotz ihrer offenkundigen Schwächen auch in neueren Übersetzungen des Freud'schen Aufsatzes regelmäßig aufgegriffen. Eine Ausnahme bildet die erst kürzlich erschienene Neuübersetzung durch Olivier Mannoni, die mit

- L'inquiétant familial* (wörtlich: Das beunruhigende Vertraute) betitelt ist (erschienen 2011 bei Payot & Rivages, Paris).
- 4 Lacan: «Der Eigenname [...] legt als solcher die Verwurzelung des Subjekts fest.» Lacan, J. (1981) *Le Séminaire, livre IX, L'identification*. Paris, Sitzung vom 10. Januar 1962, 135.
  - 5 *Ibid.*, 135-136.
  - 6 Lacan, J. (1998) *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*. Paris, Sitzung vom 13. November 1957, 37.
  - 7 Lacan, J. (1985) *Le Séminaire, livre XII, Les problèmes cruciaux de la psychanalyse*. Keine Angabe zum Verlag, Band 1, Sitzung vom 6. Januar 1965, 114.
  - 8 Lacan, J. (2005) *Des Noms-du-Père*. Paris, 87.
  - 9 Lacan, J. (1981) *Le Séminaire, livre IX, L'identification*. Paris, Sitzung vom 10. Januar 1962, 136.
  - 10 Lacan, J. (1967) *Le Séminaire, livre XIII, L'objet de la psychanalyse*. Paris, Sitzung vom 15. Dezember 1965, 86.
  - 11 Lacan, J. (1982) *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*. Paris, Sitzung vom 20. März 1968, 240.
  - 12 Lacan, J. (1981) *Le Séminaire, livre IX, L'identification*. Paris, Sitzung vom 10. Januar 1962, 148.
  - 13 Lacan, J. (1981) *Le Séminaire, livre III, Les Psychoses*. Paris, Sitzung vom 18. Januar 1956, 111.
  - 14 Siehe hierzu: «Und ist nicht hier das Wesentliche dieser Funktion des Eigennamens zu sehen, nämlich, dass er unter allen Namen / Nomen derjenige ist, der uns in der eigensten Art, der Funktion des Namens eigensten [Art], zeigt, was ein Name ist.» Lacan, J. (1985) *Le Séminaire, livre XII, Les problèmes cruciaux de la psychanalyse*. Keine Angabe zum Verlag, Band 2, Sitzung vom 7. April 1965, 536.
  - 15 *Ibid.*, Sitzung vom 5. Mai 1965, 597-598.
  - 16 Freud, S. (1990) *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. In: *Gesammelte Werke Band IV*. Frankfurt a. M., 31. Kurz vor dieser Anekdote schreibt Freud im Kontext des von ihm erörterten Namensvergessens: «Ein beständiger Strom von «Eigenbeziehung» geht so durch mein Denken, von dem ich für gewöhnlich keine Kunde erhalte, der sich mir aber durch solches Namensvergessen verrät. Es ist, als wäre ich genötigt, alles, was ich über fremde Personen höre, mit der eigenen Person zu vergleichen, als ob meine persönlichen Komplexe bei jeder Kenntnisnahme von anderen rege würden. Dies kann unmöglich eine individuelle Eigenheit meiner Person sein; es muß vielmehr einen Hinweis auf die Art, wie wir überhaupt «Anderes» verstehen, enthalten.» Diese Verbindung von «Eigenbeziehung» und dem Verstehen des «Anderen» verrät einen Bezug zum hier noch unartikulierten Unheimlichen, in dem das Eigene und das Andere zusammentreffen.
  - 17 Freud fragt sich, was es sei, das das «Abwehrstreben erklären [könnte], das ihn als etwas Fremdes aus dem Ich hinausprojiziert». Und führt aus: «Der Charakter des Unheimlichen kann doch nur daher rühren, daß der Doppelgänger eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bildung ist, die damals aller-

- dings einen freundlicheren Sinn hatte. Der Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen werden.» Freud, S. (2000) Das Unheimliche. In: Studienausgabe Band IV. Frankfurt a. M., 259. Siehe auch die von Freud zitierte Studie von Otto Rank, Der Doppelgänger (1914).
- 18 Inschrift einer Gedächtnistafel, welche die Namen der deportierten jüdischen Kinder des 20. Pariser Arrondissements auflistet, Square Édouard Vaillant, Paris. (Übersetzung: Susanne Müller)
- 19 Die französische Kollaboration, insbesondere die bedeutsame Mitwirkung der französischen Polizei an den Deportationen findet erst seit Kurzem und nur in seltenen Ausnahmefällen Erwähnung.
- 20 Freud, S. (2000) Der Mann Moses und die monotheistische Religion. In: Studienausgabe Band IX. Frankfurt a. M., 538.
- 21 Die mittelalterliche rabbinische Literatur setzt den Begriff «Aschkenas» sogar mit dem damaligen Deutschland gleich (wikipedia).
- 22 Siehe Zunz, L. (1837) Namen der Juden, eine geschichtliche Untersuchung, Leipzig; Guggenheimer, E. H. und H. W. (1996) Etymologisches Lexikon der jüdischen Familiennamen, München, Paris.
- 23 Freud, S. (2000) Das Unheimliche. In: Studienausgabe Band IV. Frankfurt a. M., 244.
- 24 Ibid., 264.
- 25 Lacan, J. (1985) Le Séminaire, livre XII, Les problèmes cruciaux de la psychanalyse. Keine Angabe zum Verlag, Band 1, Sitzung vom 6. Januar 1965, 128.
- 26 Das von Lacan benutzte Adjektiv «volant(e)» bedeutet wörtlich «fliegend», aber auch «stehend».
- 27 Ibid.
- 28 Lacan, J. (2001) Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Paris, Sitzung vom 26. April 1955, 269.
- 29 Lacan, J. (2007) Le Séminaire, livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant. Paris, Sitzung vom 16. Juni 1971, 172.

## Vom Unheimlichen zum Ungeheuren Unheimliche Angst, ungeheures Symptom

Bevor Freud in seiner Abhandlung *Das Unheimliche* Beispiele für dieses angstvolle Gefühl anführt, hebt er die eigenartige Beziehung dieses Wortes zu seinem Gegenteil hervor. Sein Sinn ist schon in seinem Antonym, im Heimlichen enthalten. Dann übernimmt er Schellings Bemerkung: «Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.»<sup>1</sup> Einleitend zitiert er auf fünf Seiten seiner Arbeit Wörterbucheintragen, die das Wort «heimlich» definieren. Seine lexikalische Klarlegung entspricht der Schwierigkeit des Begriffs, den er in die Psychoanalyse einführt. Was haben die Gefühle und Affekte miteinander zu tun, die er mit diesem Begriff des Unheimlichen behandelt? Sie seien hier nur aufgezählt: die «schreckliche Kinderangst» (in der Erzählung *Der Sandmann* von E. T. A. Hoffmann), der Augen beraubt zu werden<sup>2</sup>; das von Otto Rank untersuchte «Motiv des Doppelgängers», das sich nicht im Narzissmus erschöpft. Dem Doppelgänger werden auch die vom Gewissen ausgeübte «Ich-Kritik» und «alle unterbliebenen Möglichkeiten der Geschicksgestaltung» einverleibt<sup>3</sup> – woran man sieht, dass das «Schreckbild» des Doppelgängers ein Vorläufer des Über-Ichs ist. Dabei ist erstaunlich, dass Freud nicht die Identität von Nathanaels Vater und dem Advokaten Coppelius in E. T. A. Hoffmanns Erzählung als Doppelgängertum auslegt. Im Unbewussten Nathanaels sind Coppelius und sein Double, der Wetterglashändler Giuseppe Coppola, die Agenten der Kastration. Und als Nathanael seinen Vater und Coppelius beobachtet, wie sie sich am Herd zu schaffen machen, um Kinderaugen zu erzeugen, erscheinen ihm des Vaters ehrliche Züge «zum hässlichen widerwärtigen Teufelsbild verzogen». Nathanael schreibt: «Er sah dem Coppelius ähnlich.»<sup>4</sup> Und warum wird auch «die Wiederholung des Gleichartigen zu einer Quelle des unheimlichen Gefühls»<sup>5</sup>? Den vier genannten Phänomenen ist die Angst, die Kastrationsangst, gemeinsam. Für die Angst bei Wiederholungen prägte Freud einen eigenen Begriff: In *Jenseits des Lustprinzips* spricht er von einem triebhaften dämonischen Charakter des Wiederholungszwanges<sup>6</sup>. Für Lacan besteht kein Zweifel: Man kann auf die «Unheimlichkeit» nicht verzichten, wenn man die Frage der Angst erfassen möchte<sup>7</sup>.

Während Lacan das Unheimliche im Angstseminar nicht von der Angst trennt und in den drei Registern des Imaginären, des Symbolischen und des Realen untersucht, beschränkt er es zwölf Jahre später im Seminar über Joyce auf das Imaginäre. Er kommt auf das Unheimliche zu einem besonderen Zeitpunkt zu sprechen. Einerseits hatten ihm Pierre Soury und Michel Thomé, zwei äußerst begabte Knotentheoretiker, am Vorabend seines Seminars vom 16. Dezember 1975 ein Ergebnis vorgelegt, das er selbst verzweifelt suchte: nämlich den Existenzbeweis eines borromäischen Knoten, der aus vier Knoten gleicher Art mit je drei Ringen besteht. Andererseits hatte er gerade Sarah Kofmans Artikel «Vautor Rouge» über das Unheimliche in E. T. A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* gelesen. So sagt er seinen Hörern:

«Das Unheimliche stammt zweifellos aus dem Imaginären und die spezifische, originale Geometrie, die jene der Knoten ist, hat die Wirkung, es (das Imaginäre) zu exorzieren»<sup>8</sup>.

Das Unheimliche erscheint im Schema des einfachen borromäischen Knotens, der die drei Dimensionen des Realen, Symbolischen und Imaginären zusammenhält, in einem Bereich, den sich vor allem das Symbolische und das Imaginäre teilen, der aber auch noch vom Realen gestreift wird. Lacan situiert das Unheimliche «am Ansatz zum Imaginären des Körpers»<sup>9</sup> (*au joint à l'imaginaire du corps*). Man denkt hier natürlich an die schreckliche Augenangst der Kinder in Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*. Der Autor des Joyce-Seminars geht aber weiter, wenn er nun lehrt: «(E)ine spezifische Hemmung charakterisiert das Unheimliche». Worin besteht diese Hemmung? Lacan bindet sie an die Einbildungskraft. Diese werde von der neuen Geometrie der Knoten auf eine harte Probe gestellt. Die Knoten-Geometrie setzt der Einbildungskraft einen großen Widerstand entgegen. In ihr ist mit der Einbildung nicht viel anzufangen. Daher auch Lacans Rat, die Knoten mit Zeichnungen oder konkreter mit Schnurmodellen zu veranschaulichen. Soury und Thomé kamen seltsamerweise dank ihrer Gespräche über Knoten zu besonders komplexen Ergebnissen. Man kann aus diesen Bemerkungen ableiten, dass die Einbildungskraft, die ja zur Erzeugung des Unheimlichen in der Kunst und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts beiträgt, ein Hemmfaktor bei der Untersuchung komplizierter Knoten ist.

In den Werken James Joyces oder Franz Kafkas findet man eher das Ungeheure als das Unheimliche. Der antisemitische «Bürger» im Zyklopen-Kapitel

des *Ulysses* mag dem Polyphemus der Odyssee nachgebildet sein, er ist wirklich ein Ungeheuer<sup>10</sup>, wie auch der Vater Georg Bendemanns in Kafkas 1912 geschriebener Erzählung *Das Urteil*. Und zwar ist er das weniger, weil sein Sohn dort sagt: «mein Vater ist noch immer ein Riese»<sup>11</sup>, sondern weil dieser Vater ihn auch in den Tod durch Ertrinken treibt. Wenn das Heim den Ort des Unheimlichen konstituiert, dann darf man Kafkas zwei Jahre später verfasste *Verwandlung* an der Schnittstelle des Unheimlichen und des Ungeheuren ansiedeln, beginnt sie doch mit dem Satz: «Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt.»<sup>12</sup>

Ob man es als Adjektiv oder als Substantiv verwendet, das Wort «ungeheuer» ist zweideutig: Es bezeichnet ein sublim Maßloses, aber auch etwas, das einem Schrecken einjagt. Bei dem «ungeheuren Ungeziefer» wird man sich nicht nur den riesigen Käfer vorstellen, in den Gregor Samsas Leib verwandelt wurde, sondern auch dessen Wirkung auf seine Familie bedenken, und schließlich noch sein Ende als «Untier». So spricht seine Schwester jedenfalls von ihm, bevor er stirbt. Der verwandelte Gregor leidet zwar an vielen Schmerzen, jedoch nicht an der Kastrationsangst, denn er kann sich von seinem unbeweglichen Unterkörper «keine rechte Vorstellung machen.»<sup>13</sup>

Das Ungeheure ist nicht das Unheimliche. Als Freud in einer italienischen Stadt in einen Rotlichtbezirk geriet und, ohne es zu wollen, dreimal in dieselbe Strasse zurückkehrte, wo stark geschminkte Frauen ihre Reize anboten, hatte er ein «unheimliches Gefühl»<sup>14</sup>. Man sagt zwar: «Diese Gegend ist nicht geheuer», aber das will nicht heißen, sie sei ungeheuer, wogegen das Subjekt sagen kann, sie sei ihm ungeheuer. Freud verbindet das Unheimliche oft mit dem «Alten»: «Das Unheimliche ist also auch in diesem Falle das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe *un* an diesem Wort ist aber die Marke der Verdrängung.»<sup>15</sup> Und vom Doppelgänger behauptet er, dass er «eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bildung»<sup>16</sup> sei. Auch das Ungeheure kann auf mythologische oder religiöse Quellen zurückgehen, es manifestiert sich aber oft als etwas, mit dem man nie vertraut war. Es stammt nicht aus der Verdrängung und scheint manchmal direkt aus der Zukunft zu kommen. Das Ungeheure scheint es noch nie gegeben zu haben. Es erschreckt, weil es unvermittelt auftaucht. Und doch kann es ein Vermittler sein.

Das Ungeheure bezeichnet nicht immer ein schrecklich Unermessliches, es geht auch über das hinaus, was man monströs nennt. Jean Clair zum Beispiel will das Monströse ja auf das Abnormale, auf eine ästhetische Hybris einschränken<sup>17</sup>. Wir werden aber im Folgenden zeigen, dass das Ungeheure sich nicht in dieses ästhetische Korsett zwingen lässt, und zwar schon gar nicht, wenn es um ernst zu nehmende Kunst geht.

## Religion

Jesus wird oft mit Sokrates verglichen. Beide haben den Spott, mit denen sie die Eliten ihrer Zeit bedachten, mit dem Leben bezahlt. In *Kant mit Sade* zitiert Lacan *Das Leben Jesu*, wo Ernest Renan den «hohen Spott» seines Helden gegen die Pharisäer hervorhebt. Philosophen vom Rang Hegels oder Nietzsches waren von Jesus viel tiefer betroffen. Selbst die Gläubigen und die Kirchen hatten die Frage, die er ihnen stellte, verdrängen wollen. Es ist die Frage, was es mit der Menschwerdung Gottes auf sich hat.

Auf den Spuren Hegels zeigt Slavoj Žižek, warum die Inkarnation die meisten Menschen erschreckt. Er nimmt Hegels Wort von der «Ungeheuerlichkeit Christi»<sup>18</sup> ernst. Wie so oft geht er von seinem Lieblingsautor Gilbert Keith Chesterton aus. Der Autor der Geschichten Father Browns vertritt einen handfesten Common-Sense-Realismus und wettet gegen Aber- und Wunderglauben. Die Regression zu mysteriösen Symbolen und pseudo-ägyptischer Vielgötterei ist nur ein Zeichen des Glaubensverlustes und begründet sich in der Furcht vor vier Worten: «He was made Man»<sup>19</sup> («Er wurde zum Menschen gemacht»). Die einzige Ausnahme in der rationalistischen Welterklärung, die Chesterton gelten lässt, ist die Menschwerdung Gottes. Žižek erkennt im Realismus des englischen Katholiken seine eigene Verwerfung der obskurantistischen «New Age-Ideologie» wieder. Es gibt kein anderes Wunder als die Menschwerdung des Gottessohns. Sie genügt Chesterton, um die Kohärenz der Welt zu garantieren. Die Unbegreiflichkeit dieses Vorgangs der Fleischwerdung ist der Gegenstand von Žižeks Studie. Was die Leute an ihr erschreckt, ist der drohende Verlust eines transzendentalen Gottes, der ihnen den Sinn des Universums garantiert, über welches er, ins Jenseits entrückt, wacht.

Von den drei christlichen Kirchen, der griechisch-orthodoxen, der protestantischen und der römischen, bevorzugt Žižek «die radikale Entfremdung»

des Menschen im katholischen Denken der Trinität. In der lateinischen Tradition geht der Heilige Geist aus dem Vater und dem Sohn hervor, in der orthodoxen kommt er vom Vater allein und der protestantische Gott bleibt in einem unergründlichen Jenseits, von wo er die Gnade rein zufällig verteilt<sup>20</sup>. Die Manifestierung des Heiligen Geistes ist jedoch ohne die Menschwerdung Christi undenkbar. Žižek leitet diese Erkenntnis aus dem theologischen Wissen ab.

Der Mensch kann sich nicht direkt mit Gott identifizieren und Gott auch nicht mit ihm. Die Identifizierung kann nur über Christus, den Gottmenschen, erfolgen<sup>21</sup>. Was es mit der Identifizierung des Menschen mit Gott auf sich hat, beschränkt sich nicht auf seine Liebe zu Gott, es geht auch um seine Freiheit. Die Identifizierung wird nicht von irgendeinem Prädikat oder einem einzigen Zug, den Gott und Mensch gemeinsam hätten, getragen, sondern von ihrer beider abgrundtiefen Leere. Die Leere Gottes und die des Menschen werden in der Identifizierung überlagert. Die Überlagerung, bei der ein Mehr als Leere entsteht, ist für die Freiheit des Menschen verantwortlich. Man muss dem hinzufügen, dass seine Freiheit nur aufgrund der Menschwerdung Christi möglich wird, da die Identifizierung des Menschen ja über die mit dem leidenden Gottmenschen verläuft. Für Chesterton garantiert das Christentum die Freiheit. Während der Buddhismus den Menschen mit dem All verschmelzen will, lösen die christlichen Religionen ihn vom Universum ab, zerbrechen die Welt in Stücke, spalten nicht nur den Menschen und fördern damit seine Persönlichkeit, sondern spalten auch Gott<sup>22</sup>. Damit befreien sie den Menschen.

Aus einer Arbeit Reiner Schürmanns über Meister Eckhart geht für Žižek hervor, dass Gott des Menschen bedarf, um sich auf sich selbst zu beziehen. Sowohl der Mensch als auch Gott sind gespalten: Den Menschen durchdringt die Differenz zwischen Gott und Nicht-Gott und Gott kann ohne den Menschen nicht zu sich selbst kommen. Der Gott Eckharts kommt dem Spinozas nahe, er ist die einzige Substanz, auch die leidende. Dem Menschen gewährt die Gelassenheit, sein eigenes Leiden an Gott abzugeben<sup>23</sup>. Es ist Žižek nicht entgangen, dass Eckhart im Gegensatz zu Hegel die Ungeheuerlichkeit Christi, seine Inkarnation, also seine Menschlichkeit, sorgfältig ausklammert. Alles weist darauf hin, dass Žižek in der Fleischwerdung eine Tat («acte» im Sinne Lacans) sieht. Und zwar eine «ungeheure», wie man sie nach Hegel nennen muss. Wie Schürmann zeigt, musste Christus bei Eckhart

sogar von Zeit, Angst und Liebe «rein» bleiben, obwohl er auf die Welt kam<sup>24</sup>. Žižek gelangt in seiner Lektüre der *Vorlesungen über Religion* Hegels zur folgenden Kernthese seines Denkens über Christus: Der am Kreuz sterbende Christus ist nicht nur der fleischgewordene Vertreter Gottes auf Erden, er ist vor allem der «verschwindende Vermittler» (*vanishing mediator*) zwischen dem substantiellen jenseitigen Gott und dem Gott, der sich über die geistige Gemeinschaft der Gläubigen kundtut. Die Tat der Menschwerdung ist noch ungeheurer als die der Schöpfung. Es ist nicht müßig, hier daran zu erinnern, dass der Akt in Žižeks Philosophie, aber natürlich zuerst bei Lacan, eng an den Freud'schen Todestrieb gebunden ist. Man kann dem Akt somit auch das Ungeheure zuordnen und dem Todestrieb die Wiederholung.

Der Grund für die Menschwerdung Gottes beschränkt sich nicht auf das juristische Motiv, Jesus sei auf die Welt gekommen, er habe sich nur offenbart, um den Menschen ihre Schuld zu vergeben. Gott ist wegen seiner unergründlichen Andersheit Mensch geworden. Weil Gott für sich selbst ein Rätsel ist, hatte er sich nicht nur den Menschen zu offenbaren, sondern auch sich selbst. Nur durch seine Menschwerdung konnte er sich voll als Gott verwirklichen (*to actualize*)<sup>25</sup>. Weil Gott, ohne Mensch zu werden, sein eigenes Rätsel nicht lösen kann, ist er auch unvollkommen und inkonsistent; weil er an seinem Mangel leidet, gibt es die Liebe zu ihm. (Žižek wendet hier natürlich Lacans alte Erklärung an, Liebe könne ohne die Kastration des anderen nicht entstehen<sup>26</sup>).

Der Gott, den Žižek beschreibt, ist nicht nur gespalten, er hat auch eine dunkle, furchtbare Seite, die man bei Eckhart nicht findet. Der Philosoph entnimmt die Finsternis Gottes Chestertons Roman *The Man who was Thursday*, in welchem es um die Verschwörung anarchistischer Philosophen gegen nichts Geringeres als die ganze Zivilisation geht, eine Verschwörung, die eine Spezialabteilung von Scotland Yard bekämpfen soll. Gabriel Syme, der Romanheld, wird zu diesem Zweck von dem mysteriösen Chef dieser Geheimpolizei empfangen und bekommt den Auftrag, sich in die gesetzlose Bande der Anarchisten als Agent einzuschleichen. Chesterton gibt seinem Roman eine philosophische Grundlage: Die wahren Kriminellen seien nicht die Mörder und die Diebe, die ja trotz ihrer Untaten das Leben und das Eigentum respektierten. Diebe stellen z. B. das Eigentum gar nicht in Frage, verteidigen es sogar, nachdem sie ihren Diebstahl begangen haben. Die Anarchisten des 19. Jahrhunderts erklärten hingegen,

das Eigentum sei Diebstahl. Sie verachteten auch die Ehe und hassten das menschliche Leben.

Žižek findet diese provokante Analyse noch zu zahm, er wirft Chesterton vor, nicht genug Hegelianer zu sein und die Identität von Verbrechen und Gesetz nicht erkannt zu haben. Wie dem auch sei, nachdem Syme sich in den Anarchistenrat eingeschlichen hat, wo man ihm den Namen «Donnerstag» gibt, da er an einem Donnerstag aufgenommen wird, erkennt er in «Sonntag», dem Vorsitzenden des Rates, den mysteriösen Chefagenten, der ihn für die Geheimdienstabteilung des Scotland-Yards angeworben hatte. Der Chef der anarchistischen Verbrecher ist also mit dem Geheimdienstchef identisch, der die Zivilisation retten soll! Es kommt aber noch schlimmer. Chesterton nennt das, was da geschieht, «the queer thing» (das schiefe Ding). Syme sieht vom Geheimdienstchef zuerst nur seinen Nacken, seine Schultern sowie seinen Rücken und dieser Anblick lässt den Mann als unmenschlich brutal erscheinen, als wäre er ein Affengott. Dann bekommt Syme jedoch das Antlitz des Agentenchefs zu sehen und erschrickt. Was ihm diesen Schreck einjagt, ist jedoch nicht die Brutalität und Bösartigkeit des Gesichts, sondern seine Schönheit und Güte! Diese Mischbildung aus dem Vertreter der das Gesetz schützenden Exekutivgewalt und dem Haupt der Anarchisten, die es zerstören wollen, ist niemand anderer als Gott selbst! Als dieser gibt Sonntag sich jedenfalls zu erkennen und genau seine friedliche Seite wird ihm von einem Mitarbeiter vorgeworfen.

Nach Chesterton muss jedes Ding in der Welt gegen das ganze Universum ankämpfen, um den Ruhm und die Isoliertheit des Anarchisten zu erreichen. Erst der Krieg jedes Teilchens des Universums gegen alle anderen, das eigene Leid, die Folter und der Todeskampf geben einem das Recht, eine Lüge zu entlarven. Wer für Recht und Ordnung kämpft, müsse ebenso kühn sein wie der Attentäter und Bombenleger. (Dazu muss gesagt sein, dass die heutigen Bombenleger und sogar die Selbstmordattentäter nur selten allein handeln.)

Doch Žižeks Dekonstruktion Gottes beschränkt sich nicht auf dessen Spaltung, die Inkonsistenz und die Unvollständigkeit des Anderen bei Lacan. Er liest im Buch Hiob, des biblischen Leidensmanns, der als ein Vorläufer Christi gilt, dass Gott weder dessen Leiden noch denen seines Sohnes Sinn geben kann. Im Gegenteil, Hiobs und Jesus' Leiden machen das Rätsel der Schöpfung noch undurchdringlicher und sinnloser. Den wichtigsten Schritt bei seiner atheistischen Inkarnationsstudie geht Žižek, indem er Hegels

Religionsphilosophie liest<sup>27</sup>. Hegel sagt im dritten Teil seiner *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*:

«Christus ist in der Kirche der *Gottmensch* genannt worden, – diese ungeheure Zusammensetzung ist es, die dem Verstande schlechthin widerspricht; aber die Einheit der göttlichen und menschlichen Natur ist dem Menschen darin zum Bewusstsein, zur Gewissheit gebracht worden, dass das Anderssein oder, wie man es auch ausdrückt, die Endlichkeit, Schwäche, Gebrechlichkeit der menschlichen Natur nicht unvereinbar sei mit dieser Einheit, wie in der ewigen Idee das Anderssein keinen Eintrag tue der Einheit, die Gott ist. Dies ist das Ungeheure, dessen Notwendigkeit wir gesehen haben. Es ist damit gesetzt, dass die göttliche und menschliche Natur nicht an sich verschieden ist: Gott ist menschliche Gestalt. Die Wahrheit ist, dass nur *eine* Vernunft, *ein* Geist ist, dass der Geist als endlicher nicht wahrhafte Existenz hat».<sup>28</sup>

In dieser Stelle findet sich nach Žižek der Schlüssel zu Hegels Einsicht. Die Versöhnung Gottes mit dem Menschen – nach der Erbsünde – kann nicht direkt geschehen, sie muss zuerst ein *Ungeheuer* hervorbringen, in ihm erscheinen. Žižek merkt an, dass Hegel «dieses unerwartet starke Wort der *Ungeheuerlichkeit*» zweimal verwendet, um die «Figur der Versöhnung, die Erscheinung Gottes im endlichen Fleisch eines menschlichen Individuums zu bezeichnen»<sup>29</sup>. Die Notwendigkeit dieser «Ungeheuerlichkeit» des Gottessohns besteht darin, dass Gott nicht aus seiner Jenseitigkeit in den immanenten heiligen Geist der Glaubensgemeinschaft übergeht. Wir werden auf Žižeks Gründe für diese Unmöglichkeit hier nicht näher eingehen.

Für ihn ist Christus «das mehr als menschliche ungeheure Subjekt»<sup>30</sup>, das zu der endlichen Reihe menschlicher Subjekte als von diesen verschiedenes «Objekt *a*» hinzukommt. Dabei tritt dieses ungeheure Objekt *a* natürlich nicht an die Stelle des Ich-Ideals, eine Substitution, die nach Freud, bei der Bildung einer Masse stattfindet, die einem Führer gehorcht.

Žižeks Theorie, Christus füge sich der christlichen Gemeinde als ein von jedem ihrer Subjekte verschiedenes ungeheures Objekt *a* hinzu, sollte mit Lacans Theorie des Unheimlichen in der Angst gelesen werden. Lacan erklärt das Auftauchen des Angstsignals mit einem Verschluss des Mangels der Kastration durch ein Objekt «in ihrer imaginären Struktur»<sup>31</sup>. Das ist der Fall, wenn zum Beispiel in einem Fenster- oder Türrahmen ein Unbekannter erscheint. In Žižeks Theorie der ungeheuren Menschwerdung Christi fungiert der Menschensohn hingegen als ein überschüssiges Objekt, das zu einer Reihe von Subjekten hinzutritt, nicht aber an eine Stelle, wo der Mangel bestehen bleiben sollte. Für seine Gemeinde hat er eher eine die Angst

bekämpfende als eine die Angst bewirkende Funktion. Er entspricht einem Objekt, das aus der Trennung hervorgeht.

## Klinik

Die psychoanalytische Klinik kennt das Ungeheure in der Form von Ungeheuern vor allem dank der männlichen Adoleszenten. Werden Heranwachsende von der Pubertätskrise auf besonders harte Proben gestellt, weil sich aufgrund ihrer psychotischen Struktur abgrundtiefe Probleme vor ihnen auftun, so können sie in der Idee, selbst ein Ungeheuer zu sein, Zuflucht nehmen, um sich ihre unlösbaren Konflikte mit dem Anderen (Eltern, Schule, Mädchen, Kameraden) zu erklären. Das Ungeheuer, als das sie sich selbst erscheinen, hat also mehr als eine imaginär abstoßende Seite; es ist auch ein Vermittler zwischen dem Realen des Triebanspruchs und den symbolischen Koordinaten, dem das junge Subjekt nicht Genüge leisten kann.

Antoine unterhielt eine Hassliebe zu seiner Mutter. Er ist jetzt über dreißig, lebt weit von ihr entfernt, kann sich aber nicht von ihr trennen. Am meisten hasst er ihre Wortknappheit. Sie sei «arm an Worten». Bis zu seinem 18. Lebensjahr enthielt sie ihm die Wahrheit über seinen Vater vor, ließ ihn glauben, der Mann, der mit ihr lebte, sei sein leiblicher Vater. Dieser Mann hatte tatsächlich ihre beiden vorehelichen Söhne anerkannt. Antoines älterer Bruder kam auf die Welt, als seine Mutter noch ein vierzehnjähriges Mädchen war. Die Identität *seines* Vaters stand fest. Zwei Jahre später traf die junge Frau einen Unbekannten und wurde erneut schwanger. Sie sagte Antoine, dass seine Geburt für sie, das arme, in einem Heim untergebrachte Mädchen, eine wahre Katastrophe gewesen sei. Als seine Mutter Jahre später wegen einer extrauterinen Schwangerschaft gebärunfähig geworden war, ließ der Mann, der Antoine als seinen Sohn anerkannt hatte, seine Vatermaske fallen, ohne ihm zu sagen, dass er nicht sein Erzeuger war. Er sprach einfach nicht mehr mit ihm, obwohl sie oft tagelang zusammen im Wald Holz hacken mussten. Endlich rückte seine Mutter mit der Wahrheit heraus, konnte oder wollte ihm aber den Namen seines Vaters nicht sagen. Sie hätte den Mann, mit dem sie ihn gezeugt hatte, gar nicht gekannt, wisse nicht, wer er war, er sei verschwunden. Endlich verstand Antoine, warum er von seiner ganzen Familie immer als Ausgestoßener, als «blinder Passagier» behandelt wurde. Er habe in seiner Familie keine anerkannte Existenz gehabt, sei nichts anderes gewesen, als die «Kreatur seiner Mutter». Seine einzige Chance wäre

eine gute Ausbildung gewesen. Er hatte aber schlechte Zeugnisse. Mit einem ausgezeichneten Reifezeugnis wäre er in den Vorbereitungslehrgang einer Hochschule für die intellektuelle Elite Frankreichs eingetreten und hätte so den sozialen Status erreicht, den man ihm seit seiner Kindheit verweigerte. Er wollte unbedingt ins Lehramt eintreten. Das wäre auch seine Rache gegen die schreckliche Familie gewesen, in der er aufgewachsen war. In der Schule wurde der Halbwüchsige als «Schwuler» verfolgt, was er damals noch gar nicht war. Seinen Wunsch, Lehrer zu werden, wollte er auch dann nicht aufgeben, als er schon einen Beamtenposten in einem Ministerium gefunden hatte. Jedes Jahr schrieb er sich für die Aufnahmeprüfung ein, die man ablegen muss, um zum Lehramtsberuf zugelassen zu werden. Sobald aber der Termin dieser Prüfung nahte, befahl ihn eine solche Angst, dass er zur Prüfung nicht einmal antreten konnte.

Als eine solche Angstkrise wieder einmal anhub, erzählte er mir, was im Jahr vor seiner Reifeprüfung vorgefallen war. Er hatte schon längere Zeit an einer schweren Akne gelitten, unter deren Pickeln seine Barthaare zum Vorschein kamen. Wegen dieser Hautverletzungen konnte er sich nicht rasieren. Seine Mutter wollte ihn nicht zum Hautarzt gehen lassen, der zu teuer gewesen wäre. Sie schlug aber vor, sein Gesicht zu epilieren. Auf meine Frage, ob er sich von ihr wie ein Mädchen behandelt fühlte, antwortete er: «Wie ein Ungeheuer!» Damit war ein wichtiges Wort gefallen. Sein Gefühl, aus seiner Familie ausgeschlossen worden zu sein, beruhte keineswegs auf Selbstmitleid. Seine Mutter wurde von den Ihren als eine zügellose Frau angesehen und er als «ihre Kreatur». Seine Familie erkannte ihn nicht als zu ihr gehörig an. Der Mann, der vortäuschte, ihn gezeugt zu haben, wendete sich von ihm ab, als er erfuhr, dass ihm seine Frau kein Kind mehr schenken konnte. Diesen mangelnden sozialen Status wollte Antoine durch ausgezeichnete Leistungen in der Schule wettmachen. Als er in der Schule versagte, schien ihm seine Nichtigkeit vom Anderen bestätigt worden zu sein. Der Signifikant des «Ungeheuers» erlaubte ihm nun, diese Nichtigkeit durch ein Objekt zu ersetzen, mit dem er sich identifizieren konnte. Das Ungeheuer machte aus dem Nichts, als das er galt, etwas Überschüssiges. Es ist kein Zufall, dass das Wort «Ungeheuer» gerade in einem Augenblick seines Lebens fiel, als er einen neuen Versuch unternehmen wollte, in der Gesellschaft den Platz zu finden, den er anstrebte. Zur selben Zeit lernte er auch einen jungen Mann kennen, mit dem er sein Leben teilen wollte.

Gérard, ein ungefähr gleichaltriger Psychotiker, litt als Knabe unter einer Mutter, vor der er kein Geheimnis haben durfte. Sie überwachte seine intime Körperpflege, seine Nahrungsaufnahme und die Ordnung in seinem Zimmer bis ins kleinste Detail. Ihr musste er sein ganzes Vertrauen schenken. Obwohl sein Vater Polizist war, hatte er nicht die geringste Autorität über seine Frau und seine Familie. Er konnte Gérard, seinem jüngeren Sohn, nichts auf den Lebensweg mitgeben und scheute sich immer davor, in einen Konflikt einzugreifen. Die Mutter, eine Krankenschwester, war besessen vor Angst, etwas bei der Pflege ihrer Kinder falsch zu machen. Sie fürchtete auch stets, ihre Patienten durch eine Fehlhandlung umzubringen. Gérard fühlte, dass er ihr Objekt war.

Er entwickelte ein erschreckendes Symptom. Wenn er auf der Straße oder in der Metro ein Kind sah, drängte sich ihm zwanghaft die perverse Idee auf, es zu missbrauchen. In Wirklichkeit lebte er ein gewöhnliches Sexualleben mit seiner Freundin. Es kam noch schlimmer: Die Wahrnehmung eines Kindes löste bei ihm eine «Sensation» aus, die er in seinem Penis lokalisierte. Seine Sensation war für ihn umso unheimlicher, als er keine Beschreibung von ihr geben konnte, keinen Ausdruck für sie hatte. Bei der Durcharbeitung der Frage dieses Elementarphänomens kam er einerseits immer wieder auf das mütterliche Eindringen in seine Intimsphäre zu sprechen. Er sah den Zusammenhang zwischen seiner Angst, zum Verführer von Kindern zu werden, und seiner Rolle als Objekt der Zwangshandlungen seiner Mutter.

Andererseits tauchte auch eine Erinnerung auf, von der er nicht wusste, ob sie auf einem Erlebnis beruhte oder imaginär war. Sein Vater habe ihn beim Onanieren überrascht, jedoch nichts dazu gesagt, ihn weder gescholten noch zur Rede gestellt. Von diesem Zeitpunkt an fürchtete er, auch zum Lustobjekt seines Vaters zu werden. Er vermied jede Berührung mit ihm. Als das Phänomen der rätselhaften Sensation in seinem Glied nachgelassen hatte, kam er in der Analyse zu folgender Erklärung: Die der Mutter aufgrund ihrer Intimpflege unterstellte Verführung bestimmte seine Wahnidee, ein Kindesverführer zu sein, viel weniger als er ursprünglich angenommen hatte. Die nie stattgefundene Einverleibung des Sprachkörpers (des von der Sprache verliehenen symbolischen Körpers) war viel wichtiger. Die Verwerfung des väterlichen Phallus hatte diese Inkorporation vereitelt<sup>32</sup>. An ihrer Stelle drängte sich ihm obszöne Fantasie auf, «man zwingt ihn, männliche Glieder zu verschlingen». Es seien Ungeheuer, die diese Gewalt gegen ihn

anwendeten. Er erkannte, dass er in dieser Fantasiebildung sowohl Täter als auch Opfer war. Täter, wenn er fürchtete, Kinder zu verführen; Opfer, wenn «man» ihn zwang, Penisse zu verschlingen.

«Das Ungeheuer hilft, das erste Mal mit der gewaltsamen genitalen Sexualität umzugehen», sagte er. Er las einige Arbeiten zur Sexualität Pubertärer und stieß dort öfters auf den Begriff des Ungeheuers, von dem ja auch die von Gérard leidenschaftlich gern gespielten Computerspiele intensiven Gebrauch machen. Gérard kam zu folgendem Schluss: «Das Ungeheuer ist die erste Figur jenes Kindes, das keines mehr ist, das ein ihm noch unbekanntes und beängstigendes sexuelles Begehren verspürt, weil dieses Begehren alles in die Luft jagt, was es bisher aufgebaut hat».

## Kunst

Žižek weist darauf hin, dass Meister Eckhart die Ungeheuerlichkeit der Inkarnation Christi vermied, weil er dessen volle Menschlichkeit nicht anerkennen konnte<sup>33</sup>. Um Gottes weltliche Existenz zu verschweigen, bediente er sich eines alten Wortspiels, er setzte anstelle des Substantivs *mundus* (Welt) das Adjektiv *mundum* (rein). Statt zu sagen, Gott habe seinen Sohn in die Welt geschickt, ist bei Eckhart von dessen reinem Herzen die Rede<sup>34</sup>.

Im Jahre 1967 veröffentlichte Dieter Roth sein *Mundunculum*. Dass er Eckhart gelesen hat, ist möglich, soll aber hier nicht unterstellt werden. Das Wortspiel des Mystikers darf man dennoch heranziehen, denn es gehört zur Ironie im Titel von Dieter Roths Traktat, dass dieser Titel eben auch das Adjektiv *mundum* enthält: *Munduculum*. Der Künstler wendet dort nämlich die Methoden seines Frühwerks, seinen Purismus der Fünfziger- und frühen Sechzigerjahre an, um die endliche und weniger reine Welt des Realen zu ergründen, aus der er in seiner Jugend fliehen wollte und in der er mittlerweile wieder gelandet war.

In *Mundunculum*, der verkleinerten Welt, herrscht die Spannung zwischen der idealistischen Reinheit von Roths frühem Konstruktivismus und deren Gegenteil, der von Leidenschaft, Genießen und Sexualität bedingte Schmutz. Von einer ähnlichen Spannung schreibt Lacan in *Kant mit Sade*, wenn er vom Objekt *a* und seiner Beziehung zur Kategorie der Kausalität sagt, dieses Objekt setze mit Hilfe des Unreinen eine «neue Kritik der Vernunft ein»<sup>35</sup> – eine Kritik der unreinen Vernunft, versteht sich.

In *Mundunculum*<sup>36</sup> geht es aber auch um den Widerspruch zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen. So beginnt der erste Text von *MAERCHEN*, einem der wichtigsten Kapitel dieses Werkes, mit den ernüchternden Worten: «In jener Zeit, in der das Wünschen nicht mehr helfen wird, (...)»<sup>37</sup> Der Autor entwirft nicht nur eine endliche, sondern auch eine bedrückend geschlossene Welt, wo der ins Unendliche expandierende Wunsch seine Macht verlieren wird. Nicht die unendlichen Räume erschrecken ihn. Im Gegensatz zu Pascal erschrickt er vor der Verengung der Welt, die er schon 1967 voraussah, als alles noch in Ordnung zu sein schien. In *Mundunculum* schuf er die Fresken seines von dieser Beengung ausgelösten Angstsympoms.

Als Maler, Zeichner, Graphiker, Bildhauer produzierte Dieter Roth ein riesiges Werk von unbestreitbarer Schönheit und Farbenfreude; er war mitnichten von der Hässlichkeit fasziniert<sup>38</sup>. Er konnte aber den Ver- und Zerfall, den Müll der Zivilisation, die unübersehbare Präsenz des Objekts *a* als Abfall in der *conditio humana* des zwanzigsten Jahrhunderts nicht aus dem Spektrum seines Schaffens weglassen, behandelte diese Phänomene jedoch nie mit ästhetischem Entgegenkommen, wie Beuys das zum Beispiel in seinen imaginären Mythologien mit dem in Ecken geschmierten Fett tat.

Schon in den fünfziger Jahren knetete Roth Skulpturen aus Teig und ließ Schokolade oder andere verderbliche Substanzen unter Glas verschimmeln. Später stellte er Bilder, Objekte und Installationen aus Abfall, Vogelfutter und Schrott seinen verkäuflicheren Werken an die Seite. Es gibt bei Dieter Roth keinen Exhibitionismus, keine Vergötzung des Körpers, auch keinen Opferkult wie bei Hermann Nitsch. Er dachte keineswegs, alles sei Kunst, ließ sich aber nicht vorschreiben, *was* Kunst zu sein habe und *wer* ein Künstler sein dürfe. Daher lehnte er auch den traditionellen Kunstunterricht ab und gründete eine *Zeitschrift für Alle*.

Die stetige Ausdehnung des Bereichs seiner Forschung gehörte zu seiner Ungeheuerlichkeit. In den sechziger Jahren sprach man von «Bewusstseins-erweiterung»; er betrieb Aktionserweiterung. Es gehörte zu seinen Prinzipien, auch die Bedingungen seines Schaffens und dessen Kontexte in seine Werke zu integrieren: sein Nomadentum (sein «ankommendes Abreisen»), seine Sorge um seine Familie, seine Geldnöte, seine Sammler, seine Feinde und Freunde, seine Alkoholexzesse, Hurereien ... Er predigte nicht die Einheit von Leben und Kunst, sondern zeichnete die Wahrheit seines Lebens

auf, auch dann, wenn es ihm nur mehr wenig Wert zu haben schien und in ein «Gelebe» übergegangen, zu einem Überleben geworden war, in dem es für ihn nur noch das sein Elend dokumentierende Schreiben, Zeichnen, Malen und Filmen gab. Damit explorierte er auch den Abgrund zwischen diesem Leben und den Medien seiner Aufzeichnungen.

Zu seinen Lebensbedingungen gehörte natürlich die Krankheit: Melancholie und Alkoholismus, mit dem er diese bekämpfte. Roth schrieb neben Gedichten, experimentellen Texten, Meditationen zu seiner Kunsttheorie auch noch Tagebücher, davon ein unveröffentlichtes «Extratagebuch» während einer vier Jahre dauernden schweren Depression. Zusammen mit seinen über 600 Seiten starken *Gesammelten Interviews* hatten seine Bekenntnisse für ihn, der sich zweimal das Leben nehmen wollte, eine zentrale Funktion. Sie sind das Zeugnis eines Widerspruchs: Er behandelt schonungslos seine Schwächen und Leiden und behauptet doch klar, ein Riese unter Zwergen zu sein. Er nennt gewisse Künstler seiner Zeit «Schrumpftalente».

In den meisten seiner Zeitgenossen sah er «Ideensklaven». Keine Ideologie fand Gnade in seinen Augen, weil er alle Herrensingifikanten kompromisslos verwarf, sobald er sie aufgespürt hatte: Einen Text konventioneller Form wird man nie bei ihm finden. Als er in den siebziger Jahren einen Trivialroman schreiben wollte, scheiterte er kläglich; das Produkt seines Scheiterns war wieder einmal – ein experimenteller Text. Alle rhetorischen Sicherheitsvorrichtungen wie Narration und Argumentation waren ihm verdächtig.

Ästhetizismus war ihm zuwider. Beuys wirft er zum Beispiel «undeutliche Scharlatanerie»<sup>39</sup> vor, er habe keine Idee von der Realität, wenn er z. B. «eine Pumpe mit Honig drin» ausstellt.

Um Kunst zu machen, brauche man einen «ungeheuren Ehrgeiz, ungeheure Selbstsicherheit, irgendetwas Ungeheures braucht es dazu (...) Ja, du musst ein Ungeheuer sein (...) Sie müssen ein Ungeheuer werden.»<sup>40</sup> Sein Wille zur Selbstbehauptung, sein Ehrgeiz, seine Verachtung für die Künstler, die sich mit dem «Kleinen»<sup>41</sup> zufrieden geben, konnte ihn aber nicht davon abhalten, auch von seiner Einsamkeit zu sprechen, «vom ganzen Dreck, den ich durchlebe.»<sup>42</sup>

Er bewunderte an Kafka, wie dieser seine Familienkonflikte und seine Krisen mit seinen Verlobten in seinen Tagebüchern aufzeichnete, und nahm ihn zum Vorbild: Auch er konnte die Tiefpunkte während der Jahre seiner Depression nicht verleugnen – sein Fressen, sein Saufen, seine Impotenz, sein

Im-Kreis-Gehen. Er hatte nie das geringste Interesse daran, die Gesellschaft zu schockieren, ihre Tabus zu verletzen oder sich exhibitionistisch darzubieten. Er verbot sich nur, seine Krankheit und sein Unbehagen zu verschweigen oder ästhetisch zu übertünchen. So ließ er sich in einem seiner ärgsten melancholischen Angstanfälle bei Arnulf Rainer in einem Zustand filmen, der sogar dem Kameramann unerträglich war. Roth hätte ohne Zweifel Heideggers Theorie der Wahrheit als bergendes Entbergen strikt abgelehnt und ebenso die Lacan'sche Theorie, dass die Wahrheit die Struktur einer Fiktion habe. Ihm genügte selbst die nackte Wahrheit nicht, selbst wenn sie ihn ins Verderben trieb. Dieses Ungenügen der Wahrheit trieb sein Schaffen voran. Immer wieder konnte er der Verzweiflung mit Humor entkommen. Er maß die Kunst an der Krankheit des Lebens und das Leben an dem, was für ihn Kunst war. Den Tod forderte er heraus.

## Abstracts

Vom Unheimlichen zum Ungeheuren. Unheimliche Angst, ungeheures Symptom

Das Unheimliche und das Ungeheure werden zwar manchmal synonym verwendet, aber seit Freud das Unheimliche als eine Form der Angst definierte und Lacan in ihm das Paradigma dieses Affekts ausarbeitete, kann man das Ungeheure in keinem Fall mehr an die Stelle des Unheimlichen setzen. Dass beide miteinander verbunden auftauchen können, zeigt uns jedoch schon das Werk Kafkas.

Ein weiteres Beispiel für die Verknüpfung der beiden liefert uns ein junger Mann, der um drei Uhr nachts zur Fabrik fuhr, wo er seine Schichtarbeit leisten sollte, eine junge Frau bei ihrem frühmorgendlichen Jogging sah, sein Auto anhielt, ausstieg, ihre Brüste berührte und dann die Flucht ergriff. Er hatte noch nie ein Sexualdelikt begangen. Seinem Opfer dürfte er aber wie ein aus dem Nichts auggetauchtes Ungeheuer erschienen sein. Das Ungeheure seiner Handlung, die der junge Mann bis heute nicht versteht, ist aber auch an ein Unheimliches angeschlossen. Sein Verteidiger wies ihn darauf hin, dass die junge Frau, sein Opfer, als Kind von ihrem Vater misshandelt wurde und später zwei andere Sexualaggressionen erlitten hatte. Das Unheimliche liegt hier in der Kette der Wiederholungen im Schicksal des Opfers.

Das Ungeheure kann in mehreren Situationen erscheinen. Wir haben es in der Religion, in der Klinik und in der Kunst angetroffen. Slavoj Žižek hat das Verdienst, der Verstörung Hegels über die Inkarnation Christi nachzugehen. Für den Autor der *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* war die Menschwerdung Gottes ein Ungeheures. Man trifft hier das Ungeheure in einem Gottmenschen, der für Žižek auch ein Objekt ist und zwar ein *vanishing mediator* zwischen dem unendlichen, jenseitigen Gott und dem endlichen Menschen.

Diese Funktion als Übergangsobjekt findet man auch in der Klinik der Pubertät: Bei jungen Psychotikern tritt der Mensch sich als die Figur eines Ungeheuers in dem Augenblick entgegen, in welchem ihn seine Sexualität erschreckt, in Ratlosigkeit stürzt, also zu einer Zeit, da er in seinem Denken noch Kind ist, in seinem Körper aber keines mehr sein darf.

In der Kunst trafen wir das Ungeheure bei Dieter Roth an, einem der vielfältigsten Autoren des vorigen Jahrhunderts. Das Ungeheure tritt bei ihm in vier Dimensionen auf: in einer unablässigen Ausdehnung des Materialbereichs seiner Kunst; in seiner Ablehnung jedes einschränkenden Maßes; einem Wahrheitsfanatismus, den Freud den Melancholikern zuschrieb, und einer radikalen Verwerfung des Herrsignifikanten. Auch hier hat das Ungeheure eine Übergangsfunktion: vom puristischen Konstruktivismus zur chaotischen Verfallskunst; von der unbarmherzigen Wahrheitsliebe zum Anspruch auf totale Unbeschränktheit.

Wenn das Unheimliche ein Gefühl der Angst ist, und das Ungeheure Schrecken und Unbehagen erzeugt, so muss man doch präzisieren, dass das Ungeheure nur als Symptom dieses Schreckens entziffert werden kann und unserer Zeit vielleicht eher entspricht als das Unheimliche.

De l'inquiétante étrangeté au monstrueux. Angoisse étrangement inquiétante, symptôme monstrueux

L'inquiétante étrangeté (das Unheimliche) et le monstrueux (das Ungeheure) sont certes parfois employés de façon synonyme. Pourtant, depuis que Freud a défini l'inquiétante étrangeté comme une forme d'angoisse et que Lacan a élaboré, à partir de l'inquiétante étrangeté, le paradigme de cet affect, il est désormais impossible de mettre le monstrueux à la place de l'inquiétante étrangeté. Les deux peuvent néanmoins apparaître liés l'un à l'autre, comme le révèle déjà l'œuvre de Kafka.

Un autre exemple de la liaison des deux nous montre un jeune homme qui, à trois heures du matin, conduisant sa voiture en direction de l'usine où il devait faire les trois-huit, voyait une jeune femme faire son jogging du petit matin, arrêtait sa voiture, descendait, touchait les seins de la femme et s'enfuyait ensuite. Il n'avait encore jamais commis de délit sexuel. À sa victime, il a dû apparaître pourtant comme un monstre (Ungeheuer) sortant de nulle part. Mais le monstrueux de son acte que le jeune homme ne comprend pas jusqu'à aujourd'hui, est aussi lié à une inquiétante étrangeté. L'avocat de la défense a attiré l'attention sur le fait que dans son enfance, la jeune femme, la victime, a été maltraitée par son père et a subi plus tard deux autres agressions sexuelles. L'inquiétante étrangeté se montre ici dans la chaîne des répétitions dans le destin de la victime.

Le monstrueux peut apparaître dans différentes situations : nous l'avons rencontré dans la religion, dans la clinique et dans l'art. Slavoj Žižek a le mérite d'avoir exploré le bouleversement d'Hegel face à l'incarnation du Christ. Pour l'auteur des *Leçons sur la philosophie de la religion*, l'hominisation de Dieu fut un monstrueux. Nous rencontrons ici le monstrueux dans un homme-Dieu qui, pour Žižek, est aussi un objet, à savoir un *vanishing mediator* entre le Dieu infini de l'au-delà et l'homme fini.

Cette fonction d'objet de transition, nous la trouvons aussi dans la clinique de la puberté : chez les jeunes psychotiques, le jeune homme ou la jeune femme s'affronte lui-/elle-même en tant que figure d'un monstre (Ungeheuer) au moment où sa propre sexualité l'effraie et le/la réduit alors au désespoir au moment où, dans sa pensée, il/elle est encore enfant, mais, dans son corps, n'a plus le droit de l'être.

Dans l'art, nous avons rencontré le monstrueux chez Dieter Roth, l'un des auteurs les plus polyvalents du siècle dernier. Chez lui, le monstrueux survient dans quatre dimensions : dans une extension constante du matériau de son art ; dans son rejet de toute mesure restrictive ; dans un fanatisme de la vérité que Freud attribuait aux mélancoliques, et dans une dénégation radicale du signifiant maître. Ici encore, le monstrueux a une fonction de transition : d'un constructivisme puriste à l'art du déclin chaotique ; de l'impitoyable amour de la vérité à l'exigence d'une illimitation totale.

Si l'inquiétante étrangeté est un sentiment d'angoisse et le monstrueux produit de l'effroi et du malaise, il faut alors tout de même préciser que le

monstrueux ne peut être déchiffré qu'en tant que symptôme de cet effroi, et qu'il correspond peut-être plus à notre temps que l'inquiétante étrangeté.

From the uncanny to monstrosity. Uncanny anxiety, monstrous symptom

The uncanny and the monstrosity are sometimes used like synonyms, but since Freud defined the uncanny as a form of anxiety and Lacan set forth the paradigm of this affect, the monstrosity can no longer be substituted for the uncanny. That both of them can emerge affiliated with each other is nevertheless shown in Kafkas works.

Another example for the link between both concepts is given by a young man who drove to a factory at three o'clock at night where he should do some shiftwork. He saw a young woman jogging in the early morning, stopped his car, touched her breasts and then took flight. He had never before committed a sexual crime. However, to his victim he might have appeared as a monster that came out of nowhere. The monstrosity of his action, which the young man still does not understand, is also linked to the uncanny. His defending lawyer pointed out to him that the young woman, his victim, had been abused as a child by her father and suffered two additional sexual aggressions later on. The uncanny resides in the chain of repetitions in the victim's fate.

The monstrosity can emerge in several situations. We found it in religion, in clinic and in art. Slavoj Žižek has the merit of pursuing Hegel's disturbance about the incarnation of Christ. For the author of the *Lectures on the Philosophy of Religion* there was tremendousness in the incarnation of God. One encounters the monstrosity in the form of a God-man who is an object in Žižeks opinion, a *vanishing mediator* between the infinite, transcendent god and finite mankind.

This function as a transitional object can also be found in the clinic of puberty: young psychotics encounter themselves as monstrosities at that very moment they are frightened by their sexuality, in a state of perplexity, at a time where the young man is still thinking of himself as a child, but may not be one in his body any longer.

In art we encountered the monstrosity in the works of Dieter Roth, one of the most multifaceted authors of the previous century. The monstrosity occurs in four dimensions: in a relentless expansion of his arts material sphere; in a rejection of any restrictive measure; a fanaticism of truth, which Freud ascribed to melancholia; and a radical condemnation of the master signifier.

Here, too, the monstrosity has a transitional function: from the puristic constructivism to the chaotic art of decay; from the relentless sincerity to the claim to complete unrestrictedness.

If the uncanny is a feeling of anxiety, and the monstrosity causes terror and uneasiness, one has to state more precisely, that the monstrosity can only be deciphered as this anxiety's symptom, and is perhaps more consistent with our time than the uncanny.

Franz Kaltenbeck ist Psychoanalytiker in Lille und Paris, sowie beim *Service Médico-Psychologique Régional* (SMPR) 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 Psychoanalyse, sowie im Seminar *Psychanalyse et criminologie* der 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. Aufsätze zu seinem Werk» (2006). Le livre «Sigmund Freud. Immer noch Unbehagen in der Kultur?» (2009) est paru sous sa direction.

Franz Kaltenbeck is a psychoanalyst in Lille and in Paris, as well as at the «Service Médico-Psychologique Régional» (SMPR) of the «Sequedin» Prison, «Centre Hospitalier Régional, Université de 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 de 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 Freud, S. (1919) Das Unheimliche. In: Gesammelte Werke XII, 236.
- 2 Ibid., 242-243.
- 3 Vgl. Sigmund Freud (1919) Das Unheimliche , 248. Und Otto Rank (1925), Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie, 1925. Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Sonderabdruck.
- 4 Hoffmann, E. T. A. (1967) Sämtliche Werke. Zweiter Band. Frankfurt/M., 12.
- 5 Freud, S. (1919) Das Unheimliche, 249.
- 6 Freud, S. (1920) Jenseits des Lustprinzips. In: Gesammelte Werke XIII, 20, 36.
- 7 Lacan, J. (2004) Le Séminaire. Livre X: L'Angoisse (1962/1963). Paris, 53.
- 8 Lacan, J. (2005) Le Séminaire, Livre XXIII (1975-1976): Le Sinthome. Paris, 48
- 9 Ibid.
- 10 Joyce, J. (2004) Ulysses. Deutsche Übersetzung von Hans Wollschläger. Frankfurt/M., 428 ff.
- 11 Kafka, F. Das Urteil (1978) In: Sämtliche Erzählungen, Frankfurt a. M., 26.
- 12 Kafka, F. (1978) Die Verwandlung. In: Sämtliche Erzählungen, Frankfurt/M., 56.
- 13 Ibid., 59.
- 14 Freud, S. (1919) Das Unheimliche, 249.
- 15 Ibid., 259.
- 16 Ibid., 248.
- 17 Clair, J. (2012) Hybris, Paris.
- 18 Žižek, S., Milbank, J. (2009) The Monstrosity of Christ. In: Žižek, S., Milbank, J., Davis, C. (2009) The Monstrosity of Christ. Cambridge, Mass. (Die Zitate aus diesem Buch wurden von mir, Franz Kaltenbeck, übersetzt.)
- 19 In Chesterton, G. K. (1992) The Complete Father Brown Stories, Hertfordshire. Von Žižek zitiert in: Žižek, S., Milbank, J. (2009) The Monstrosity of Christ..., 101.
- 20 Ibid., 28-29.
- 21 Siehe: Detering, H. (2010) Der Antichrist und der Gekreuzigte: Friedrich Nietzsches letzte Texte. Berlin.
- 22 Žižek, S., Milbank, J. (2009) The Monstrosity of Christ, 39-40.
- 23 Ibid., 36.
- 24 Ibid., 40.

- 25 Ibid., 38.
- 26 Ibid., 39.
- 27 Hegel, G. W. F. (1986) Vorlesungen über die Philosophie der Religion II, Werke 17. Frankfurt/M., 277-278.
- 28 Ibid., 278.
- 29 Žižek, S., Milbank, J. (2009) The Monstrosity of Christ, 74.
- 30 Ibid., 75.
- 31 Lacan, J. (2004) Le Séminaire. Livre X: L'Angoisse (1962/1963). Paris, 56-58, 91.
- 32 Siehe Jacques Lacan (2001) Radiophonie. In: Autres Écrits, Paris, 409, wo der Autor der *Schriften* erklärt, dass die Sprache dem Subjekt seinen symbolischen Körper verleiht. Lacan besteht darauf, dass es sich dabei keineswegs um eine Metapher handelt. Er verwendet den Begriff des (einverlebten) Körpers so, wie man in der Algebra von «Körpern» spricht. Die Verwerfung des Namens-des-Vaters stellt die Einverleibung in Frage. Manche Schizophrene klagen, dass sie gar keinen Körper haben.
- 33 Žižek, S., Milbank, J. (2009) The Monstrosity of Christ, 40.
- 34 Den Hinweis auf dieses Wortspiel verdankt man dem von Žižek zitierten R. Schürmann (ibid.).
- 35 Lacan, L. (1966) Écrits. Paris, 775.
- 36 Dieter Roth, gesammelte werke band 16 MUNDUNCULUM, leicht korrigierte und erweiterte Version des bei Dumont Schauberg Köln 1967 erschienen Buches. Edition Hansjörg Mayer: Stuttgart/London/Reykjavik.
- 37 Ibid., 100.
- 38 Jean Clair unterstellt der modernen Kunst diese Faszination und leugnet damit die kritische Ladung ihrer ernsthaften Werke. Siehe sein Buch *Hubris*, op. cit.
- 39 Roth, D. (2002) Gesammelte Interviews. Herausgegeben von Barbara Wien. Mit einem Nachwort von Barbara Wien und einem Text von Tomas Schmit. London, 606.
- 40 Ibid., 609.
- 41 Ibid., 602. Psychoanalytisch gesprochen geht es dabei nicht um Kleinheitswahn, sondern um das Festhalten des Neurotikers an seiner Kastration: «Der Neurotiker verweigert es bis an das Ende seiner Analyse beharrlich, seine Kastration dem Geniessen des Anderen zu opfern, (...)» [Lacan, J. (1966) Écrits. Paris, 826].
- 42 Dieter Roth, Gesammelte Interviews, op. cit., 599.

## Nathalie St/G-R-Anger und das unheimliche Haus der Frauen

«Es kommt vor, dass neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkinds, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst geweilt hat [...]»<sup>1</sup>

Sigmund Freud: Das Unheimliche

«An diesem Punkt Heim manifestiert sich nicht nur das, was Sie seit jeher wissen, dass das Begehren sich als Begehren des Anderen, hier Begehren *im* Anderen, offenbart, sondern auch, dass mein Begehren, wie ich sagen werde, in den Schlupfwinkel eintritt, in dem es seit aller Ewigkeit in der Gestalt des Objekts erwartet wird, das ich bin, insofern es mich aus meiner Subjektivität exiliert, indem es von sich aus die gesamten Signifikanten auflöst, an die es gebunden ist.»<sup>2</sup>

Jacques Lacan: Die Angst<sup>3</sup>

«Man hat von der Beunruhigung (*l'inquiétude*) gesprochen, die der Film im Zuschauer auslöst. Sie ist ohne Zweifel von derselben Art wie diejenige, die von jeder – unparteiischen (*désintéressée*) – Erforschung eines Ortes, eines Gesichts, eines Gegenstandes ausgeht. Wenn Sie ein Haus betreten, um dort eine *Geschichte* zu suchen, wird diese Geschichte sie zweifellos beunruhigen können, aber nicht das Haus selbst. Wenn sie ein Haus nur so betreten, ohne vor was auch immer gewarnt zu sein (wie Sie in 98% der Filme gewarnt sind), dann wird das Haus von sich aus und allein Gegenstand der Beunruhigung, der Faszination. Treten Sie auf gut Glück irgendwo ein: wo auch immer, es ist erschreckend.»<sup>4</sup>

Marguerite Duras: Nathalie Granger

Die Geschichte ist schnell erzählt: Ein achtjähriges Mädchen, Nathalie Granger, soll wegen gewalttätigen Verhaltens die Schule verlassen und auf ein Internat wechseln; die Mutter, Isabelle, und deren namenlose Freundin sind am 10. April 1972 mit der Frage ihrer Gewalt konfrontiert; der Vater hat das Haus verlassen. Es ist der Tag, an dem zwei minderjährige Jugendliche drei Personen in den Yvelines getötet haben, *grundlos/sans raison*<sup>5</sup>. Man hört durch das Radio von der Flucht der Täter in den Wald von Dreux. Ein Waschmaschinen-Vertreter besucht die Frauen und flieht schließlich, all seiner Sicherheiten beraubt. Nathalie Granger wird am Ende nicht auf das Internat gehen.

Diese Geschichte mag für sich allein beunruhigen, gibt von einer rätselhaften Gewalt zu hören. Ihre wahre Unheimlichkeit, ihre tiefste Beunruhigung bezieht sie jedoch aus einem Ort, dem Kreuzungspunkt dieser Gewalt: dem von der Dichterin als Haus der Frauen bezeichneten Heim Nathalie Grangers. Es gibt dort Bereiche, in die man nie vordringt<sup>6</sup>, der Teich im Garten ist oft in Rauch und Nebel gehüllt<sup>7</sup>, das Haus verschwindet zeitweise wie unwirklich von der Bildfläche.<sup>8</sup> Wenn Isabelle Granger sich im Haus umsieht, ist sie «staunende Zuschauerin», «sucht den Sinn von alledem»<sup>9</sup> und erkennt es nicht so recht wieder. Wenn Freud in seiner Arbeit zum Unheimlichen den Eingang zum Reich der Frauen zwar benannte, blieb er doch wohl an seiner Schwelle stehen. Die «Nathalie Granger» von Marguerite Duras eröffnet eine Möglichkeit, in dieses Haus der Frauen einzutreten, um uns der Angst, die es bereithält, auszusetzen und es zugleich zu erkunden. Die Erforschung dieses Heimes erfordert von uns als Zuschauern des Films, als Leser des Buches, die von Jacques Lacan hervorgehobene Exilierung aus unserer Subjektivität, die Auflösung der Signifikanten, an die sie gebunden ist. Wir folgen so der Spur der Angst des Vertreters, der, wie wir erfahren werden, dieses unheimliche Haus der Frauen betritt. Wir werden dem Nicht-Repräsentierbaren begegnen.

Das reale Haus als Schauplatz des Wohnhauses, in dem die Figur Nathalie Granger lebt, war früher eine Scheune (grange). Wahrscheinlich wurde es 1750 erbaut. Sicher ist: Es wurde von den Deutschen 1940 besetzt. Jetzt, d. h. zur Zeit der Dreharbeiten im Jahre 1972, ist es im Besitz der Schriftstellerin Marguerite Duras. Sie erschreibt die Geschichte dieses unheimlichen Hauses, des Hauses der Frauen. Sie schreibt die Geschichte auf eine Leinwand und gibt der Schrift Bilder.

Das Haus der Frauen ist das Haus verstreuter Reste, von Abfall vergangener Zeiten, spurenhafter Objekte: «Haushaltsabfälle im Park [...], Scherben von Geschirr, Kindertaschenmesser, unbeschädigte Murmeln, verlorene Schlüssel.»<sup>10</sup>

Jedoch: keine geschriebenen Worte; «kein intimes Tagebuch oder Notizbuch [...] kein Brief [...] kein Buch [...] keine Zeitung.»<sup>11</sup>

Auch findet sich als Stütze kein Bild: «kein Bildnis oder Photo»<sup>12</sup>.

«Der Film ist jetzt. Jetzt, die Erforschung eines Ortes, eines Hauses, das unter anderem von zwei Frauen bewohnt wird, zwei Frauen, die die Kamera erfaßt, losläßt, wieder erfaßt und noch einmal losläßt, bis die schicksalhafte

Dauer der neunzig Minuten Spektakel abgelaufen ist.»<sup>13</sup> Der Film als Schrift von etwas, das noch nicht in der Schrift angekommen ist, kann sich auf keinen Namen stützen: «Kein Name – vor denen des Katasters – der beispielsweise in eine Mauer geritzt wäre. Kein Vorname. Nichts.»<sup>14</sup>

Von was kann die Dichterin ausgehen? «Schmerz kommt, nutzlos.»<sup>15</sup>

Der Name muß erfunden werden. Nathalie Granger, sagt Marguerite Duras, hätte auch «Jeanne Dumont oder Marie Desfontaines heißen können. Dem steht nichts entgegen.»<sup>16</sup> Der Name Nathalie Granger hat keine andere Begründung als im Schreiben der Dichterin selbst. Nathalie Granger ist eine Schrift für den Schmerz, die Angst und die Gewalt, für das, was nie geschrieben wurde und jenseits des Ufers der Schrift liegt. Eine Schrift für das Namenlose, das benannt werden muss, das Fremde, die *étrangeté*: das Unheimliche des Schreckens, der jedes Haus heimsucht und den wir gerne in den Wald von Dreux verbannen würden. Der Name Nathalie Grangers ist kein Name, der ihr eine Identität gibt. Den Namen der Freundin erfahren wir gar nicht und auch der Name der Mutter ist nicht sicher. Wir müssen uns fragen: «Aber hat sie noch einen Namen?»<sup>17</sup>

Der scheinbare Halt des Subjekts, sagt uns die Dichterin – *Détruire dit-elle*<sup>18</sup> – muß immer wieder zerstört werden und eine Gewalt muß auftauchen, die Sicherheiten auflöst: auch die Sicherheiten, die Staat und Gesellschaft tragen. «Schwarzweißer Brei», die Zeitung «Le Monde», «Zerstörung der Zeitung», «berauschendes Geräusch»<sup>19</sup>. «Das Zerreißen des Textes ist Methode, ein Kern von Gewalt im Schreiben selbst: das Zerreißen hört nicht auf: etwas wie eine Methode kommt im Zerreißen zum Vorschein.»<sup>20</sup> Auch das Zeugnisheft Nathalies muss – nach der Elektrizitätsrechnung – am Ende zerrissen werden: «Das Zeugnisheft ist nun auch zerrissen. Es ist vollbracht.»<sup>21</sup>

Eine Schrift auf der Leinwand auftauchen zu lassen, schwarz auf weiß, die als Nathalie Granger gelesen werden kann, ruft Angst hervor. Inmitten des Hauses, in seinem Innersten, nistet diese Angst.

Während «fünfzig Kilometer vom Drehort entfernt zwei im Wald von Dreux eingekreiste junge Mörder gefasst werden»<sup>22</sup>, ist Nathalie Granger, ein achtjähriges Mädchen im Haus der Frauen, «auch ein Mörder aus den Yvelines»<sup>23</sup>. «Der Film ist durchtränkt von Gewalt.»<sup>24</sup> Die beunruhigende Ruhe des Hauses der Frauen, so sagt uns Marguerite Duras, ist die selbe wie die der erschöpften mörderischen Kinder im Walde von Dreux.<sup>25</sup> «Das Haus,

es ist sonderbar, *ist auch eine Art Wald von Dreux geworden.* »<sup>26</sup> («La maison, c'est étrange, *est devenue aussi une sorte de forêt de Dreux.*») Inquiétante étrangeté du film! Die Frauen im Haus, die der Zuschauer des Films nie zu fassen bekommt, verkörpern das Fremde und Bedrohliche des eigenen Heims: «Das wirklich Sonderbare hier sind die Frauen [...]», «la véritable étrangeté»<sup>27</sup>. Isabelle Granger, die Mutter, weiß um die Zerrüttung des Hauses, die sich in seinen Mauern von innen nach außen kehrt: «Wieder Isabelle Granger. Sie schaut um sich. Die Zerrüttung hat Fortschritte gemacht.»<sup>28</sup>

Die Frauen des Hauses wissen um den nur scheinbaren Schutz der Mauern und der mit ihnen verbundenen illusorischen Sicherheiten; darum, dass die Gewalt sich im Innersten des Hauses zu erkennen gibt und nicht in den Wald von Dreux verbannt werden kann. Der von dem gut gebauten Haus<sup>29</sup> gegebene Schutz materialisiert zugleich die Gewalt selbst, gegen die er sich scheinbar wendet. So wie die grundlose Gewalt der jungen Mörder im Wald von Dreux mit der einkreisenden Gewalt der Polizei verschränkt ist. «Alles läuft ab, als wollten sie an ihre Existenz erinnern und fürchten, von denen im Stich gelassen zu werden, die sie verfolgen und sie fangen werden.»<sup>30</sup> Das Haus der Frauen verweist auf andere Häuser: die Präfektur, die Verbrecher einsperren soll, die Schule, die gewalttätige Schüler loswerden will ... oder: eine Behörde, die Immigranten aus dem Lande hinauswerfen möchte.<sup>31</sup> Das Haus der Frauen scheint der Ort, von dem die Gewalt nicht ausgeschlossen ist – im Gegenteil: Sie ist überall präsent, auch wenn sie kaum zu sehen ist.<sup>32</sup> Isabelle Granger lauscht den Geräuschen durch die Wände, die Katze streunt herum, ein «Mäusetöter, Vogelmörder»<sup>33</sup>, der Handlungsreisende bringt die Waschmaschine als seine Waffe mit. Überall also Gewalt: «die Geste eines Kindes, ein Blick Isabelle Grangers, der Freundin, ein gieriges Katzengähnen»<sup>34</sup>. Das Haus der Frauen ist wie ein leerer Ort, an dem da und dort plötzlich etwas auftaucht, das mit einem schwer fassbaren Horror verbunden ist: stumme objektale Reste eines unaussprechlichen Schreckens. Die Stimme im Radio dagegen platziert den Horror in die Ferne des Waldes von Dreux. Wir Zuschauer jedoch treten in das Haus der Frauen ein, wie der Vertreter: «Sie sind der Handlungsreisende geworden.»<sup>35</sup>

Marguerite Duras, die dieses Haus der Frauen zu lesen gibt, sucht eine Schrift für den «Müllhaufen des Tages», den «Müllhaufen, auf den die kriminellen Kinder geworfen werden»<sup>36</sup>. Die Schrift, die sie sucht, muss eine Schrift sein, die nicht repräsentiert – also keine Vertreter-Schrift – sie muss

eine Schrift sein, die nichts erklärt oder ableitet, sondern eine Schrift, die zeigt, eine Schrift, die klingt, wie die Musik des Films.

Die Repräsentation ist im Film zuerst auf der Seite des Mannes, des Vertreters, der schließlich sagt: «Vertreter, das ist schlimmer, in einer Art [...] (La représentation, dans un sens, c'est pire [...])»<sup>37</sup> So kommt er in Berührung mit etwas, das die Repräsentation übersteigt. In diesem Moment verliert er seine scheinbare phallische Würde.<sup>38</sup>

Die Frauen des Hauses suchen eine Begegnung mit der Angst, lächeln ihr zu. «Dieses Lächeln verweist die Angst – die ihre – in den Kreis des Unglücks von allen.»<sup>39</sup> Der «Angst zulächeln» ist etwas anderes als sich gegen die Angst zu wappnen, das Unheimliche des Restes auf den Müllhaufen werfen zu wollen. Der «Angst zulächeln» bedeutet eine Öffnung gegenüber dem Unglück von allen, auch dem des Waschmaschinen-Vertreters. Wenn er das Haus betritt, stößt er auf das «Nein» der Frauen, das ihn jeden bisherigen Haltes beraubt. Sein symbolisches und imaginäres Gerüst, mit dem er sich in dieses unheimliche Heim hineinbegibt, zerbricht vor diesem «Nein», das ihn zwingt, die Gewalt der Signifikanten zu befragen, auf die er sich zu stützen glaubt: «Sie sind nicht Handlungsreisender.»<sup>40</sup> Er kommt nicht umhin, seine imaginäre Verkleidung abzulegen. Er schreit, weint und fleht. Es nützt nichts. Gewalt der Frauen. «Er ist zusammengesackt, leer. Er steht vor ihnen wie vor dem Verhängnis seines eigenen Lebens.»<sup>41</sup> «Verliert die Fassung, grausiges Lächeln.»<sup>42</sup> Für Duras ist der Vertreterberuf Inbegriff einer Perversion<sup>43</sup>, «den Chef zu imitieren, sich zu erniedrigen, sich auf die Ebene der Unternehmer zu begeben – und zwar um zu überleben». Der Vertreter «ist gehalten, dessen Sprache, dessen Auftreten, dessen Ungezwungenheit zu imitieren – selbst wenn er vierzig Stockwerke am Tag hinaufsteigt für eine einzige Mahlzeit»<sup>44</sup>.

Wenn die Frauen dem Vertreter sagen, er sei kein Handlungsreisender, lässt sich dies verschieden interpretieren: «Entweder <Handlungsreisender>, das definiert niemanden, das gibt es nicht wirklich, oder: <Sie haben sich als Handlungsreisender verkleidet.»»<sup>45</sup> Der Vertreter wird durch das befremdliche Verhalten der Frauen seiner Sicherheit beraubt, gerät in schreckliche Angst; aber auch die Frauen haben Angst angesichts des Eindringlings, der doch auch ein Mörder aus dem Wald von Dreux sein könnte.<sup>46</sup> Ihre Position zur Angst jedoch ist eine andere: Die Angst ist für sie eine, «gegen die sie nichts tun, die sie nicht eindämmen, die sie wirken lassen»<sup>47</sup>.

Ein weiterer Unterschied zwischen dem Mann und den Frauen: Der Mann, der zuerst versucht, der Angst nicht begegnen zu müssen, will auch nichts von der Gewalt wissen, die ihn bestimmt wie auch unterdrückt. Die Frauen sind dieser Gewalt sehr nahe, dem mit ihr verbundenen Schmerz, wie zum Beispiel dem einer Bauersfrau, die am 10. April 1672 am jetzigen Standort des Hauses, beschwert von Hitze und Arbeit, vorbeizieht.

Anders als der Mann, der Vertreter, der Repräsentant des Anderen, der argumentiert, begründet, rasonniert, die Vorzüge einer Waschmaschine beschreibt, entziehen sich die Frauen dieser Logik, obgleich auch sie eben gerade die Waschmaschine schon besitzen, die der Vertreter anpreist. Sie leben also durchaus in der Welt des Handlungsreisenden und des Austauschs der Güter, für den er einsteht; sie gehen aber nicht in ihr auf, sind ihr nicht ganz unterworfen, sind Nicht-Alle.<sup>48</sup>

Dass Isabelle Granger und ihre Freundin durchaus einen Bezug zur gesellschaftlichen und symbolischen Ordnung und ihren Repräsentanten haben, ihrem Diskurs, wird auch dort deutlich, wo wir Zeugen ständiger Telefonate mit der Schule wie auch der Ausländerbehörde werden und das Radio die gesellschaftlich gültige Version der Ereignisse im Wald von Dreux ins Haus bringt.

Die Schulleiterin, die Klavierlehrerin machen aus der Schule bzw. der Musikschule kein Haus der Frauen, es sind nicht *diese* Frauen, von denen wir etwas über das Haus der Frauen lernen können. Sie sind fraglos der phal-lischen Ordnung verpflichtet, die im Haus der Frauen auf die Probe gestellt wird.

Auch wenn der Mann, am Ende erschüttert, es aufgibt, weiter Vertreter zu sein und sich als Wäscher wieder direkter der Welt der Objekte – und des Triebes – zuwendet, so muss er doch endlich dem Haus der Frauen entfliehen. Sein stummer Gang durch das Haus der Frauen, Ort einer Leere, bringt ihn in Verzweiflung und Panik. Dieser Ort der Leere ist Ort der Angst, an dem jederzeit etwas auftauchen kann, das der Ordnung der Dinge, der Welt des Mannes, entgeht. Das, was ihn am meisten ermuntert und aufbaut, ist die Erinnerung an einen früheren kleinkriminellen Coup, einen Scheck-betrug. Er kann so gegen den Anderen aufmucken, bleibt aber doch ganz in seiner Welt eingeschlossen, nimmt nicht die Position des Nicht-Alle ein. Angesichts des weiblichen Genießens ergreift unser Mann die Flucht aus dem Haus, aus dem der Vater längst gegangen ist: «Man könnte meinen, der

Mann spüre, dass er nicht weiter in das Reich der Frauen eindringen soll. Dass er eine Art Grenze erreicht, die er nicht überschreiten soll, eine unverletzliche: er geht.»<sup>49</sup>

Isabelle Granger und ihre namenlose Freundin halten sich in ihrem zunehmenden Widerstand gegen die vorgeblichen Notwendigkeiten der gesellschaftlichen Ordnung nicht an eine Ideologie, sondern an Nathalie Granger selbst, ihre Gewalt, ihren Zorn und Widerstand, den zu brechen sie letztendlich nicht mehr bereit sind. «In einer dieser Frauen vollzieht sich eine Art Niederkunft. Sie nehmen beide, *passiv*, an dem teil, was in einer von ihnen vor sich geht: der Übergang von einem vereinzelt Zorn in eine ruhige Gewissheit, die noch nicht hervortritt, aber sich bereits ankündigt. Sich ankündigt durch jene *Regungslosigkeit des Ortes, wo sie eintreten wird: des Körpers der Frauen.*»<sup>50</sup>

Die Freundin drängt die Mutter zuerst, Nathalie zu vergessen und sich von ihr zu trennen.<sup>51</sup> Hier wirkt es noch so, als versuche sie, den Vater zu ersetzen. Als Isabelle schließlich ihre Tochter nicht mehr zur Schule schickt, ist die Freundin von einem Schwindel ergriffen, die symbolischen Anker sind gelichtet: «Auf dem Gesicht der Freundin *liest* man sowohl die Bedeutung dessen, was Isabelle Granger soeben getan hat, als auch die Folgen, die das haben könnte. Man liest, dass das Haus Granger einen Anker gelichtet hat und dass ein Wind der Unordnung es davonträgt. Ein Kind, das nicht mehr zur Schule gehen wird: das genügt, um das Ganze ins Unbekannte zu treiben.»<sup>52</sup> Wir erinnern uns hier auch an eine weitere Schöpfung der Duras, den kleinen Ernesto, der den Lehrer schier in den Wahnsinn treibt.<sup>53</sup>

Auch in der fehlenden Vernunft (*sans raison*) der jungen Täter aus den Yvelines finden wir dieses Moment eines schwindelerregenden Abgrunds, der sich jeder vernünftigen Begründung entzieht. Nathalie Granger bringt ihn aus dem Wald in die Mitte des Hauses, des Heimes zurück. Die Gewalt des Kindes ist untrennbar mit der Gewalt der Kultur gegen das Kind verknüpft, wie sie im Klavierunterricht, der musikalischen Erziehung kulminiert. «Sie ist die Gewalt selbst – die auf das Kind ausgeübte – und sie bewirkt, dass alle die einzelnen Gewalttätigkeiten schließlich untereinander verbunden sind, um zusammen die Allgemeinheit der Gewalt zu bilden.»<sup>54</sup> Die Gewalt der Musik verschränkt zwei Momente: die Gewalt eines monströsen Genießens und zugleich die des ebenso gewalttätigen Versuches seiner

Transformation: «Doch die Musik ist da, durch die falschen Töne hindurch, mächtig, ein Monster, das über den Film herrscht.»<sup>55</sup>

Nathalie Granger ist eine jüngere Schwester Lol V. Steins, zum Beispiel wenn wir von ihr hören: «Eingeschlossen in ihre Gewalttätigkeit, ist Nathalie unnahbar. Und zugleich wird sie mit Leidenschaft beobachtet.»<sup>56</sup> Ihre Gewalttätigkeit ist «die der Liebe [...] der Ablehnung»<sup>57</sup>. Nathalie ist wie Lol V. Stein «ausdruckslos, unerreichbar.»<sup>58</sup>, löst Angst aus. Sie begegnet uns als das, was sich weder symbolisch fassen noch imaginär abbilden lässt. Darin liegen ihre Gewalt und ihr Widerstand begründet.

Wenn Nathalie ohne die Lehrerin Klavier spielt, hören wir sieben schlecht gespielte Töne (wie der Name Granger sieben Buchstaben hat!): «*Das ist Nathalie* [...] Die sieben Töne Nathalies. Was sagen sie so Erschreckendes? Die Musik des Films ist hier diejenige Nathalies. Diese sieben Töne haben schon die Gewalttätigkeit der Mörder aus den Yvelines ins Haus der Frauen eingeführt. Dann die «zukünftige» Gewalttätigkeit des jungen Handlungsreisenden. Jetzt sind diese Töne in Nathalies Hände *zurückgekehrt*. Nathalie bringt sie hervor. Nathalie, Sinnbild aller Gewalt. Wir meinen: aller möglichen Zukunft der Gewalt, all ihrer Erscheinungsweisen: Nathalie, acht Jahre alt.»<sup>59</sup>

Was dies heißt, findet sich an anderer Stelle zu lesen: Die Gewalt Nathalies ist keine Gewalt gegen die Klassengewalt im marxistischen Sinne, ihre Gewalt stellt «das Faktum der Klasse selbst in Frage», sie bewegt sich «außerhalb aller identifizierbaren Kreise» und spottet «jeder Analyse»<sup>60</sup>. Nathalies Gewalt ist eine unklassifizierbare Gewalt gegen die Gewalt der Klassifizierungen; ihre Unanalysierbarkeit zeugt von ihrem Bezug zum Realen.<sup>61</sup>

Duras verbindet allerdings Nathalies Gewalt nicht nur mit ihrem Widerstand gegen die phallische Ordnung, sie lässt auch einen Zusammenhang mit der Mutter erkennen. Dieser doppelte Aspekt lässt sich in der Szene der Klavierstunde ausmachen, in der Nathalie, «zwischen den Armen der Lehrerin eingezwängt»<sup>62</sup>, brutal genötigt wird, den Takt zu zählen, sich an das Metrum zu halten. Liegt die Quelle ihrer unstillbaren Wut nun zwar einerseits in der radikalen Verweigerung jedes aufgezwungenen Maßes, so wird ihre Gewalt zugleich von einer Mutter gespeist, die sie ebenfalls nicht loslässt und geradezu verschlingt: «Sie sieht die Freundin nicht, sieht nur ihr Kind. Blick einer Verhungerten, einer KZ-Insassin.»<sup>63</sup>

Das Bedrohliche, mit dem die Dichterin uns konfrontiert, liegt jedoch nicht in einer personifizierbaren oder psychologisierbaren Gewalttätigkeit,

sondern im Nicht-Verhältnis der Gewalt der Frauen und der des Mannes. Was die Frauen angeht, ist zu lesen: «Diese Frauen sind wie Sammelbecken: sie nehmen alles auf, verschlingen alles; das Schauspiel des Parks, das des Mannes, des Feuers usw. Die ‹Dinge› fallen eins nach dem anderen in ihr Schweigen und häufen sich dort an. Brunnen ohne Grund.»<sup>64</sup> Ist die Gewalt des Mannes vor allem die normative Gewalt der Klassifizierung, liegt die Gewalt der Frauen gerade in einem Jenseits des Sagbaren, das alles zu verschlingen droht, wie ein Brunnen ohne Grund.

Angesichts dieses Non-Rapports begegnet uns die Musik im Film immer wieder als möglicher Ausweg, eine Erfindung, die die Gewalt erträglich machen könnte. Sie ist aber auch selber Gewalt, die den Film manchmal in einer fast unerträglichen Weise durchzieht.

Isabelle Granger sagt: «Wenn sie nicht Musik macht, ist sie verloren.»<sup>65</sup>

Duras ergänzt: «Dieser Satz Isabelle Grangers wurde schon in der ersten Sequenz des Filmes gesagt. Leitmotiv der Angst (hantise)»<sup>66</sup>

Ob der Satz der Mutter: «*Ich, Nathalies Mutter*, aber weiß, dass nur die Musik sie vor der Gewalttätigkeit retten kann»<sup>67</sup> zutrifft, bleibt offen.

Der Handlungsreisende kommt nochmals in das Haus. Erstmals hört er die Musik: «Die Musik Nathalies, plötzlich, präsenter, quälender. Zum ersten Mal hört sie der Mann. Seine Stimme ist leise.» Er sagt: «Was hört man da? [...] Ein Klavier?» Die Mutter bejaht es und er fährt fort. «Kinder, könnte man glauben?» Und es ist, als sagte Isabelle Granger zum Mann: «Ja, Kinder, Kinder, die dieser unerträglichen Gesellschaft ausgeliefert sind, in der Sie auch leben.»<sup>68</sup>

Duras betont, dass wir alle, Männer wie Frauen, den Film mit den Augen des Handlungsreisenden sehen. Mit ihm verlassen wir das Haus. «Nichts erscheint um den Mann her, was wirklich ein Grund der Verzweiflung wäre. Und gleichzeitig beweist alles die Verzweiflung.»<sup>69</sup>

Wenn der Handlungsreisende das Haus verlassen hat, versucht ein Mann, mit seiner Dogge am Haus der Frauen vorbeizuziehen. «Schafft es nicht. Sie machen kehrt, fliehen – wie ein paar Sekunden zuvor der Handlungsreisende geflohen ist, dem das Haus der Frauen plötzlich Angst gemacht hat.»<sup>70</sup>

Der Handlungsreisende, nicht der Vater, ist der Mann des Filmes. Er ist «zum Lachen» und erinnert in seinem Unglück an das Leid der Kindheit. Man ist mit diesem Vertreter, der wieder Wäscher wird, «sehr weit weg vom elterlichen Modell, vom Verantwortlichen»<sup>71</sup>. Dieser Mann gelangt in das

Haus der Frauen, ein Mann, «den die anderen Männer ablehnen würden, den die Frauen aber aufnehmen [...]»<sup>72</sup>

Der Vertreter «zum Lachen» ist die einzige komische Figur des Films und erinnert so, folgt man Lacan, an den Phallus: «Ich habe seinerzeit schon gesagt, dass das beim Sprechwesen die Essenz des Komischen ist. Sobald Sie von etwas sprechen, das eine Beziehung zum Phallus hat, ist es das Komische – das nichts zu tun hat mit dem Witz. Der Phallus ist ein Komiker wie alle Komiker – traurig.»<sup>73</sup>

Duras gibt der traurigen Komik des Repräsentanten, der doch nicht repräsentieren kann, folgende Worte: «Der Mann sinkt nach und nach in sich zusammen. Er legt den Kopf in die Hände, er hat einen Ellenbogen auf dem Tisch. Bleibt so, kraftlos. Er wird wohl weinen. Lautlos, langsam steht Isabelle Granger auf, geht zur Glastür, öffnet sie, verschwindet. Ihr Schatten geht über den weinenden Mann. Der Mann merkt nichts von diesem Weggehen. Letztlich ist er in dieses Haus gekommen, weil er begriffen hat, dass er dort weinen kann, ohne Scham, ohne ›Würde.‹»<sup>74</sup>

Auch der Zuschauer, ob Mann oder Frau, kann sich der traurigen Komik seiner phallischen Orientierungen klar werden. Dennoch sind es gerade sie, die uns wie den Handlungsreisenden in das Haus der Frauen eintreten lassen und die unheimliche Begegnung in Gang setzen. Der Handlungsreisende erinnert dabei an die Versuche des Jacques Hold, etwas von der Unheimlichkeit der nicht fassbaren Lol V. Stein in Worte fassen zu können. Auch er ist dabei von Angst ergriffen.

«Der Film endet genau in dem Augenblick, da das vom Zuschauer erforschte Gebiet von ihm verlassen wird. Die Kamera hält inne, als der Handlungsreisende geht. Denn, wahrhaftig, *wer* sollte noch sehen, nachdem er weg ist?»<sup>75</sup>

Das Haus der Frauen bezieht seine beunruhigende Fremdheit, seine Unheimlichkeit daraus, dass es einer Örtlichkeit, einem Bereich zugehört, der den phallischen Diskurs übersteigt. Es ist der Ort einer radikalen Andersheit. Diese widersetzt sich, wie Geneviève Morel in *Ambiguités sexuelles* gezeigt hat, sowohl der (narzisstischen und imaginären) Identifikation mit dem Bild als auch der symbolischen Identifikation mit dem «einzigem Zug», dem Signifikanten. Dieser Zugang entspricht den beiden Möglichkeiten, die Marguerite Duras vorschlägt, den Satz der Frauen zu hören, der Mann sei kein Handlungsreisender. Entweder hat er sich (imaginär) verkleidet oder

aber dieser Signifikant kann ihn nicht symbolisch stützen. Den radikalen Anderen, der das Symbolische und Imaginäre übersteigt, kann man nicht identifizieren. Geneviève Morel verweist darauf, dass die psychoanalytische Rede von der Unzugänglichkeit des Weiblichen (so wie uns Nathalie Granger von Duras als unzugänglich beschrieben wird) seine Stütze nicht in der «Eins» der Differenz findet, «sondern in der realen Alterität, welche absolut anders ist und sich fundamental der identifikatorischen Festlegung, der Klassifikation entzieht [...] Man muss eine Dimension berücksichtigen, die weder auf die signifikanten Oppositionen rückführbar ist noch auf die Logik des Attributs, sondern die ein jedes Mal eine singuläre Konstruktion erfordert, die des Genießens und seiner Modalitäten in Bezug auf das andere Geschlecht.»<sup>76</sup>

Das Unheimliche würde in einer solchen Perspektive einer Konfrontation mit dem weiblichen Genießen, dem Anderen Geschlecht und damit des Lochs im Anderen entsprechen. Freuds Verweis auf die wichtige Rolle der «Kastrationsangst»<sup>77</sup> gewänne so eine vertiefte, strukturelle Lektüre.<sup>78</sup>

Es ist bemerkenswert, dass Freud seinen Aufsatz zum Unheimlichen auf die Momente von «Einsamkeit, Stille und Dunkelheit»<sup>79</sup> hingewiesen hat. Auf sie treffen wir bei unserem Besuch im Haus der Frauen. Die Stille im Haus der Frauen resultiert, wie Duras sagt, aus einer weiblichen «Funktion, das Reden (discours) zu unterdrücken, an einem Ort zu vergraben, wo es sich erübrigt, *verstummt*, sich aufhebt»<sup>80</sup>. Die Dichterin formuliert dies noch anders: «Ein Mann hätte diesen Park nicht auf so überzeugende Weise *bewohnt*, sein Körper hätte sich nicht so einfach in die Natur des Parkes eingefügt. Man hätte gedacht: *Er ist in den Park gegangen, um über seine Probleme nachzudenken*. Während man von Isabelle Granger denkt: *Sie ist im Park.*»<sup>81</sup>

Das Verschwinden des Vaters aus dem Haus ist somit die Voraussetzung dafür, dass «Nathalie Granger» so und nicht anders geschrieben und auf die Leinwand gebracht wurde. Dort, wo der Vater fehlt, ergibt sich die Möglichkeit, sich seiner in einer bestimmten Weise zu bedienen: als Verknüpfung und Verknotung der drei Dimensionen des Realen, Symbolischen und Imaginären im Kunstwerk, das damit selbst das Erbe des Vaters antritt.<sup>82</sup> Seine Unheimlichkeit erweist sich auch als Ausdruck der Unmöglichkeit eines Exorzismus. Im Haus der Frauen finden wir vor allem das Schweigen der Frauen und die ans Quälende reichende Musik als Moment des Realen; das

Sprechen der Frauen stützt sich dabei auf das Symbolische. Dem Imaginären begegnen wir besonders eindrücklich in den Spiegeln, in denen sich der Vertreter geradezu verfängt und zu denen der opake See das undurchdringliche Gegenstück bildet.

Das über das phallische Genießen hinausgehende Genießen lässt sich nicht sagen, daher das Unheimliche der Stille im Haus der Frauen. Lacan in «Encore»: «*Wenn es ein anderes geben sollte*, aber es gibt kein anderes als das phallische Genießen – außer das, worüber die Frau kein Wort sagt, vielleicht weil sie es nicht kennt, das, was sie nicht-alle macht.»<sup>83</sup> So sagt Duras über Isabelle Granger, sie sei «die sich selbst Unbekannte»<sup>84</sup>.

Duras zeigt das Haus der Frauen als den Ort, wo der männliche Diskurs an seine Grenzen kommt, ihm das dort Wesentliche entgeht. Es fällt auf, dass Duras die Nathalie Granger im Jahr von Lacans «Encore» schrieb und verfilmte, dem Seminar über das weibliche Genießen: «denn, wenn das, was ich vorbringe, wahr ist, nämlich, dass die Frau nicht-alle ist, gibt es immer etwas, das bei ihr dem Diskurs entwischt»<sup>85</sup>.

Das Haus der Frauen, es existiert nur, sofern wir es, mit dem Vertreter, zu erforschen wagen. Und dann treffen wir vielleicht auch auf Nathalie Granger und können sie fragen, was aus ihrer Musik geworden ist. Als Leser der Duras machen wir dann wie so oft das, was Lacan in diesen Worten formulierte: «Ein Mann sucht eine Frau im Titel – das wird Ihnen seltsam erscheinen – dessen, was sich situiert nur vom Diskurs her [...]»<sup>86</sup> Nathalie St/G-R-Anger.

## Abstracts

Nathalie St/G-R-Anger und das unheimliche Haus der Frauen

1972 schrieb Marguerite Duras ein Drehbuch und drehte dazu einen Film mit dem Titel *Nathalie Granger*. Im selben Jahr begann Jacques Lacan sein bahnbrechendes Seminar «Encore» über die weibliche Sexualität.

Es sticht hervor, dass Marguerite Duras, die den Film in ihrem eigenen Haus drehte, es mit Worten wie «fremd(artig)» («étrange») und «beunruhigend» («inquiétante») bezeichnete. Man erinnert sich des Konzeptes der «Unheimlichkeit», das Sigmund Freud 1919 prägte. Dieser Begriff wurde im Französischen mit «inquiétante étrangeté» übersetzt. Dieses Wort trägt der Doppeldeutigkeit des Wortes «Heim» im Deutschen nicht Rechnung, das

sich sowohl auf das Familiäre, das Heimische bezieht wie auch auf eine verborgene – heimliche – Bedrohung. Freud verband dieses «Heim» auch mit dem Ursprung des Menschen, seiner «Heimat», dem weiblichen Geschlecht. Hier hörte Freud auf, da er keine spezifische Theorie der weiblichen Sexualität entwickelte. An diesem Punkt griff Lacan die Sache wieder auf. Er beschrieb ein weibliches Genießen, welches das männliche übersteigt.

Dieser Artikel versucht das Freud'sche Konzept des «Unheimlichen» in Hinblick auf die Ausarbeitungen des späten Lacans zu vertiefen, indem er sich des Drehbuchs von Marguerite Duras bedient.

Was die Frauen angeht, spricht Duras von dieser «Funktion, das Reden zu unterdrücken, an einen Ort zu vergraben, wo es sich erübrigt, *verstummt*, sich aufhebt.» Man kann diesen Satz mit einer Äußerung Lacans in «Encore» vergleichen, wo er sagt: «*Wenn es ein anderes geben sollte*, aber es gibt kein anderes als das phallische Genießen – außer das, worüber die Frau kein Wort sagt, vielleicht, weil sie es nicht kennt, das, was sie nicht-alle macht.»

In diesem Zusammenhang muss man sich darüber klar werden, dass die englische Übersetzung des deutschen Wortes «unheimlich» «uncanny» ist. Dieser Begriff hat als Wurzel das Wort «ken», was «kennen» oder «wissen» heißt. Das Genießen, über das die Frauen (und vor allem die Frauen bei Duras) schweigen, ist jenseits eines phallischen Diskurses und Wissens situiert.

Nathalie St/G-R-Anger et l'inquiétante étrangeté de la maison des femmes

En 1972 Marguerite Duras écrit un scénario et en tourna un film intitulé *Nathalie Granger*. Dans la même année Jacques Lacan commença son séminaire novateur *Encore* sur la sexualité féminine.

Il est frappant que Marguerite Duras qui tourna le film dans sa propre maison la nomma avec des mots comme «étrange» et «inquiétante». On se rappelle du concept de «Unheimlichkeit» que forgea Sigmund Freud en 1919. Ce terme fut traduit en français par «l'inquiétante étrangeté». Ce mot ne rend pas compte de l'ambiguïté du mot «Heim» en allemand qui renvoie aussi bien au familial (heimisch) qu'à une menace cachée (heimlich). Freud lia ce «Heim» aussi avec le lieu de l'origine de l'homme («seine Heimat»), le génital féminin. C'est à ce point que Freud s'arrêta, parce qu'il ne développa pas une théorie spécifique de la sexualité féminine. C'est là que Lacan reprit les choses. Il décrivit une jouissance féminine qui dépasse la jouissance phallique.

Cet article essaie d'approfondir le concept freudien de l'«inquiétante étrangeté» en vue des élaborations du tard Lacan en se servant du scénario de Marguerite Duras.

Quant aux femmes Duras parle «de cette fonction, submergeante, d'enfouissement du discours en un lieu où il s'annule, *se tait*, se supprime». On peut comparer cette phrase à une énonciation de Lacan dans *Encore* où il dit: «*S'il y en avait une autre*, mais il n'y en a pas d'autre que la jouissance phallique – sauf celle sur laquelle la femme ne souffle mot, peut-être parce qu'elle ne la connaît pas, celle qui la fait pas-toute.» Dans ce contexte il faut s'apercevoir que la traduction anglaise du mot allemand «unheimlich» soit «uncanny». Ce terme a comme racine le mot «ken» ce qui veut dire «savoir». La jouissance sur laquelle les femmes (et surtout les femmes chez Duras) se taisent est située au-delà d'un discours et un savoir phallique.

Nathalie St/G-R-Anger and the women's uncanny house

In 1972 Marguerite Duras wrote a screenplay and shot a film entitled *Nathalie Granger* based on this script. In the same year Jacques Lacan started his pioneering seminar *Encore* about female sexuality. It is outstanding, that Marguerite Duras, who shot the film at her own home, described it as «strange» («étrange») and «disquietingly» («inquiétante»). One remembers the concept of «uncanniness» («das Unheimliche»), which Freud coined in 1919. This term was translated into french as «inquiétante étrangeté». This word doesn't account for the dittology of the word «Heim» in german, which refers to the familiar as well as to the home(-like) and also to a concealed – hidden (german: «heimlich») – menace. Freud linked this «Heim» even with the origin of man, his «home», the female sexuality. This is where Freud ends, since he did not develop a specific theory of female sexuality. At that point Lacan picked up on the matter. He described a female enjoyment («jouissance») which exceeds the male one. This article tries to deepen the Freudian concept of the «uncanny», in respect of the late Lacans elaborations, by drawing on the screenplay of Marguerite Duras. When it comes to women Duras speaks of this «function to suppress speaking, to bury it at a place where it is unnecessary, silenced, lifted.» One can compare this sentence to a remark of Lacan in *Encore* where he says: «Were there another one, but there is no other than phallic jouissance – except the one concerning which woman doesn't breathe a word, perhaps because she doesn't know it, the one that makes her

not-whole.» In this context one has to figure out that the English translation of the German word «unheimlich» is «uncanny». This term is grounded in the word «ken» which means «to be aware of» or «to know».The enjoyment women remain silent about (especially the women in the works of Duras) is circumstanced beyond a phallic discourse and knowledge.

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 verfaßt. 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 Hilda Dollittle. Il est membre de l'ALEPH et du Collège de psychanalystes de l'ALEPH. Il a fondé l'Académie psychanalytique Jacques Lacan à Cologne.

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 foundet the Academy of psychoanalysis Jacques Lacan in Cologne and he is member of ALEPH and of the Collège de psychanalysts de l'ALEPH.

## Anmerkungen

- 1 Freud, S. (1919) Das Unheimliche. In: GW XII, 259.
- 2 Lacan, J. (2010) Das Seminar, Buch X: Die Angst. Übersetzung ins Deutsche von Hans-Dieter Gondek. Wien, 67-68.
- 3 Franz Kaltenbeck verdanke ich den Hinweis, dass Lacan die Frage des «Unheimlichen» nach dem Angstseminar im Seminar «Le Sinthome» wieder aufgreift. Er sagt dort, das Unheimliche rühre vom Imaginären und die Geometrie der Knoten habe zur Wirkung, es zu «exorzieren». Das aber, was es zu exorzieren erlaube, sei selber in sich unheimlich. Der Exorzismus des Unheimlichen steht in Resonanz zu der hexenhaften Ausstrahlung, die Duras den beiden Frauen verleiht. Ihr Exorzismus des Unheimlichen, der der Verknotung von RSI durch das Kunstwerk, bleibt ebenfalls unheimlich. Siehe: Lacan, J. (2005) Le séminaire, livre XXIII: Le sinthome. Paris, 48.
- 4 Duras, M. (1994) Nathalie Granger und Die Frau vom Ganges. Übersetzung ins

Deutsche durch Andrea Spingler. Frankfurt a. M., 97-98. Die französischen Zitate beziehen sich auf den Originaltext; Duras, M. (1973) *Nathalie Granger*, Paris, hier: 95-96., der im Folgenden immer an zweiter Stelle nach dem Semikolon nachgewiesen wird.

- 5 Ibid., 11; 13.
- 6 Ibid., 35; 36.
- 7 Ibid., 37; 38.
- 8 Ibid., 38; 38.
- 9 Ibid., 35; 36.
- 10 Ibid., 100; 98.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid., 95; 94.
- 14 Ibid., 100; 98.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid., 95; 94.
- 17 Ibid., 88; 87.
- 18 Duras, M. (1969): *Detruire dit-elle*, Paris. Deutsche Ausgabe: Duras, M. (1970): *Zerstören sagt sie*. Frankfurt am Main.
- 19 Duras, M. (1994) *Nathalie Granger und Die Frau vom Ganges*, 78; Duras, M. (1973) *Nathalie Granger*, 77.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid.
- 22 Ibid., 95; 94.
- 23 Ibid., 96-97; 95.
- 24 Ibid., 97; 95.
- 25 Ibid., 43; 43.
- 26 Ibid., 76; 75.
- 27 Ibid., 51; 51.
- 28 Ibid., 35; 36.
- 29 Ibid., 73; 73.
- 30 Ibid., 38; 39.
- 31 Vergleiche: Ibid., 29 ff; 30 ff. sowie 96; 94.
- 32 Geneviève Morel hat dazu auf Folgendes hingewiesen: «Die klarste Frau verbirgt etwas Undurchsichtiges, einen Rest, der umso erschreckender ist, als er keine sichtbare Spur aufweist. »(*Ambiguités sexuelles*, 87, hier Übersetzung ins Deutsche durch Michael Meyer zum Wischen).
- 33 Duras, M. (1994) *Nathalie Granger und Die Frau vom Ganges*, 97; Duras, M. (1973) *Nathalie Granger*, hier: 95.
- 34 Ibid.
- 35 Ibid., 98; 96.
- 36 Ibid., 95; 94.
- 37 Ibid., 82; 81.
- 38 Andreas Hammer hat darauf hingewiesen, dass das «Nein» der Frauen nicht einer binären Opposition zum «Ja» des Vertreters steht, sondern auf ein radikal

- Anderes verweist. Gerade dies lässt den Vertreter seine Stabilität verlieren.
- 39 Ibid., 41; 42.
- 40 Ibid., 58; 58.
- 41 Ibid., 61; 62.
- 42 Ibid., 59; 60.
- 43 Interessant ist, dass der späte Lacan die Perversion als Père-version liest, als Wendung zum Vater. Vgl. Lacan, J. (1975/1976) *Das Seminar, Buch XXIII: Das Sinthom*. Arbeitsmaterialien 3 des Lacan Archivs Bregenz. Übersetzung ins Deutsche durch Max Kleiner, 12.
- 44 Duras, M. (1994) *Nathalie Granger und Die Frau vom Ganges*, 51. Duras, M. (1973): *Nathalie Granger*, hier: 52.
- 45 Ibid., 53; 54.
- 46 Ibid., 96; 94.
- 47 Ibid., 50; 50.
- 48 Lacan betont, dass die analytische Erfahrung davon zeugt, «dass die Frau sich definiert von einer Position aus, die ich auf den Punkt gebracht habe mit dem nicht-alles gegenüber dem phallischen Genuß. Ich gehe ein wenig weiter – der phallische Genuss ist das Hindernis, wodurch der Mann nicht hinkommt, würde ich sagen, des Körpers der Frau zu genießen, präzise, weil dessen er genießt, vom Genuß des Organs ist.» In: Lacan, J. (1986) *Das Seminar, Buch XX: Encore* (1972/1973). Übersetzung ins Deutsche von Norbert Haas. Weinheim, Berlin, 12.
- 49 Duras, M. (1994) *Nathalie Granger und Die Frau vom Ganges*, 89. Duras, M. (1973) *Nathalie Granger*. Paris, hier: 87.
- 50 Ibid., 77; 76.
- 51 Ibid., 47; 47. Lacan spricht von «der infernalischen Geschichte», die die Psychoanalyse «über die alte Verbindung mit der Ernährerin, Mutter» lehrt. Lacan, J. (1986) *Das Seminar, Buch XX: Encore*, 19.
- 52 Ibid., 79-80; 78.
- 53 Duras, M. (1971) *Ach, Ernesto!*, Frankfurt a. M.
- 54 Duras, M. (1994) *Nathalie Granger und Die Frau vom Ganges*, 97; Duras, M. (1973) *Nathalie Granger*, hier: 95.
- 55 Ibid., 96; 95.
- 56 Ibid., 69; 69.
- 57 Ibid., 70; 69.
- 58 Ibid., 71; 70. Vergleiche auch: Duras, M. (1964) *Le ravisement de Lol V. Stein.*, Paris; Duras, M. (1984) *Die Verzückung der Lol V. Stein*, Frankfurt am Main.
- 59 Ibid., 75; 74.
- 60 Ibid., 77; 76.
- 61 Geneviève Morel hat in «*Ambiguités sexuelles*» (Paris, 69 ff.) eine luzide Kritik des klassifikatorischen Denkens vorgenommen.
- 62 Duras, M. (1994) *Nathalie Granger und Die Frau vom Ganges*, 73; Duras, M. (1973) *Nathalie Granger*, hier: 72. Vergleiche auch: Duras, M. (1964) *Le ravisement de Lol V. Stein*, Paris; Duras, M. (1984) *Die Verzückung der Lol V. Stein*.
- 63 Ibid., 73; 73. Hier finden sich Anklänge an Duras'sche Gestalten wie Aurélia Stei-

- ner. Duras, M. (1989) Aurélia Steiner, Frankfurt am Main; bzw. Duras, M. (1979) *Le Navire Night*. Paris.
- 64 Ibid., 62; 62.
- 65 Ibid., 46; 46.
- 66 Ibid.
- 67 Ibid., 27; 29.
- 68 Ibid., 84; 82-83.
- 69 Ibid., 87; 85.
- 70 Ibid., 90; 88.
- 71 Ibid., 93; 91.
- 72 Ibid.
- 73 Lacan, J. (1974/1975) *Das Seminar, Buch XXII: RSI. Arbeitsmaterialien 2 des Lacan Archivs Bregenz*. Übersetzung ins Deutsche von Max Kleiner, 39.
- 74 Duras, M. (1994) *Nathalie Granger und Die Frau vom Ganges*. Frankfurt a. M., 85; Duras, M. (1973) *Nathalie Granger*. Paris, 83-84.
- 75 Ibid., 98; 96.
- 76 Morel, G. (2000) *Ambiguités sexuelles*. Paris, 78. Übersetzung aus dem Französischen von Michael Meyer zum Wischen.
- 77 Freud, S. (1919): *Das Unheimliche*. In: *GW XII*, 243.
- 78 Lacan sagt vom fehlenden Geschlechterverhältnis, dass es gerade darin besteht, nicht logifizierbar zu sein: «Es gibt keine logifizierbare, und zugleich mathematisierbare, Erarbeitung des Geschlechtsverhältnisses – das ist der Akzent, den ich auf diese Aussage lege – es gibt kein Geschlechtsverhältnis.» In: Lacan, J. (1974/1975) *Das Seminar, Buch XXII: RSI*, 51. Das fehlende Geschlechtsverhältnis ist insofern mit der Kastration verknüpft, als es auf das hinweist, was der symbolischen Klassifizierung entgeht. Dennoch ist dieses «Loch» als «jenes Loch, das wir in unsrem Symbolischen antreffen» (RSI, 51) aufzufassen, wozu die Topologie des Torus zur Verdeutlichung dient.
- 79 Freud, S. (1919) *Das Unheimliche*, 268. Dieter Pilz verdanke ich den Hinweis, dass das englische Wort für das Freudsche Unheimliche – «Uncanny» – sich von der angelsächsischen Wurzel «ken» ableitet, was auf sich auf das «Kennen», das «Wissen» bezieht. Das Unheimliche kann so als ein Grenzbegriff des Wissens hin zum Realen und zum Genießen aufgefasst werden.
- 80 Duras, M. (1994) *Nathalie Granger und Die Frau vom Ganges*, 92; Duras, M. (1973) *Nathalie Granger*, hier: 90.
- 81 Ibid., 93; 91.
- 82 Vergleiche: Lacan, J. (2005) *Le séminaire, livre XXIII: Le sinthome...*: «C'est en cela que la psychanalyse, de réussir, prouve, que le Nom-du-Père, on peut aussi bien s'en passer. On peut aussi bien s'en passer à condition de s'en servir.» [«Darin beweist die Psychoanalyse in ihrem Gelingen, daß man auf den Namens-des-Vaters auch verzichten kann. Man kann auf ihn verzichten, sofern man sich seiner bedient.» Hier Übersetzung ins Deutsche von Michael Meyer zum Wischen]
- 83 Lacan, J. (1986): *Das Seminar, Buch XX: Encore*, 66.
- 84 Duras, M. (1994) *Nathalie Granger und Die Frau vom Ganges*, 97; Duras, M. (1973) *Nathalie Granger*, 95.

85 Lacan, J. (1986): Das Seminar, Buch XX: Encore, 37.  
86 Ibid.

Karin Schlechter

## Das Loch des Raumes anstelle des Raumes betreten

*Eine menschliche Figur, eher weiblich, tastet sich durch einen undefinierten Raum.*

*Wenn sie, die zentrale Figur auf verlorenem Posten, nur lange genug auf und ab oder im Kreis herum geht, verwandelt sie sich langsam in ein rotierendes Band, das hin und her schwingt. Dann verändert sich die Grenze zwischen ihrem Körper und dem sie umgebenden Raum. Der Ort, an dem sie zu sein scheint, beginnt sich umzuwandeln, so dass verschiedene Zeiten darin nebeneinander existieren können.*

*Sie wird so lange gehen, bis sie weiß, dass ich hier nicht zu Hause bin. Aber ich bin lieber hier nicht zu Hause als anderswo.*

wenn ich zurücktrete und in den Innenraum trete wenn ich  
zurücktrete wenn ich eintrete von  
außen  
wenn ich den Innenraum betrete wenn ich  
auf und ab gehe

wenn ich die Zeit hin und her drehe wenn ich die Zeit zurück  
drehe wenn ich hineinschaue von außen  
wenn ich in den Innenraum schaue wenn ich den Raum  
hin und her drehe wenn ich austrete  
von innen

und schrittweise,  
immer nur schrittweise hinwärts. *I had a dream about this place.  
I have been there, but it's not day or night.*

Ich gehe den Innenraum auf und ab  
wie mit verdrehten Augen  
den ganzen Tag über ich warte auf den gewissen Einstieg  
aber es gibt keinen Einstieg, es ist wie unter Tage  
ich gehe weiter mit verdrehten Augen  
in eine Richtung, die ein merkwürdiges Ziel hat  
das ich nicht erreichen kann.

Also gehe ich weiter, und immer nur  
schrittweise hinwärts.

*I have been there.*

Wie damals, bei helleren  
Filmeinstellungen.  
Bei helleren  
Filmeinstellungen am Rande  
des Einschlafens am Rande des Aufwachens  
irgendwelche plötzlich auftauchenden  
Gesichter  
bewegen sich hin und her  
undefinierbare Gesichter im Blickfeld, so dass ich  
immer wieder  
auf sie aufmerksam werde  
Gesichter die keinen festen  
Platz finden können  
denen kein fester Platz zugewiesen  
werden konnte für die nie  
irgendwo ein Platz war<sup>1</sup>  
sie wühlen sich hervor aus  
ihren Erdlöchern und -tunneln

sie tauchen immer wieder  
von neuem auf  
*It's the second dream I had,  
but they are both the same.*

Suchauge flüsternd gehocktes Ohr und alles so  
auf der Kippe, end- und uferlose  
Wahrnehmungsarbeit wie unter Tage  
den ganzen Tag über  
Form- und Farbgewirr vor den Augen

Suchauge schreiend bei Überbelichtung *IT'S NOT  
DAY OR NIGHT*

sie wühlen sich hervor aus ihren Erdlöchern und  
Tunneln, sie kriechen  
hervor und scheinen sich mir nähern  
zu wollen und ihre Augenlider  
unmittelbar hinter meiner Gesichtshaut  
unentwegt zu schließen und wieder zu öffnen,  
sie streifen meine Haut von innen

1 Wir kommen aus der Dunkelheit, die dich anblickt.  
Wir sind dein Abfall.  
Während wir dir erscheinen und uns der sichtbaren Welt öffnen, beginnen wir schon, uns in gewisser Weise zu verbergen. Je näher wir dir kommen, desto größer ist die Gefahr, dass du uns wegfegst und wir zerstäuben. Vielleicht berühren wir dich von Zeit zu Zeit aus unserer Herkunft heraus, die unseren Grund bildet.

wie Schmetterlings-  
flügel und ich frage mich was das  
bedeutet  
Suchauge flüsternd gehocktes Ohr und alles so  
auf der Kippe

Ich gehe in der Heim-  
kehr auf und ab, Schritt für Schritt den ganzen Tag über  
und während ich hin und her gehe  
während ich in der Heimkehr<sup>2</sup>  
gehe  
ist es wie unter Tage, *it's not  
day or night,  
it's a kind of half-night, you know.*

Sie nähern sich meiner Gegen-  
wart  
die Gesichter die nirgendwo einen  
Platz haben die keinen festen Platz  
finden können und während ich sie  
mit mir trage  
weiß ich nicht wo sie herkommen und was sie mir  
eigentlich sagen wollen  
und ihr Auftauchen und ihre Erscheinungsweise sind mir  
unverständlich und unangenehm.

Und während ich mich frage was das  
bedeutet warte ich auf den gewissen Einlass aber es gibt  
keinen Einlass es ist wie unter Tage, ich gehe  
weiter in eine Richtung die ein  
merkwürdiges Ziel hat das ich nicht erreichen kann  
Also gehe ich weiter  
*about this place*<sup>3</sup>

und schrittweise,  
immer nur schrittweise

2 Ich bin die wirkliche Wirklichkeit und gehöre allen, die in mich eintreten. Ich bin das, was meine Besucher aus mir machen. Meine einzige Tür führt in keine Welt. Wird sie geöffnet, fällt Staub zu beiden Seiten. Staub unheimlicher Träume und fremder Leben. Ich bin das Gedächtnis der Träume, die sich im Staub auf meinem Boden anhäufen und mit der Zeit wieder zu Staub werden, und das Gedächtnis anderer Träume, die aus meinem Staub auferstehen. Und das Tier, das mit dem Kopf nach unten unter der Decke schläft, erwacht und flattert herum. Es streift mit den Flügeln das Gesicht einer Gestalt, die durchs Halbdunkel tappt.

3 Die Protagonistin des Geschehens findet sich an einem Ort wieder, in den von irgendwoher Licht von projizierten Bildern einfällt. Und während sie dort geht, wünscht sie sich, dass sich ständig die Ränder des Raumes verschieben (die ihre eigenen und gleichzeitig fremde sind), und dass diese Ränder versuchen, sie zu berühren, in ihrer eigenen inneren Fremdheit selbst.

## Abstracts

Das Loch des Raumes anstelle des Raumes betreten

Die Arbeit entstand durch mehrere Umschriften eines Textes, den ich vor einiger Zeit als Performance vorgetragen habe. Bei den kursiv gesetzten englischen Einschüben im Text handelt es sich um Zitate aus dem Film *Mulholland Drive* (2002) von David Lynch.

Das Geschriebene hat sich mir beim Schreiben soweit verdichtet, konkretisiert, dass es nicht möglich erscheint, davon zu abstrahieren oder es zusammenzufassen.

Beim Schreiben kann ich nichts wissen von der Herkunft des Unheimlichen. Und doch erreicht es mich, trifft mich. Wie hat das Unheimliche Zugriff auf mich, wie geht es mich an? Die Kunst kann solche Fragen nicht lösen. Aber sie kann durch Verschiebung von Blickpunkten, durch Umkehrung/Umstülpung von Räumen, durch Erfindung neuer Beziehungen, neuer Berührungspunkte, diese wesentlichen Fragen *verkörpern*.

Im Unheimlichen selbst den Ort seiner Umschreibung finden.

Entrer dans le trou de l'espace au lieu de l'espace

Le travail est né à travers plusieurs transcriptions d'un texte que j'ai récité il y a quelque temps lors d'une performance. Les rajouts anglais en italique dans le texte sont des citations provenant du film *Mulholland Drive* (2002) de David Lynch.

Lors de l'écriture, le texte s'est densifié et concrétisé de telle sorte qu'il me paraisse impossible d'en donner une abstraction ou un résumé.

Je ne peux rien savoir de l'origine de l'inquiétante étrangeté (das Unheimliche) lors de l'écriture. Et pourtant elle m'atteint et m'affecte. Comment l'inquiétante étrangeté a-t-elle accès à moi, comment m'aborde-t-elle ? L'art ne peut pas résoudre ces questions. Mais, à travers le déplacement de points de vue, à travers le retournement/renversement d'espaces, à travers l'invention de nouvelles relations et de nouveaux points de contact, il peut *incarner* ces questions cruciales. Trouver dans l'inquiétante étrangeté même le lieu de sa transcription.

To enter the hole of the space instead of the space

This work came into existence due to a number of transcriptions of a text I performance recited some time ago. The italic insertions in English are quotations from David Lynch's *Mulholland Drive* (2002).

During writing down, the written text became so dense, so concrete to me that an abstraction or summary of it does not seem possible.

During writing I cannot know about the origin of the uncanny. And still – it affects me, hits me. How does the uncanny access me, how am I challenged by it? Art cannot solve these questions; it can, however, embody these relevant questions by shifting perspective, by inverting/everting spaces, by inventing new relations, new points of contact.

Finding in the uncanny itself the place of its transcription.

Karin Schlechter, geb. 1963 in Köln, lebt und arbeitet als bildende Künstlerin in Köln. Raum- und Videoinstallationen, Performances. Diverse Einzelausstellungen und Kunstprojekte, zuletzt: Kunstverein Bad Godesberg (2011) und Stadtmuseum Beckum (2012). Interdisziplinäre Zusammenarbeit mit KünstlerInnen anderer Sparten. Theaterarbeit. Textveröffentlichungen. Lehrtätigkeit. Gründungsmitglied von *textura*, FreudLacan-Gruppe Köln, Arbeitsfeld Kunst und Psychoanalyse. Gründung der Schule des Begehrens in Köln

Karin Schlechter, née en 1963 à Cologne, vit et travaille en tant qu'artiste plasticienne à Cologne. Installations dans l'espace et de vidéo, performances. Divers expositions individuelles et projets artistiques, récemment au Kunstverein Bad Godesberg (2011) et au Stadtmuseum Beckum (2012). Travail interdisciplinaire avec des artistes travaillant dans d'autres domaines. Travail de théâtre. Publications de textes. Travail d'enseignement. Membre fondateur de *textura*, Freud-Lacan-Gruppe Köln, domaine Art et Psychanalyse. Fondation de la Schule des Begehrens Cologne.

Karin Schlechter, born in 1963 in Cologne, lives and works in Cologne. Art Installations, Videos and Performances. Several Solo exhibitions and Art projects, recently: Kunstverein Bad Godesberg (2011) and Stadtmuseum Beckum (2012). Interdisciplinary collaborations with other artists. Stage work, publications of writings, educational activities. Founding member of *textura*, FreudLacan-Gruppe Köln. Founder of the Schule des Begehrens in Cologne.

eckhard rhode

**fünf und drei gedichte**

un

unheim

heimliches,

ins

reine, rußige

zieht es, haarrauch

richtung kurland

mit sich

was es stumm-

brachte:

hofhundiges,

wieder und

wiedererkanntes

kein-  
äugige  
glutpunkte,

schweiszwarzig,

blick-  
und sprechbar  
verpuppt

tückisch, ungleich

zu teilen

nach- und

vorname

im namen des vaters :

w

w

zwingling,  
zangen-ich

durch die enge,  
ecke  
die erschöpfung

durch die erste silbe  
warten:

un-  
und unverdoppelt

ungeschminkter

umwegloserer

wiederholungszwang-

gang

tiefscharf schwarz tief  
das gebüsch gestrüpp  
die spalte klüfftet

die scherbe die  
die sehne schnitt  
im fluß morast  
die wolke rottet

verschluckt  
vom sprach  
sprachlosen  
losen  
ton

## Abstracts

### fünf und drei gedichte

Wie Freuds Texte gelesen werden können und welche Wirkungen diese Lektüren auf sein Schreiben haben, können für einen Dichter unheimliche Fragen sein. *fünf und drei gedichte* schrieben sich entlang einer mehrfachen, auch buchstäblichen Lektüre von Freuds Text *Das Unheimliche*. Dieser Text löste das Schreiben dieser Gedichte aus. Spuren von Lektüren der Gedichte Paul Celans finden sich ebenfalls in ihnen. Auf Jean Bollacks Text *Wie Celan Freud gelesen hat* (Psyche, 2005, 59, Übers. v. W. Wögerbauer, 1154-1196; Orig.: *Celan lit Freud, Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse 6: Transferts littéraires*, Toulouse, Érès, 13-3) möchte ich an dieser Stelle hinweisen.

### cinq et trois poèmes

Comment les textes de Freud peuvent-ils être lus et quel impact ces lectures ont-elles sur son écriture ? Ce sont autant de questions *unheimlich* pour un poète. *fünf und drei gedichte* (en français : *cinq et trois poèmes* ont été écrits le long de plusieurs lectures à la lettre du texte freudien *Das Unheimliche*. C'est ce texte qui a déclenché l'écriture de ces poèmes. On y trouve également des traces de lectures des poèmes de Paul Celan. À cet endroit, je voudrais attirer l'attention sur le texte de Jean Bollack *Celan lit Freud* (Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse 6 : Transferts littéraires, Toulouse, Érès, 13-35; trad. allemande de W. Wögerbauer, Psyche, 2005, 59, 1154-1196).

### five and three poems

How Freud's texts can be read and which effect this readings can have on one's own writing, can be uncanny questions for a poet. *fünf und drei gedichte* (*five and three poems*) were written along a multiple and also literal close reading of Freud's text *The Uncanny*. This text aroused the writing of these poems. They also bear traces of readings of Paul Celans poems. At this point I want to refer to Jean Bollacks text *Celan lit Freud* (Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse 6 : Transferts littéraires, Toulouse, Érès, 13-35; German translation: *Wie Celan Freud gelesen hat*, translated by W. Wögerbauer, Psyche, 2005, 59, 1154-1196).

Eckhard Rhode, geboren 1959 in Oldenburg i. O., lebt seit 1980 in Hamburg. Schriftsteller, Schauspieler, Gastronom; Veröffentlichungen seit 1984. Redakteur von «Y». Analytische Arbeit mit Franz Kaltenbeck seit 1997. Betreibt mit Astrid Wettstein und Hans Thalgott seit 1990 in Hamburg das Restaurant Marinehof.

Eckhard Rhode, né en 1959 à Oldenburg i. O., vit depuis 1980 à Hambourg. Écrivain, comédien, gastronome ; publications depuis 1984. Rédacteur de «Y». Travail analytique avec Franz Kaltenbeck depuis 1997. Tient avec Astrid Wettstein et Hans Thalgott depuis 1990 le Restaurant Marinehof à Hambourg.

Eckhard Rhode, born 1959 in Oldenburg i.O., lives and works in Hamburg since 1980. Author, actor, restaurateur. Publications since 1984. Editor of «Y». Analytical work with Franz Kaltenbeck since 1997. Runs the Restaurant Marinehof in Hamburg along with Astrid Wettstein and Hans Thalgott since 1990.

## Die unheimliche Ästhetik von Lacans Objekt $a^1$

«Wer gelernt hat, sich recht zu ängstigen, der hat das Höchste gelernt»<sup>2</sup>  
(Sören Kierkegaard)

1919 nahm Freud seinen alten Entwurf über *Das Unheimliche* wieder in die Hand, er hatte ihn zehn Jahre in seiner Schublade liegen lassen. Jetzt war Freud sicher, dem Thema des Unheimlichen seine spezifische psychoanalytische Konzeptualisierung geben zu können und dem Begriff, der ursprünglich von Jentsch bearbeitet worden war, seine unverwechselbare Note verleihen zu können. Was war in der Zwischenzeit geschehen, dass Freud nun diese neue Sicherheit hatte, was hatte sein Interesse an diesem Thema erneut geweckt? Weshalb wendet sich Freud plötzlich und in diesem Moment dem Unheimlichen zu? Ich werde auf diese Fragen später zurückkommen, kann aber schon an dieser Stelle sagen, dass es mit einer neuen Konzeptualisierung zu tun hat, die es Freud ermöglichte, ein psychoanalytisches Unheimliches zu erschaffen, das über das Unheimliche der Literatur und der Cultural Studies hinausgeht. Ich erwähne diese beiden Felder hier, weil Freuds Text über das Unheimliche wesentlich dazu beigetragen hat, dass diese verschiedenen Hybrid-Diskurse und Felder interdisziplinärer Studien eröffnet werden konnten. Trotzdem scheint Freud in seinem Text dagegen anzukämpfen, zu sehr in Diskurse dieser Art hineingezogen zu werden. Es ist jedoch erstaunlich, wie weit Freuds Text über das Unheimliche bis in das Herz dieser Diskurse vorgedrungen ist. Und es ist erstaunlich festzustellen, welche exzellenten und detaillierten Lektüren innerhalb dieser beiden Diskurse diesem Text gewidmet worden sind (Kofman, Cixous, Todorov, Royle und andere; und vor allem Derrida; denn obwohl er nie dem Freud'schen Unheimlichen einen bestimmten Text gewidmet hat, bewunderte er Freuds Arbeit zum Unheimlichen so sehr, dass er das englische Wort «uncanny» als ein persönliches Interpunktionszeichen nutzte). Der interdisziplinäre Erfolg von Freuds Text ist besonders erstaunlich, wenn man im Vergleich die marginale Rolle betrachtet, die Freuds Text für die meisten Vertreter der psychoanalytischen Hauptströmungen spielte, zumindest bis in die 1990er Jahre, als ob sie tatsächlich das Unheimliche als ein lediglich ästhetisches Konzept

betrachteten. Die Ausnahmen waren Jacques Lacan und einige durch ihn beeinflusste Psychoanalytiker wie z.B. Julia Kristeva, die die wahre klinische Bedeutung dieses Begriffes erkannten.

Zu Beginn möchte ich ein oder zwei Beispiele dafür geben, was merkwürdig und ungewöhnlich an dem Text selbst ist. Es betrifft ein merkwürdiges Textverhalten des Autors (im Sinne Barthes), das umso überraschender bei einem Schriftsteller erscheint, der so klar und geordnet ist wie Freud. Es betrifft auch den Text selbst, wenn man das so im Sinne von Barthes und Lacan sagen kann. Danach werde ich auf Lacans Begriff des Objekts *a* und dessen enge Beziehung zur Angst und zur psychoanalytischen Praxis, wie Lacan sie verstand, eingehen. Ich werde auch auf die Unterscheidung zu sprechen kommen, die Psychoanalytiker in ihren Interventionen machen müssen; es geht um die Unterscheidung zwischen der Deutung der Signifikanten und dem Lesen des Buchstabens. Dieses Thema des «Lesens des Symptoms»<sup>3</sup>, das zuerst von Jacques Alain Miller als Forschungsthema vorgeschlagen wurde, wird zurzeit in der New Lacanian School (NLS) untersucht, zu der auch die GIEP (Groupe Israélien de l'École Européenne de Psychanalyse) gehört, der ich angehöre.

Wie taucht im Freud'schen Text das Unheimliche auf? Als die beunruhigende Fremdheit, im Herzen der behaglichsten und vertrautesten Orte; als das offengelegte Geheimnis, das für immer verborgen bleiben sollte; als der Doppelgänger; als unkontrollierbarer Wiederholungszwang; als das Schwanken unserer Realitätsprüfung, das eine Störung der Ichfunktionen verursacht; als die Kastrationsangst; als die weiblichen Genitalien unter dem Rock.

Das Unheimliche demonstriert die Fremdheit, die in dem, was vertraut und nahe ist, unmittelbar präsent ist.

### **Merkwürdiges Textverhalten – Freuds Text *Das Unheimliche*: wie ein Text von Derrida, der sich ständig selbst dekonstruiert**

Freud beginnt seinen Text *Das Unheimliche* mit einer überraschenden Zurückhaltung: Er sagt, dass er über ein entferntes Thema der Ästhetik schreiben wird, obwohl es für einen Psychoanalytiker eher ungewöhnlich sei, sich mit Ästhetik zu beschäftigen, weil das Ästhetische eine zurückgenommene emotionale Aktivität sei, gehemmt in ihren Triebzielen.

Aus diesem Grund ist das Unheimliche ein besonderes Gebiet innerhalb der Ästhetik, das für die Psychoanalyse interessant ist, viel mehr als das

Erhabene und das Schöne. Weshalb? Ich würde sagen, dass es mit einem besonderen Merkmal zu tun hat, einem Merkmal, das wir ausschließlich in diesem spezifischen Zweig der psychoanalytischen Ästhetik finden, nämlich der Tatsache, dass der Sexualtrieb, der gewöhnlicherweise in der Ästhetik fehlt oder gezähmt ist, irgendwie in das Feld zurückgekehrt ist und seine Präsenz bemerkbar macht. Diese Präsenz des Triebes als solchem unterscheidet sich vom ‹Sprechen über Sex›, das selbstverständlich kein ungewöhnliches Thema in jeglicher Art von ästhetischem Diskurs ist. Die Hemmung des Triebes oder sogar seine Verdrängung wurde in Freuds neuem Begriff des Unheimlichen aufgehoben. Das versteckte ‹Un-› ist im Heimlichen wieder aufgetaucht und hat sich ihm angeschlossen, um eine unheimliche Wirkung zu schaffen, deren Ergebnis die Entdeckung eines neuen Genres der Ästhetik ist. Das ist der Grund, warum Freuds Text in der so bezeichneten Weise ausbricht und Schleifen macht, als hätte er ein Eigenleben. Wie Lacan es in seinem elften Seminar in der Sitzung *Der Partialtrieb und seine Kreisbahn* vorschlägt, muss der Trieb seine Befriedigung irgendwie erreichen, ohne zu seinem Ziel zu gelangen. Auf das Triebobjekt darf nicht direkt gezielt werden: Anstelle dessen muss die Kreisbahn des Sexualtriebes, einem geschickten Bogenschützen gleich, darauf zielen, irgendwie den ewigen Mangel des Objektes zu umkreisen.<sup>4</sup> Freuds überraschender Ton von Zurückhaltung, von Unzufriedenheit, ja gar von sich selbst Widersprechendem, taucht wiederholt in seinem Artikel auf, wie ich es im vorangegangenen Abschnitt bereits angemerkt habe. Das ist sehr überraschend bei einem Schriftsteller, der so klar und leserfreundlich wie Freud schreibt. Ich werde hier nur ein gut dokumentiertes Beispiel anführen, obwohl sich viele Beispiele finden lassen.

Nach einigen Seiten seines Textes über das Unheimliche schreibt Freud plötzlich: «Wir wenden uns zunächst an andere Sprachen.»<sup>5</sup> Er fährt fort: «Aber die Wörterbücher, in denen wir nachschlagen, sagen uns nichts Neues, vielleicht nur darum nicht, weil wir selbst Fremdsprachige sind.»<sup>6</sup> Verwirrung für den gutgläubigen Leser, der irgendwie aus dem Vertrauten und der Ruhe seiner stillen Lektüre herausgerissen wird. So muss der irritierte Leser den Autor fragen: Welche fremden Sprachen meinen Sie? Welche fremde Sprache meinen Sie, sprechen ‹wir›? Und wer ist ‹wir selbst›? Wer ist das Subjekt Ihres Satzes?

Es hat so viele Lesarten dieses Textes gegeben, es ist so viel über ihn geschrieben worden, vor allem von Nicht-Psychoanalytikern, dass dieser

elliptische Text von Freud, *Das Unheimliche*, beinahe stellvertretend für unsere postmoderne Ära ist. ‹Wir selbst›, die heutigen Leser, können aus dem oben Gesagtem leicht erkennen, dass in der Art und Weise, wie Freud hier schreibt, etwas Ungewöhnliches und Merkwürdiges enthalten ist, auch wenn wir sonst über das Thema nichts weiter wissen. Freud, der systematische und leserfreundliche Autor mit seinem besonders klaren Stil, schreibt hier ungewohnt befremdlich und schafft ‹unheimliche› Wirkungen. Wahrscheinlich beabsichtigte er das nicht. Aber er schreibt auf diese Weise genau in dem Moment, in dem er scheinbar besonders methodisch sein will und sich einer geordneten etymologischen Forschung über das Unheimliche zuwenden will. Wie Hélène Cixous über dieses Werk sagt (ironisch und doch bewundernd, glaube ich), versucht Freud einen wesentlichen oder zumindest soliden linguistischen Bezugspunkt für das Unheimliche zu finden und kämpft mit dem hermeneutischen Labyrinth, in dem er sich wiederfindet. Freud hofft offensichtlich ‹seine Analyse in dem zu verankern, was bestimmt ist›<sup>7</sup>. Jedoch landet er dabei, seine Deutungen mit weiteren Deutungen zu bestätigen. Wie Cixous es ausdrückt: ‹Und dennoch ist es eine Frage eines Begriffes, dessen gesamte Begriffsbestimmung eine Begriffserweiterung ist.›<sup>8</sup> Je mehr Freud versucht, zu einer einheitlichen Definition und einer Bestätigung der Fälle aus dem Wörterbuch zu gelangen, umso mehr findet er sich dabei wieder, dem Text vielfältigere Beispiele und Widersprüche hinzuzufügen.<sup>9</sup>

## Das Unheimliche ist die Umkehrung eines Steines von Rosetta<sup>10</sup>

Kommen wir jetzt zu Freuds geheimnisvoller Formulierung zurück: ‹weil wir selbst Fremdsprachige sind.›<sup>11</sup> Nicholas Royle kommentiert in seinem Buch *The uncanny* das unverständliche Fragment aus Freuds Satz:

«Wir könnten den Eindruck haben, wenn wir über das Unheimliche nachdenken, dass Freud es in dieser bemerkenswert kryptischen und vielleicht total unleserlichen Beobachtung nur so hingeworfen hat. In welcher Sprache sollten wir diese Bemerkung lesen und versuchen zu verstehen? In Deutsch? In Englisch? Das würde kaum einen Unterschied machen, wenigstens auf einer Ebene. Ganz gleich, welche Sprache wir sprechen [...] Freud scheint anzudeuten, dass sie immer fremd ist. Freuds Bemerkung hat eine sehr besondere lapidare Schönheit und Fremdheit, als ob sie selbst in einer fremden Sprache geschrieben wäre. Fremd für irgendeinen und jeden Leser.»<sup>12</sup>

Freud versucht die besondere Qualität des Unheimlichen zu erforschen, die eine spezifische Benennung rechtfertigt. Zu diesem Zweck wählt er eine

Methode, die an Schleiermachers ursprüngliche Idee der hermeneutischen Analyse erinnert. Freud beginnt die etymologische Untersuchung, die er auf zwei kompletten Seiten direkt aus Wörterbüchern zitierend vorstellt, mit den Signifikanten selbst und erst danach widmet er sich den Beispielen subjektiver Phänomene und Erfahrungen des Unheimlichen als unheimliche, der Klinik des Unheimlichen sozusagen. Aber er betont genau wie Schleiermacher, dass beides zu demselben Ergebnis führen wird. Freuds Ergebnis macht seinen Text über das Unheimliche so einzigartig und das machte den Text zu einer unverzichtbaren Referenz für jede Untersuchung des Unheimlichen, obwohl Jentsch vor ihm und Heidegger und andere nach ihm bedeutende Werke zu demselben Thema geschrieben haben.

Was genau befähigte diese ›kleine Literatur‹ von Freud, die über Generationen von IPV-Psychoanalytikern ignoriert wurde, sich ihren Weg zu bahnen in völlig neue interdisziplinäre Felder und Diskurse? Die Antwort, die ich hier vorschlagen werde, ist eng mit der oben genannten seltsamen Formulierung in Freuds Text verbunden, die so viele Forscher versucht haben zu kommentieren: «weil wir selbst Fremdsprachige sind.»<sup>13</sup> Freud hat den wahren Lacan'schen Kniff erworben oder, sogar noch wahrheitsgetreuer, den Geniestreich, sich der gewöhnlichen Alltagssprache als einer Fremdsprache zu nähern, also somit zu tun, was die meisten psychotischen Subjekte als Teil ihrer subjektiven Struktur machen.

Ich glaube, dass der einzigartige Wert von Freuds Text für die Linguistik, die Kulturwissenschaften und die kritische Theorie sich aus der Tatsache ergibt, dass Freud ›die Buchstaben‹ von *heimlich* und *unheimlich* ›lesen‹ konnte, jenseits ihres offensichtlichen Bedeutungsgegensatzes. Und so war es ihm möglich, die ursprüngliche etymologische Verbundenheit und sogar ihre Verschmelzung ineinander offenzulegen. Freud formuliert dies so:

«Das deutsche Wort ›unheimlich‹ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluss liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und vertraut ist. [...] Jentsch ist im ganzen bei dieser Beziehung des Unheimlichen zum Neuartigen, Nichtvertrauten stehen geblieben. Er findet die wesentliche Bedingung für das Zustandekommen des unheimlichen Gefühls in der intellektuellen Unsicherheit. Das Unheimliche wäre eigentlich immer etwas, worin man sich sozusagen nicht auskennt.»<sup>14</sup>

Freud jedoch wird nicht verführt von dem, was so offensichtlich scheint. Und kommt zu anderen Schlussfolgerungen als Jentsch: «Wir haben es leicht

zu urteilen, dass diese Kennzeichnung nicht erschöpfend ist, und versuchen darum, über die Gleichung unheimlich = nicht vertraut hinauszugehen.»<sup>15</sup> Dieses ›Darüberhinausgehen‹ über den üblichen Diskurs ermöglichte es Freud, die Buchstaben des Unheimlichen so genau zu lesen, bis er sich sicher war, dass er etwas Reales und völlig Überraschendes getroffen hat:

«Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich. [...] Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.»<sup>16</sup>

Es ist nicht das Unvertraute und Ungewisse, das wesentlich für das Unheimliche ist, wie es Jentsch glaubte (und andere bis zum heutigen Tag immer noch glauben), sondern es ist eher, wie es Freud entdeckte, das Vertraute und das vermutlich wohl bekannte subjektive Gebiet, das plötzlich sein Geheimnis und seine seltsame und unvertraute Seite enthüllt. Cixous Beschreibung des unheimlichen Labyrinthes, das Freud erschafft, ist wunderbar und berechtigterweise berühmt, aber sie verfehlt auch einen wesentlichen Punkt. Freud bewerkstelligt es tatsächlich, seine Analyse auf eine rein psychoanalytische Weise zu gründen – (sonst hätte er es wieder unterlassen, den Text zu veröffentlichen, so wie er es bereits vorher getan hat) – der wahre Steppunkt, der das Gleiten der Signifikanten stoppt, ist nicht ein externes Referenzobjekt, sondern die überraschende möbiusartige Beziehung, die er zwischen den Signifikanten ›heimlich‹ und ›unheimlich‹ entdeckt. Freud ›stoppt‹ so ein offensichtliches Gleiten (glissement) mit einem anderen enthüllten Gleiten.

## Das Lacan'sche Objekt und das Ende der Analyse

Wenn es eine reine psychoanalytische Ästhetik gäbe, dann wäre es sicher eine Ästhetik des Unheimlichen. Mein Vortrag wird zeigen, dass die psychoanalytische Behandlung unweigerlich in verschiedener Form das obscure Objekt des Triebes ins Spiel bringt und, wie Jacques Lacan betonte, ist auch die so genannte frei flottierende Angst nicht ohne Objekt. Paradoxerweise bringt dieses Objekt des Begehrens und der Jouissance, das aus einem Exzess sexuellen Genießens, einem Zuviel-Genießen besteht, massiv Angst hervor, wenn es seine Gegenwart spürbar werden lässt. Erotische Jouissance wird als Angst erlebt, wenn sie die Grenzen der Lust überschreitet. «Die Angst entsteht, wenn ein Mechanismus etwas auf dem Platz erscheinen lässt, [...] [der] dem Platz entspricht, den [...] das *a* des Objekts

des Begehrens einnimmt. Ich sage etwas – verstehen Sie darunter irgendwas. Von hier bis zum nächsten Mal bitte ich Sie, den Artikel von Freud über die Unheimlichkeit wiederzulesen. Das ist ein Artikel, [...] [der] der unabdingbare Pflock ist, um die Frage der Angst anzugehen.»<sup>17</sup> Und deshalb ist Angst ein reales Körperereignis, das düstere physiologische Wahrnehmungen und Symptome in unserem eigenen Ich involviert, denn – wie wir von Lacans Spiegelstadium wissen – ist das Ich ein Körper-Ich. Somit wird das Zuviel-Genießen, das Plus-de-jouir, als fremd und antipathisch erlebt und wird genau aus dem Grund als ‹Nicht-Ich› zurückgewiesen, als es Zuviel-Ich ist. Ein Zuviel-Ich, der Triebaspekt, der über das Ich hinausgeht und die Regulierung des Lustprinzips verletzt, wird immer als fremd und bedrohlich erlebt. Lacans Objekt *a*, das durch den trennenden Schnitt in der Begegnung mit der Angst produziert wird, ‹gibt der Jouissance Körper› insofern, als es das ist, was von der Jouissance übrig bleibt, nach der Entstehung des Begehrens.<sup>18</sup>

Deshalb ist Lacan bemüht, die körperlichen Elemente der fünf Modalitäten des Objekt *a* in *Seminar X – Die Angst*<sup>19</sup> zu betonen. Lacan spricht auch in einem anderen Kontext über das Objekt und die Angst, z. B. in seiner Antwort auf eine Frage von Françoise Dolto zu den Phasen der Intelligenzentwicklung beim Kind im *Seminar XI – Grundbegriffe der Psychoanalyse*<sup>20</sup>. Dabei macht Lacan klar, dass es in der Psychoanalyse nicht um die Intelligenz per se gehe, sondern um libidinöse Entwicklung und dass ihre Phasen nicht durch so genannte zeitliche Reifungsprozesse ausgelöst werden, sondern durch Kastrationsangst.

So finden wir uns selbst mittendrin, Angst und die Konstitution des Begehrens zu konjugieren, das Unheimliche und das seltsame innere Objekt, das Freud als ‹die innere Gefahr, der man weder entkommen noch gegen sie kämpfen kann› bezeichnete, das heißt, dieselbe ‹interne› Extimität, die Lacan das Objekt des Triebes nennt, unbenennbar und nicht auf Symbolisierung reduzierbar, ein Reales, das nicht mit der symbolischen Ordnung alleine behandelt werden kann.

Und von Jacques-Alain Millers *Einführung zur Angst II* lernen wir, dass Lacan Angst als ein logisch notwendiges Moment in der Konstitution von Begehren ansah, obwohl es sehr flüchtig und schwer in einer direkten Weise zu identifizieren ist. Deshalb musste Freud dieses verdrängte Moment der Angst logisch konstruieren, als eine zweite vergessene Version der zugrunde

liegenden Fantasie, die das Begehren einiger seiner Patientinnen unterstützte, das heißt, die Fantasie von *Ein Kind wird geschlagen*.

## Der unheimliche Moment als eine Umkehrung des Spiegelstadiums

Wir können diese ›innere Fremdheit‹ verstehen, wenn wir uns in Erinnerung rufen, dass das Zentrale und die Hauptauseinandersetzung von Freuds Aufsatz ist, dass das Unheimliche immer von etwas Vertrautem herrührt, das verdrängt wurde und als fremd wieder auftaucht. Wenn wir das genauer betrachten, dann können wir verstehen, dass das Unheimliche als eine Art Umkehrung des Spiegelstadiums fungiert. Im Spiegelstadium, wenn das Kind zum ersten Mal seinem Spiegelbild begegnet, erkennt es sich als sich selbst und identifiziert sich mit seinem Spiegelbild, das heißt, es nimmt es als vertraut, wohingegen es eigentlich seiner gegenwärtigen Realität fremd ist und tatsächlich das Subjekt von sich selbst entfremdet. Wir könnten sagen, dass das Subjekt tatsächlich durch das vertraute Spiegelbild entfremdet wird. Das Kind hat das Faktum verdrängt, dass dieser Widerschein im Spiegel seltsam ist, fremd in Bezug auf seine aktuelle Körpererfahrung, und ›nicht-wirklich-ihm‹ ist. In der Erfahrung des Unheimlichen ist diese frühe Entfremdung des Subjekts durch eine falsche Spiegelgleichheit rückgängig gemacht und die ursprüngliche versteckte Fremdheit des Körper-Ichs und des Selbstbildes kehrt zurück.

Im Hinblick auf die unheimliche Ästhetik des *a*, die wir gerade erörtern, bemerken wir, dass dies zu einem Unterschied in analytischen Interventionen führt – in Lacan'schen Begriffen heißt dies, dass es zu einem buchstäblichen Lesen (Lesen des Buchstabens) statt zu einer Interpretation von Signifikanten in der Rede des Analysanten führt. Wir könnten sagen, dass dieses Lesen der Buchstaben eine Fremdheit in Worten herstellt, die dem Sprechenden Sein für gewöhnlich vertrauter sind. Diese unterschiedliche Art der psychoanalytischen Intervention hat seine logische Folge in Freuds Werk, obwohl es anders formuliert ist. Freud formuliert das Lesen der Buchstaben als *Konstruktionen in der Psychoanalyse*, die er reserviert für: «eine besondere Art von überaus wichtigen Erlebnissen [...] lässt sich eine Erinnerung meist nicht erwecken.»<sup>21</sup>

Freud bemerkt, dass der Zugang zum Gedächtnis an das gebunden ist, was das Subjekt als vertraut empfindet, was es imstande ist, zu erinnern, das

heißt, was es subjektiviert hat, weckt den Eindruck von Vertrautheit. Jedoch dem, was gelesen oder konstruiert wird, wird zunächst widerstanden als ‹Anders-als-ich› (Other-to-Me).

«[Auch] kann [man] sich [...] überzeugen, dass der Analytierte nach Überwindung seiner Widerstände *das Ausbleiben des Erinnerungsgefühles (Bekanntschaftsempfindung)* nicht gegen deren Annahme verwertet. Immerhin erfordert dieser Gegenstand so viel kritische Vorsicht und bringt so viel Neues und Befremdendes, dass ich ihn einer gesonderten Behandlung an geeignetem Materiale vorbehalte.»<sup>22</sup>

Die Selbstfremdheit, die vom Unheimlichen hergestellt wird, wird von Julia Kristeva als eine ethische Voraussetzung gesehen, menschliche Beziehungen und Gesellschaft aufrechtzuerhalten:

«Mit Freud schleicht in der Tat eine Fremdheit, eine unheimliche, in die Ruhe der Vernunft selbst [...] fortan wissen wir, dass wir Fremde uns selbst gegenüber sind, und es mit Hilfe dieser einzigen Stütze ist, dass wir versuchen können, mit anderen zu leben.»<sup>23</sup>

## Die zwei Gesichter des Objekts *a* bei Lacan

Es ist wichtig zu bemerken, dass die Lacan'sche Theoretisierung des Objektes verschiedene Formulierungen durchlaufen hat. So hat das Objekt *a* einen doppelten Status:<sup>24</sup> Die Definition des Lacan'schen Objektes begann in Lacans früher Lehre durch die Festlegung auf den Vorrang der symbolischen Ordnung. Dies gipfelte in der Theorie des ‹mangelnden Objektes› oder dem Objekt des Mangels in *Seminar IV*. Das impliziert eine Art ‹Negativ› des Objektes, das unter symbolischen Einschränkungen steht, und eine Förderung des phallischen Signifikanten. Diese Theoretisierung diente dazu, die Dominanz der Objektbeziehungstheorie mit einer neuen, mehr Freud'schen Lesart der Objektbeziehung zu konfrontieren. Hierin sah sich Lacan durch die analytische Klinik von Kindern, vor allem durch den ‹kleinen Hans›, unterstützt. Und auch in den ethnologischen Funden von Lévi-Strauss zur symbolischen Ordnung des Tausches.

Obwohl die Phobie vom kleinen Hans von Lacan als Drehscheibe zwischen den klinischen Strukturen analysiert wird, in der das phobische Objekt indifferent ist, kann man eine andere wesentliche Information nicht ignorieren: Das phobische Symptom vom kleinen Hans ist auf ein Körperereignis bezogen, das heißt, auf die Sexualität des kleinen Jungen als Reales. Darum nimmt Lacan in seinem Seminar zur Angst sechs Jahre später die Kastrationsangst wieder auf, dieses Mal jedoch in Bezug auf «ein biologisches,

anatomisches Faktum, die phallische Abschwellung während der Kopulation». <sup>25</sup>

Und dies ist genau der Punkt, an dem Lacan sagen wird: Diesem Körperereignis mangelt es an Symbolischem. Jedoch sagt Lacan hier auch, dass Angst nicht ohne Objekt sei. So verschafft sich die Begegnung des Subjekts mit dem Unheimlichen im Realen, was ihr im Symbolischen fehlt. Hier sehen wir den zweiten, paradoxen Status des Objekt *a* erscheinen, als positiviert Anwesenheit gegründet auf Kastration und Mangel. <sup>26 27</sup> Von der oben erwähnten *Einführung zur Angst II* von Jacques Alain-Miller können wir (leicht verändert) folgendes Schema anführen, das die zwei unterschiedlichen Formulierungen des Objekt *a* in Lacans früher und später Lehre illustriert:

<b>Das Objekt, auf das man zielt</b>	→ <b>Begehren</b> →	<b>Die Objekt-Ursache</b>
Mangel		Übermaß
Liebe		Angst
Agalma (Schatz)		Palea (Abfall)

Tabelle 1<sup>28</sup>

## Der Weg durch die Angst und das Lacan'sche Ende der Analyse

Tatsächlich könnten wir sagen, dass Lacan zeigt, wie der Freud'sche «Königsweg zum unbewussten Wunsch» lediglich ein früherer, kürzerer Name für das ist, was Lacan später als längeren Weg für die psychoanalytische Klinik, durch Angst und subjektives Elend, zu einem neuen Begehren (desire) entwickelt; und dieser Weg stellt ein neues Lacan'sches Konzept des Endes der Analyse her. Dieser Lacan'sche «Weg zum Begehren, nicht ohne Angst» bringt unheimliche Elemente ins Spiel, der Trieb und das Objekt *a* sind dabei herausragend, jenseits der Identität und jenseits des Spiels der Signifikanten. Dies ist ein wahres Alice-im-Wunderland-Gebiet, oder sogar noch passender, ein Alice-durch-den-Spiegel-Gebiet (Looking Glass).

Dieser unterschiedliche Lacan'sche Weg zum Begehren, der ein wenig von dem ästhetisch angenehmen Freud'schen Weg der Bildungen des Unbewussten abweicht, ist es, der Lacan erlaubt, eine neue Art von Begehren zu begreifen, das kein subjektives ist und nicht die Unterstützung des fundamentalen

Phantasmas benötigt. Lacan nennt es «das Begehren des Analytikers». Das ist es im Wesentlichen, was in jeder Psychoanalyse und in jeder analytischen Behandlung wirksam ist. Und es manifestiert sich nicht immer auf der Seite des Analytikers, es kann auch auf der Seite des Analysanten erscheinen, oder häufiger zwischen Analytiker und Analysant. Dies ist ein Begehren, das Angst als seine Bedingung zur Realisierung erkennt, und die Fremdheit des Unheimlichen als Schlüssel für den Gang durch das Portal der Angst und des Begehrens.

Das Begehren des Analytikers bringt immer das Unheimliche mit sich; das ist, soweit ich weiß, meine eigene Entdeckung oder These.

Dieses Lacan'sche Objekt *a* ist nichts anderes als ein formloser Nicht-Ort (Atopos), von dem das Begehren verursacht wird. Zwischen zwei realen Ereignissen, wesentlichen Ereignissen, ist es auch die Lücke, zwischen der Jouissance, die das Subjekt erwartet, und jener, die es erhält (siehe Tabelle 1). In diesem Moment wirklichen Scheiterns versucht sich das Subjekt als Triebobjekt, als «ein Objekt umhüllt von Trieb» zu real-isieren. Dies ist, was Lacan als einen Moment der Trennung beschreibt und Miller erhellt diesen dichten Punkt sehr gut in seinem *Reading Anxiety I & II*: «[...] die Herstellung des Objekts ist immer eingeschrieben in die Rubrik der Trennung.»<sup>29</sup>

Diese selben Triebelemente, die Freud als symptomatische Überbleibsel sah, werden von Lacan als das reine Insistieren der ständigen Reste jeder symbolischen Operation genommen, etwas Fremdes, das sich selbst wiederholt, ohne jeden Sinn oder Bedeutung im Leben des Subjekts.

## Eine neue, mächtige Theorie der Wiederholung

Tatsächlich ist es diese Art der Wiederholung, die es Freud ermöglichte, zu seinem alten Text über das Unheimliche zurückzukehren, was schließlich die Frage beantwortet, die wir am Anfang dieses Artikels gestellt haben. Eine kleine historische Detektivarbeit enthüllt, dass Freud *Das Unheimliche* 1919 geschrieben hat, zwischen dem ersten Entwurf von *Jenseits des Lustprinzips* – geschrieben 1919 – und der Endfassung von 1920. Im ersten Entwurf arbeitet Freud bereits an einer tiefgreifenden Umarbeitung des Mechanismus des Wiederholungszwanges. Er geht hier von einem auf der Wiederholung von Mustern beruhenden Begriff zu einer neuen, beinahe unverständlichen Art von Wiederholung über.<sup>30</sup> Diese Wiederholung basiert nicht auf Gleichheit und bekannten Mustern, sondern auf

Unterschiedlichkeit. Dieser Aspekt wurde in der Folge vor allem von Jacques Lacan und Gilles Deleuze erkannt und hervorgehoben.<sup>31</sup> Es ist nicht das gleiche identische Ding, das wiederholt wird, sondern etwas Neues und Überraschendes, das ins Spiel kommt. Also was rechtfertigt es, dies als Wiederholung einzuordnen? In *Seminar XI* wird es aufgegriffen von Lacan als die aristotelische Tyche.

Mit Hilfe der mächtigen neuen Konzeptualisierung der Wiederholung konnte Freud jetzt dem Unheimlichen seine psychoanalytische Prägung geben und zeigen, wie der Wiederholungszwang vom Subjekt als ‹nicht-es-selbst› erlebt wird, nicht ‹innerlich› und subjektiv, sondern als eine blinde, mechanische und satanische Kraft, die auf das Subjekt und sein Schicksal einwirkt und seine wahren Wünsche und Begierden durchkreuzt.

«Im seelisch Unbewussten lässt sich nämlich die Herrschaft eines von den Triebregungen ausgehenden Wiederholungszwanges erkennen, der wahrscheinlich von der innersten Natur der Triebe selbst abhängt, stark genug ist, sich über das Lustprinzip hinauszusetzen, gewissen Seiten des Seelenlebens den dämonischen Charakter verleiht, sich in den Strebungen des kleinen Kindes noch sehr deutlich äußert und ein Stück vom Ablauf der Psychoanalyse des Neurotikers beherrscht. Wir sind durch alle vorstehenden Erörterungen darauf vorbereitet, dass dasjenige als unheimlich verspürt werden wird, was an diesen inneren Wiederholungszwang mahnen kann.»<sup>32</sup>

Es ist das Sich-Bewusst-Werden des Prozesses, das als schauerlich empfunden wird; nicht das Sich-Bewusst-Werden eines bestimmten einst vertrauten Elementes im Unbewussten, dann verdrängt und jetzt ins Bewusstsein zurückkommend.

Freuds Umarbeitung stellt eine Neuordnung dar, die den bisher randständigen Mechanismus des ‹Wiederholungszwanges› fest im Arsenal unverzichtbarer und grundlegender psychoanalytischer Begriffe verortet. Der Wiederholungszwang wird als Mechanismus anerkannt. Er ist nicht länger verbunden mit einem bloßen Inhalt aus der Vergangenheit, der wiederholt wird. Darum ist er immer neu und fremd. Der Mechanismus ist nicht subjektiv und oft als solcher unerkennbar für das Subjekt. Dies sagt uns Philip Rieff, der Herausgeber einiger englischer Übersetzungen von Freuds Werk: «In dem berühmten ‹Wiederholungszwang› hat Freud einen Begriff gefunden, der einem Aufsatz (Das Unheimliche) Einheit und Wahrheit gibt, der ohne eine solche Transfusion von Theorie ein relativ blasses Stück Gelehrsamkeit geblieben wäre.»<sup>33</sup>

## ‹Was gelesen wird, in dem, was gehört wird›

Dieser Wiederholungszwang, der niemals ganz vom Symbolischen neutralisiert wird, fordert vom Psychoanalytiker einen anderen Ansatz zur Ausrichtung der Kur. Er verlangt nicht nur das Hören und Deuten des Analytikers, sondern auch darüber hinaus das, was Lacan und Miller nach ihm ein «Lesen» genannt haben. Diese analytische Disziplin des Lesens zielt selbst nicht auf die Signifikanten, sondern auf den Buchstaben, denn es war der materielle Aspekt der Sprache, der das ursprüngliche Ereignis der *Jouissance* oder des Traumas hergestellt hat.<sup>34</sup> Und dort findet sich der reale Ursprung des Subjekts, jenseits jeder Hermeneutik.

Wie Freud im siebten Kapitel der *Traumdeutung* bemerkt, muss man in der psychoanalytischen Praxis mit Gewissheit handeln, sonst wird die Analyse zum Stillstand gebracht. In der Hermeneutik gibt es jedoch keine Gewissheit. Eine andere Analyse oder ein anderes Lesen ist in der Hermeneutik immer möglich. Schleiermacher folgend, einem der Väter des Feldes der Hermeneutik, versucht man zwei unabhängige Stränge der Analyse eines Textes zu kreuzen, den der linguistischen und kulturellen und den der psychologischen, intuitiven Analyse. Wenn sich die beiden Stränge treffen und schneiden, ist die Analyse vollendet. Wie oben bemerkt, scheint Freud tatsächlich diese hermeneutische Methode Schleiermachers in *Das Unheimliche* angewandt zu haben, also Querverweise zwischen den Wörterbuchfunden und den Beispielen subjektiver Erfahrungen aus Kunst und wirklichem Leben herzustellen.

Im Gegensatz zur Hermeneutik, die Bedeutungen liest, führt das Lesen des Buchstabens als frei von Bedeutung zu einer Art ‹Benennung der *Jouissance*›, was ein Moment von Gewissheit ist, und der Analyse ein Ende erlaubt. Psychoanalytiker benutzen auch Gewissheit, um zu ‹lesen›, in welchem Moment sie jede Kurzsitzung beenden.

Deshalb geht ein analytisches ‹Lesen› weiter und führt den analytischen Akt ein. Wie Lacan es formuliert: «An die Stelle der Angst, die nicht täuscht, setzt sich für das Subjekt das, was sich mittels des Objekt *a* vollziehen muss. Daran ist die Funktion des Aktes aufgehängt.»<sup>35</sup>

Dies ist die Angst der drei Gefangenen des frühen Lacan-Textes zur logischen Zeit<sup>36</sup>: Die Angst des Momentes des Sehens und der benötigten Zeit zum Begreifen. Beide Ängste – der Schock, auf den ein flüchtiger Blick in einem ‹Blinzeln› in einem Augenblick des Sehens geworfen wird – können

nur durch die Eile und das Risiko eines Aktes des Subjekts in der Zeit des Schließens gemildert werden. Jedoch, um zum Schluss zu kommen, muss zuerst auch die Angst der unvorhersagbaren Dauer angespannten (oder leeren) Wartens, die nötig ist, um ein Verstehen zu erreichen, im Ganzen von dem Gefangenen-Subjekt getragen werden. Wenn kein Akt des Subjekts das Warten beschließt, dann gelangen wir in das Beckett'sche Gebiet des *Warten auf Godot*. Dann wird eine Lacan'sche Psychoanalyse nötig.

Übersetzung aus dem Englischen von Andreas Hammer (Kfar Saba/Köln)

## Abstracts

Die unheimliche Ästhetik von Lacans Objekt *a*

1919 nahm Freud seinen alten Entwurf über *Das Unheimliche* wieder zur Hand, den er zehn Jahre lang in einer Schublade vergessen hatte. Jetzt war Freud sicher, dass er dem Thema des Unheimlichen seine spezifisch psychoanalytische Konzeptualisierung geben konnte. Was war in der Zwischenzeit geschehen, dass Freud nun diese neue Sicherheit hatte? Was hatte sein Interesse an diesem Thema erneut geweckt? Der vorliegende Text wird versuchen, diese Fragen zu beantworten, indem er der Geschichte des Freud'schen Unheimlichen und seinem überraschend strategischen Platz im theoretischen Gefüge folgt. Zusätzlich verfolgt der Artikel die These, dass, wenn es eine reine psychoanalytische Ästhetik gäbe, diese sicherlich eine unheimliche Ästhetik des Objekt *a* wäre, so wie Lacan es konzipiert hat. Auf diese seltsam fremde Ästhetik kann ein Blick geworfen werden, in Freuds Ringen, das Unheimliche zu umfassen, nachdem es ihm brillant gelungen war, das etymologisch Reale auf den Punkt festzunageln: nämlich die Art und Weise, wie das Heimliche seine eigene innere Ambivalenz entwickelt und sich im Unheimlichen auflöst. Die Fremdheit und die labyrinthartigen Sackgassen in Freuds Text selbst werden ebenso diskutiert wie die immense Bedeutung und Kraft, die der Begriff des Unheimlichen im Hervorbringen von neuen kulturellen und interdisziplinären Studien gezeigt hat. Gleichzeitig wird der Artikel behaupten, dass bis in die 1990er Jahre die Mehrheit der Psychoanalytiker, natürlich mit Ausnahme Lacans und seinen Nachfolgern, sich der strategischen und klinischen Bedeutung des Textes im Korpus des Freud'schen Werkes nicht bewusst waren. Wir werden vorschlagen, dass

der Text als Freuds geheimer Übungsplatz diene, während er die erstaunlichen neuen Entwicklungen von *Jenseits des Lustprinzips* ausarbeitete. Der Wiederholungszwang, der niemals vom Symbolischen neutralisiert werden wird, verlangt vom Psychoanalytiker einen anderen Ansatz zur Ausrichtung der Kur. Das wird das letztendliche und klinische Ziel dieses Artikels sein: zu zeigen, wie der unheimliche Wiederholungszwang Innovationen in der psychoanalytischen Technik bewirkte, da Wiederholung nie interpretiert oder verstanden werden kann, sondern stattdessen erfordert, was Lacan ein «Lesen» nennt. Diese analytische Disziplin des Lesens zielt selbst nicht auf die Signifikanten, sondern auf den Buchstaben, da, wie es Jacques Alain Miller schreibt: «es der materielle Aspekt der Sprache [war], der das ursprüngliche Ereignis der Jouissance oder des Traumas hergestellt hat, und dort lässt sich der reale Ursprung des Subjekts finden», jenseits jeglicher Hermeneutik oder Interpretation von Sinn. Deshalb geht dem psychoanalytischen Akt ein analytisches «Lesen» und nicht irgendein «bereits bestehendes Wissen von der Realität» voraus, das ihn eröffnet.

#### L'esthétique étrangement inquiétante de l'objet *a* lacanien

En 1919, Freud reprend une ancienne ébauche de son travail sur das Unheimliche, oubliée dans un tiroir depuis dix an. À ce moment-là, Freud croit pouvoir donner à das Unheimliche sa conceptualisation psychanalytique finale. Que s'était-il passé entretemps qui pouvait donner à Freud cette nouvelle confiance et qu'est-ce qui ranimait son intérêt pour ce sujet ? Le présent texte tentera de répondre à ces questions en suivant l'histoire de l'inquiétante étrangeté freudienne et de sa place étonnamment stratégique dans la structure théorique. En outre, ce texte pose que, s'il y a une esthétique purement psychanalytique, celle-ci serait sans doute une esthétique étrangement inquiétante de l'objet *a* tel que Lacan l'a conçu. Cette étrange esthétique peut être aperçue dans le combat de Freud pour cerner l'inquiétante étrangeté après qu'il a brillamment réussi à fixer le réel étymologique dans son cœur en montrant la manière dont heimlich développe sa propre ambivalence en se fondant avec unheimlich. L'étrangeté et les impasses labyrinthiques du texte freudien lui-même seront tout aussi discutées que l'immense place et la puissance dont le concept de l'inquiétante étrangeté a fait preuve en suscitant de nouvelles études culturelles et interdisciplinaires. En même temps, comme le texte revendiquera, depuis les années 1990, la majorité

des psychanalystes, à l'exception de Lacan et de ses disciples, semble largement ignorer l'importance stratégique et clinique que tient le texte au sein de l'œuvre de Freud. Notre hypothèse sera que le texte *Das Unheimliche* a servi à Freud de base de travail secret pendant qu'il élaborait les développements étonnants de *Au-delà du principe de plaisir*. Ce lien a des conséquences cliniques majeures. La compulsion de répétition qui ne sera jamais absorbée par le Symbolique, demande au psychanalyste une approche différente par rapport à la direction de la cure. Tel serait le but final et clinique du texte : de démontrer dans quelle mesure la compulsion de répétition étrangement inquiétante a engendré des innovations dans la technique analytique, puisque la répétition ne peut jamais être interprétée ou comprise, mais exige ce que Lacan appelle «une lecture». Cette discipline analytique de la lecture ne vise pas les signifiants mais la lettre, puisque, comme l'écrit Jacques-Alain Miller, «c'est l'aspect matériel du langage qui a produit le traumatisme ou la jouissance et c'est là que l'origine réelle du sujet doit être trouvée», au-delà de toute herméneutique ou interprétation de sens. C'est pourquoi une «lecture» analytique et non pas une «connaissance pré-existante de la réalité» inaugure et fait avancer l'acte analytique.

#### The Uncanny Aesthetics of Lacan's object *a*

In 1919 Freud returns to an old draft of his *das Unheimliche* forgotten for ten years in a drawer. This time Freud believes he can finally give *das Unheimliche* its unique psychoanalytic conceptualization. What had happened in the meantime to give Freud this new confidence, and what rekindled his interest in the subject? The present paper text will try to answer this question, by following the history of the Freudian Uncanny and its surprisingly strategic place in the theoretical structure. In addition, the paper will propose that If there existed a purely psychoanalytic aesthetics it would surely be an uncanny aesthetics of the object petit *a* as Lacan conceived it. This strange aesthetics can be glimpsed in Freud's struggles to encompass the uncanny, after he brilliantly succeeds in nailing down the etymological Real at its heart – namely, the way Heimlich develops its own internal ambivalence and dissolves into Unheimlich. The strangeness and labyrinthian impasses of Freud's text itself will be discussed, and the immense centrality and power the concept of the uncanny has shown in generating new cultural and interdisciplinary studies. At the same time, as the paper will claim, till the 90's the

majority of psychoanalysts, with the exception of course of Lacan and his followers, appeared largely unaware of the text's strategic and clinical importance in the Freudian corpus of works. We will propose that the text served as Freud's secret practice grounds while he was working out the astonishing new developments of Beyond the Pleasure Principle. This connection has major clinical consequences. The compulsion to repeat which will never be naturalized by the Symbolic, demands from the psychoanalyst a different approach to the direction of the treatment. This will be the final and clinical goal of the paper – to demonstrate how the uncanny repetition compulsion brought about innovations in analytic technique, since repetition can never be interpreted or understood but demands instead what Lacan calls «a reading». This analytic discipline of reading aims itself, not at the signifiers but at the letter, since, as Jacques-Alain Miller writes «it was the material aspect of language that produced the original event of jouissance or trauma, and that is where the real origin of the subject is to be found», beyond any hermeneutics or interpretation of sense. That is why an analytic «reading» and not any «pre-existing knowledge from reality», proceeds and inaugurates the analytic act.

Rivka Warshawsky ist praktizierende Psychoanalytikerin, die in Israel lebt und arbeitet. Sie wurde in Indien geboren und wuchs in England und Israel auf. Ihre psychoanalytische Bildung erfuhr sie in Paris und war Herausgeberin mehrerer lacanianischer Zeitschriften englischer Sprache, sowie Autorin verschiedener Artikel über Psychoanalyse, von denen einige in deutschen psychoanalytischen Publikationen erschienen sind. Rivka Warshawsky ist Mitglied von G.I.E.P., der Israelischen Gruppe der europäischen Schule der Psychoanalyse und ebenfalls Mitglied von *Psychoactive-Politically engaged mental workers*. Sie lehrt Freud und Lacan an der Bar Ilan Universität und anderen Orten. Ihre aktuellen Interessen sind das Konzept der logischen Zeit und des Aktes bei Lacan, die Politik der Psychoanalyse und die augenblickliche Flüchtlingssituation. Sie liebt auch sehr das Kino.

Rivka Warshawsky, psychanalyste, vit et travaille en Israël. Elle est née en Inde et a grandi en Angleterre et en Israël. Elle a reçu sa formation psychanalytique à Paris et elle a été éditrice de plusieurs revues lacaniennes en langue anglaise et auteur de maints articles au sujet de la psychanalyse dont certains

ont paru dont des publications psychanalytiques allemandes. Rivka Warshawsky est membre du G.I.E.P., Groupe Israélien de l'École Européenne de Psychanalyse et membre de *Psychoactive–Politically engaged mental workers*. Elle enseigne Freud et Lacan à l'Université Bar Ilan et à d'autres endroits. Ses intérêts actuels portent sur le temps logique et l'acte chez Lacan, la politique de la psychanalyse et la question des réfugiés. En outre, elle aime beaucoup le cinéma.

Rivka Warshawsky is a practicing psychoanalyst who lives and works in Israel. She was born in India, and grew up in England and Israel. She received her psychoanalytic training in Paris, and was editor of several Lacanian journals in the English language and the author of various articles on psychoanalysis, some of which have appeared in German psychoanalytic publications. Rivka Warshawsky is a member of the G.I.E.P, the Israeli Group of the European School of Psychoanalysis, and also a member of Psychoactive – Politically engaged mental health workers. She teaches Freud and Lacan at Bar Ilan University and other venues. Her present interests are: Lacan's logical time and the act; the politics of psychoanalysis; the current refugee question; and she also likes the cinema.

## Anmerkungen

- 1 Notizen für die Präsentation an der Universität zu Köln, am 30. Juni 2011: Die Vorlesung im Rahmen der Ringvorlesung *Einführungen in die Psychoanalyse Jacques Lacans* an der Universität zu Köln wurde durch eine Diskussion der Thesen des Vortrages anhand einiger Beispiele fortgesetzt. Im Folgenden finden sich ein paar Anmerkungen zur anschließenden Diskussion bei der anhand von einigen visuellen Illustrationen des Unheimlichen in Kunst und Kino die Thesen weiter diskutiert wurden: Im letzten Teil der Präsentation wurden die verschiedenen Aspekte der Ästhetik des Unheimlichen unter Verwendung von Roland Barthes Begriff des Lesens und der interdisziplinären Zone, durch Beispiele aus Kunst und Populärkultur erhellt. Zuerst konnte die Dimension der Stelle, wo das Bild auf den Betrachter zurückschaut, oder der Blick, durch den anamorphen Schädel in Holbeins Bild *Die Gesandten* veranschaulicht werden, der genau an dem Fleck platziert ist, wo das Bild den Betrachter anschaut. Das erlaubte mir, die Art und Weise einzuführen, wie die unheimliche Ästhetik die Subjekt-Objekt-Unterscheidung auflöst. (Es ist der Blick, der Sie, das Subjekt, anschaut. Sie sind sein Objekt.) Danach konnte die Art und Weise, in der das Unheimliche ein Geheimnis enthüllt, das verborgen bleiben soll, oder die Wiederkehr des Verdrängten durch ein Konzeptkunstprojekt der israelischen Künstlerin Ilana Salma Ortar veranschau-

- licht werden. Die intimen und überraschenden Verbindungen des Unheimlichen mit der Komödie konnten im Folgenden durch eine kurze Diskussion zweier Filmkomödien veranschaulicht werden: die Biographie des unheimlichen amerikanischen Komikers Andy Kaufmann, wie er im Film *Der Mondmann* mit Jim Carrey in der Hauptrolle porträtiert wird. Schließlich der Film *The Big Lebowski* der Coen-Brüder, der mehrere unheimliche Bestandteile hat. Unter ihnen der Doppelgänger und das obskure Objekt des Begehrens (der Teppich des Dudes, der eine Art des «es alles zusammenhalten» ist.), die Verwendung der weiblichen Genitale im künstlerischen Schaffen und das Geheimnis der Zeugung.
- 2 Kierkegaard, S. (1992) *Der Begriff der Angst*. Stuttgart. Übersetzer: Gisela Perlet.
  - 3 Miller, J.-A. (2011) «Reading a Symptom», Auszüge von seiner «Präsentation des Themas des zehnten Kongresses der NLS», vorgestellt auf dem Kongress der New Lacanian School in London am 3. April 2011. Der gesamte Text auf Französisch wird im *Journal Mental* 26 erscheinen. Die englische Übersetzung in Hulry Burly 6 (übersetzt aus dem Französischen von Adrian Price).
  - 4 Lacan, J. (1981). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Book XI. London. S. 177ff. Übersetzer: Alan Sheridan.
  - 5 Freud, S. (1919) *Das Unheimliche*. In *GW XII*, 231f.
  - 6 *Ibid.*, 232.
  - 7 Cixous, H. (1976). *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche*, *New Literary History* 17, 518. Übersetzung des Zitates: Andreas Hammer
  - 8 *Ibid.*
  - 9 *Ibid.*
  - 10 Royle, N. (2003). *The Uncanny*. Manchester. 19. Übersetzung des Zitates: Andreas Hammer
  - 11 Freud, S. (1919) *Das Unheimliche*. In *GW XII*, 232.
  - 12 Royle, N. (2003). *The Uncanny*. Manchester. 19. Übersetzung des Zitates: Andreas Hammer
  - 13 Freud, S. (1919) *Das Unheimliche*. In *GW XII*, 232.
  - 14 *Ibid.*, 231.
  - 15 *Ibid.*, 231.
  - 16 *Ibid.*, 236f.
  - 17 Lacan, J. (2010). *Buch X - Die Angst*, Wien, 58. Übersetzer: Hans-Dieter Gondek
  - 18 Mildiner, K. (2006) *Destin de l'objet a dans l'angoisse*. Papers no. 3, *Bulletin Electronique du Comité d'Action de l'École Une*, Association Mondiale de Psychanalyse (AMP). Link: <http://ampblog2006.blogspot.co.il/2008/04/papers-n-3-en-franais-bulletin.html>.
  - 19 Lacan, J. (1963) *Anxiety*. Book X. Unpublished. Übersetzer: Cormac Gallagher
  - 20 Lacan, J. (1981). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Book XI. London. Übersetzer: Alan Sheridan.
  - 21 Freud, S. (1914) *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. In *GW X*, 129. (Hervorh. von Autorin).
  - 22 *Ibid.*, 129.
  - 23 Kristeva, J. (1991) *Strangers to Ourselves*. New York. Übersetzer: Leon S. Roudiez.

- 24 Miller, J.-A. (2006) Reading Jacques Lacan's Seminar on Anxiety II, lacanian ink, 27, 16. Übersetzer: Barbara P. Fulks.
- 25 Miller, J.-A. (2004) Introduction à l'angoisse. Revue de la Cause Freudienne Nr. 58, 89. Übersetzer des Zitates: Andreas Hammer.
- 26 Fajnwaks, F. und Lucchelli, J.-P. (2011). Introduction à l'objet *a* : du séminaire IV sur La relation d'objet au séminaire X sur L'Angoisse. Lettre Mensuelle, n° 301, Septembre-Octobre 2011, 23-25.
- 27 Diese zunehmende Positivierung des Objektes *a* im Werk Lacans findet auch darin ihren Ausdruck, dass er das Objekt *a* nicht mehr so sehr unter dem Aspekt des Mangels, sondern eher unter dem Gesichtspunkt eines ängstigenden Übermaßes ausarbeitet. War im Frühwerk Lacans der Mangel eines beim anderen unterstellten Schatzes (*Agalma*) mit der Liebe verknüpft, tritt nun die Angst in den Vordergrund und bezieht sich auf den Abfall der Symbolisierung.
- 28 Miller, J.-A. (2006) Reading Jacques Lacan's Seminar on Anxiety II, lacanian ink, 27, 19. Übersetzer: Barbara P. Fulks.
- 29 Miller, J.-A. (2006) Reading Jacques Lacan's Seminar on Anxiety II, lacanian ink, 27, 59. Übersetzer: Barbara P. Fulks.
- 30 Dies entspricht auch einem Wechsel von einem untergeordneten Begriff zu einem Grundbegriff der Psychoanalyse, als welchen Lacan ihn auch im Seminar XI hervorhob.
- 31 Es wird hier auf das Buch von Gilles Deleuze *Differenz und Wiederholung* hingewiesen. Bei Jacques Lacan findet sich im *Seminar XI* die Unterscheidung der Begriffe des Automaten und der Tyche, die er beide von Aristoteles entlehnt. Das Automaton bezieht sich auf die Wiederholung innerhalb der symbolischen Kette der Signifikanten, während die Tyche im Sinne einer Begegnung mit dem Realen etwas Neues auftauchen lässt. (Lacan, J. (1981). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Book XI. London. 53ff. Übersetzer: Alan Sheridan).
- 32 Freud, S. (1919) Das Unheimliche. In GW XII, 251.
- 33 Rieff, P. (1963) Introduction to S. Freud. In: Collier-Macmillan (Hg.) *Studies in Parapsychology*. New York, 7. Übersetzer des Zitates: Andreas Hammer.
- 34 Miller, J.-A. (2011) «Reading a Symptom», extracts from his «Presentation of the Theme for the Tenth. Congress of the NLS», delivered at the NLS Congress in London, 3 April 2011, 7. Übersetzer: Adrian Price.
- 35 Lacan, J. (2005) *Namen-des-Vaters*. Wien, 69. Übersetzer: Hans-Dieter Gondek.
- 36 Lacan, J. (2002) *Écrits*. First Complete Edition in English, New York, 161-175. Übersetzer: Bruce Fink.

## Freud-Lubitsch 1919: Ein unheimlicher Blick

«Sind wir nicht wunderliche Geschöpfe,  
dass wir uns gehen und anleiten lassen,  
unsere erste Neigung dort anzulegen, wo sie aussichtslos bleibt?»

Rainer Maria Rilke, *Puppen, zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel*, 1914

### 1919 – ein Krisenjahr

«Geld und Steuern sind jetzt abscheuliche Themata. Jetzt zehrt man sich wirklich alle. Alle vier Kriegsjahre waren ein Scherz gegen den bitteren Ernst dieser Monate und gewiss auch der nächsten.»<sup>1</sup> So drückt sich Sigmund Freud in einem Brief an seinen Freund Ferenczi vom 27. Januar 1919 aus, worin sich sein hellsichtiger und eiskalter Pessimismus bezüglich der kommenden Zeiten zeigt. In der Tat trägt das Jahr 1919 bereits die Prämissen einer kommenden Katastrophe in sich. Geld- und Nahrungsmittelmangel waren die alltägliche Obsession der Besiegten des Großen Krieges, die, wie man weiß, von den exorbitanten Forderungen des Siegerlagers erdrückt wurden. Peter Gay berichtet in seiner Biografie, dass Freud in diesem Jahr einen Artikel für eine ungarische Zeitschrift verfasste und darum bat, in Kartoffeln bezahlt zu werden.<sup>2</sup> Der in Wien ansässige Chefredakteur der Zeitschrift trug sie persönlich auf seinen Schultern in die Berggasse 19. «Mein Vater bezeichnete diesen Artikel immer als seinen Kartoffelschmarrn», erinnert sich später Anna Freud. «Schmarrn» bezeichnet dabei nicht nur die österreichische und bayrische Spezialität, sondern ist zugleich ein umgangssprachlicher Ausdruck für Schund, Unsinn. Eine geistreiche Bemerkung, in der man unschwer den Freud'schen Humor wiederfindet, der selbst angesichts der in besonderem Maße alarmierenden Situation Selbstironie und Stoizismus beweist.

Die verwirrende Beharrlichkeit der Grausamkeit und des Hasses auf kollektiver Ebene und die Gewährwerdung eines Wiederholungszwangs am Ursprung des Symptoms auf individueller Ebene veranlassten Freud damals, das Prinzip eines homöostatischen Gleichgewichts der Triebe in Frage zu stellen und sein neues Konzept des Todestriebes auszuarbeiten.<sup>3</sup> Von 1919 an interessiert er sich in diesem Kontext für die Rückkehr der Todesangst, und er verfasst seinen gleichnamigen Artikel über das Unheimliche<sup>4</sup>, der den

Umbau der zweiten Topik ankündigt. Diese Entwicklung der psychoanalytischen Theorie tritt also an einem bedeutenden kulturellen Wendepunkt auf, von dem man sagen kann, dass er auf gleiche Weise die Beziehung des deutschen Kinos zum Tod, zum Befremdlichen, zur Angst und zum Traum markiert. Es ist der Beginn der großen Zeit der deutschen expressionistischen Filme, deren Autoren Robert Wiene, Friedrich Murnau, Georg Wilhelm Pabst, Fritz Lang und andere sind. Die Begegnung zwischen Psychoanalyse und Kino in diesem Jahr 1919 ist Gegenstand dieses Artikels.

### «Die Sache des Films»

Die Frage der Beziehungen zwischen Psychoanalyse und Film wird gemeinhin von der Diskussion über die eher skeptische persönliche Meinung überschattet, die Freud zum Film kundtat.<sup>5</sup> Ohne die Freud in diesem Punkt kritisierenden Stimmen zu ignorieren, ist es doch notwendig festzustellen, dass diese meist einen direkten Bezug zur Person Freuds aufweisen und darauf abzielen, diesen als eigennützig und von Grunde auf rückständig darzustellen. Diese Unterstellungen dem Erfinder der Psychoanalyse gegenüber beruhen zudem auf dem Missverständnis, dass die Begegnung zwischen Psychoanalyse und Kino mit dem Ende des Jahres 1925 in Verbindung gebracht wird. Dies ist der Zeitpunkt, da Freud es ablehnte, am Szenario und an der Regie des Films *Geheimnisse einer Seele* von Georg Wilhelm Pabst mitzuwirken. Verantwortlich für dieses Projekt waren Karl Abraham und Hanns Sachs, die die Psychoanalyse auf die Leinwand holen wollten. Ihnen zufolge hätte es dieser in einer sehr didaktischen Perspektive konzipierte Film einem großen Publikum erlaubt, die grundlegenden Konzepte der Psychoanalyse zu verstehen. Die Ablehnung Freuds hinderte sie indes nicht daran, 1926 gemeinsam mit dem Cineasten Pabst an der Realisierung von *Geheimnisse einer Seele* mitzuwirken. Um aber die Freud'sche Position besser zu verstehen, muss man hinzufügen, dass sechs Monate zuvor der Hollywood-Produzent Samuel Goldwyn versucht hatte, sich Freud in einer aufdringlichen Weise auf dem Weg der Presse anzunähern. So schlug jener Freud vor, Berater bei der Vorbereitung einer Serie von Filmen über berühmte Liebesbeziehungen zu sein, wofür er ihm die wahnwitzige Summe von 100 000 Dollar als Vorschuss auf den Einspielerlös für ein erstes Projekt über Antonius und Kleopatra anbot. Freud antwortete per Telegramm, dass er ein Treffen mit

Samuel Goldwyn ablehne. Dieser Vorschlag, der weit davon entfernt war, sein Interesse zu wecken, bestärkte Freud gewiss in der Auffassung, dass eine Kollusion zwischen Presse, Geld und Kino höchst schädlich sei, da sie die Pforten zu jeder Art von Deformation und Manipulation hinsichtlich der psychoanalytischen Theorie öffnen würde. Manipulationen, denen er sich nicht aussetzen wollte, wobei er die hohe Summe wohl eher als Schweigegehd denn als Bezahlung seiner Teilnahme verstand.<sup>6</sup>

Dieses Misstrauen Freuds gegenüber dem Kino einer rückständigen, ja archaischen Haltung zuzurechnen, welche die Geburt der Filmkunst verpasst, kommt demnach einer vereinfachenden und abwegigen Deformierung von durchaus gut dokumentierten biografischen Fakten gleich. Vor dem Hintergrund dessen, was er selbst «die Sache des Films» nennt, legt Freud seine sehr präzise Position mit den folgenden Worten in einem Brief dar, den er am 9. Juni 1925 an Karl Abraham adressiert: «Mein Haupteinwand bleibt, dass ich es nicht für möglich halte, unsere Abstraktionen in irgendwie respektabler Weise plastisch darzustellen.»<sup>7</sup> Man kann nicht besser den Widerspruch ausdrücken, den die Übersetzung von Worten in Bilder für denjenigen bedeutet hätte, der all seine Energie darauf verwandte, in der Psychoanalyse die Möglichkeiten aufzudecken, das Subjekt durch den Gebrauch der Sprache der imaginären Macht des Begehrens zu entheben, das hinter den Symptomen verschlüsselt liegt. Es sind die heuristischen Logiken der intellektuellen Entdeckungen, die hier mit einem möglichen Interesse Freuds für das Kino in einer didaktischen Ausrichtung inkompatibel sind, und ganz offensichtlich nicht die Psychoanalyse und das Kino an sich. Es ist und bleibt in besonderem Maße absurd, sich denjenigen als engstirnig vorzustellen, der das Unbewusste und die kindliche Sexualität entdeckte, und der unaufhörlich die künstlerische Kreativität erforschte und ermutigte, da er in ihr den einzigen Weg sah, das sprechende Wesen von seiner Neigung abzuwenden, zum Tode zurückzukehren. Wie also das Thema der Begegnung von Kino und Psychoanalyse angehen?

### **Eine Begegnung allem zum Trotz ...**

Wahrhaftige Begegnungen werden im Nachhinein entdeckt und spielen sich außerhalb des Willens ihrer Akteure ab. Die Hypothese einer Begegnung von Kino und Psychoanalyse aufzustellen, bedeutet zunächst, sich

der verbreiteten Vorstellung auf der Ebene der Meinungen von Individuen entledigen zu können, d. h. vom Vorurteil, das uns an die Notwendigkeit einer Beipflichtung zu den bewusst geteilten Werten glauben ließe. In diesem Sinne legt das erste Scheitern zwischen Karl Abraham, Hanns Sachs und Freud, das sich um die Ablehnung Freuds entspannt, an Pabsts Film *Geheimnisse einer Seele* mitzuwirken, eine Divergenz der beiden Disziplinen hinsichtlich der Behandlung der Frage der Beziehung zum Unbewussten offen, aber auch ein Klima der legitimen Leugnung bezüglich der Frage dieses Treffens. Hier ist es der Beitrag der lacanschen Analyse von der Tyche als Begegnung mit dem Realen und der darin enthaltenen notwendigen Verfehlung, der uns erlaubt, in unserem Verständnis ein wenig weiterzukommen.<sup>8</sup> Zeigt uns nicht auch diese Divergenz durch die erstaunliche Beharrlichkeit, die sie im Diskurs der Protagonisten hervorbringt, die notwendige Beachtung des Films für das Unbewusste an? Wenn die gleichzeitige Geburt von Psychoanalyse und Film im Jahr 1895 ebenso wie das folgende Erscheinen eines gemeinsamen Vokabulars – im Französischen wird «Deckerinnerung» mit «*souvenir-écran*» (wörtlich «Bildschirm-Erinnerung»), «Sitzung» mit «*séance*» (=Filmvorführung) übersetzt, während die «Vorstellung» auch im Deutschen für beide Bereiche passt – auch von einer gemeinsamen Herkunft im Diskurs zu zeugen scheinen, so stellt sich die Frage, ob dies reicht, um aus ihnen Zwillinge zu machen. Mit seinem Spiel von Licht und Dunkel rückt das Kino durch die Doppelzüngigkeit der Bilder die Existenz eines latenten Diskurses in den Blick und ruft den realen Anteil des Bildes auf den Plan. Die Bedeutung der Psychoanalyse liegt darin, die reale Dynamik des Unbewussten ins Zentrum ihrer Erfahrung zu stellen. Die beiden Bereiche Film und Psychoanalyse sind somit also beide gebunden an diese Mobilisierung des Realen und unterhalten notwendigerweise eine paradoxe Beziehung von Divergenz und Annäherung. Diesbezüglich sprach Roger Dadoun «von einem gevierteilten Realen zwischen zwei unterschiedlichen Annäherungen, einer doppelten Behandlung unterworfen: Während der Diskurs (jener des Analytikers) die Psyche vom Realen frei macht und den Zugang zum Unbewussten ermöglicht, womit er den Menschen als Wesen der Sprache kennzeichnet, unterstützt das Bild einen Prozess der Verstopfung, wo Reales und Unbewusstes sich gegenseitig an die Gurgel gehen: Messer des Realen auf die Gurgel des

Unbewussten gerichtet, Messer des Unbewussten die Gurgel des Realen durchschneidend. »<sup>9</sup> Diese Bemerkung erlaubte ihm, die Beziehung zwischen Psychoanalyse und Film als ein nötiges Spannungsverhältnis zweier paralleler Unbewusste aufzufassen.

*Die Puppe*, ein Film von Ernst Lubitsch, stellt hierfür mit dem Thema der Puppe ein erstes Beispiel und einen wahrhaftigen Auftakt des Spannungsfeldes von Kino und Psychoanalyse dar; eine Begegnung anhand des Diskurses, der den Platz des Buchstabens auf eine indirekte Weise und ohne das Wissen der beiden Protagonisten hervorhebt. Eine Begegnung also unter der Voraussetzung, hier etwas anderes zu hören als eine einfache Übereinkunft, eine heimliche Übereinstimmung der Interessen.

### Lubitsch: Die Puppe

Im Jahr 1919 lebt Lubitsch noch in seiner Geburtsstadt Berlin. Er steht am Anfang seiner Karriere als Regisseur. Zwei Filme haben im Vorjahr in Deutschland bereits einen triumphalen Erfolg gehabt: *Die Augen der Mumie Ma* und eine Kinoadaptation von *Carmen* mit Paula Negri in der Hauptrolle. Alleine im Jahr 1919 hat Lubitsch nicht weniger als sechs Filme gedreht. *Die Austernprinzessin* und *Madame Dubarry* machen ihn in Berlin zu dem Nachkriegsregisseur. *Die Puppe* läuft als letzter Film am 4. Dezember 1919 in Berlin an. Das Drehbuch bezieht sich auf den zweiten Akt des postum veröffentlichten Operntextes *Hoffmanns Erzählungen* (1881) von Jacques Offenbach, der wiederum selbst von *Der Sandmann*, einer Erzählung Hoffmanns, inspiriert wurde. Es handelt sich also um eine für Lubitsch typische sehr freie Adaptation der Erzählung Hoffmanns, die er mit den Mitteln des falschen Spotts und der Komödie bearbeitet. 1947 kommentiert er seinen Film folgendermaßen: «Noch heute betrachte ich diesen Film als einen der erfinderischsten Filme, die ich jemals gedreht habe.»<sup>10</sup> Unterdessen veröffentlicht Freud in Wien im Jahr 1919, wenige Monate vor dem Erscheinen von Lubitschs Film also, den Text *Das Unheimliche*, der eine psychoanalytische Lektüre des Phänomens der Unheimlichkeit anhand einer Analyse von *Der Sandmann* beinhaltet. Wie soll man hier nicht an ihre Begegnung um eine Puppe herum denken, zweifelsohne jene von Hoffmann, aber auch jene von einigen anderen Künstlern?

## Synopsis

Irgendwo in Frankreich. Lancelot, Waisenkind und Neffe des Baron von Chanterelle, ist soeben den Anweisungen seines sterbenden Onkels entflohen, der Junggeselle und kinderlos geblieben ist. Dieser will ihn zur Heirat zwingen, um so den Namen, das Vermögen und die Stellung der Familie weiterzugeben. Trotz einer ganz und gar expliziten Bereitwilligkeit des weiblichen Geschlechts ihm gegenüber weigert sich Lancelot, den Wünschen seines Vormunds zu gehorchen. Wir erahnen, dass er der Frage seiner eigenen männlichen Wahrheit in der Begegnung mit dem anderen Geschlecht entflieht. Um seinem Schicksal zu entkommen, beschließt er, Zuflucht in einem Kloster zu finden. Die Mönche, die um eine reichlich gedeckte Tafel herum versammelt sind, willigen ein, ihn zu beherbergen und bieten ihm im Gegenzug zur Ableistung untergegebener Aufgaben einen angemessenen Anteil ihrer reichhaltigen Nahrung an. Lancelots Onkel gibt eine Annonce auf, in der er ihn bittet, gegen eine Summe von 300 000 Franken wiederzukommen, vorausgesetzt, er sei bereit zu heiraten. Motiviert durch den verlockenden Gewinn, schlagen die Mönche Lancelot vor, sich dem Willen des Onkels zu unterwerfen. Aber Lancelot weigert sich, einer solchen Erpressung beizupflichten, und die Mönche erfinden daher eine List und schlagen ihm die fiktive Hochzeit mit einer Puppe vor. Nach langem Zögern ist Lancelot bereit, sich in das Geschäft von Hilarius, einem Puppen-Fabrikanten und -Verkäufer (eine Anspielung auf die Figur des Coppelius im *Sandmann*), zu begeben, um seine zukünftige Gemahlin auszuwählen. Hilarius hat die Puppe, die Lancelot auswählt, nach dem Bilde seiner Tochter gefertigt. Der Lehrling und Assistent von Hilarius, eine schelmische Person, die einen wiederkehrenden Charakter bei Lubitsch ankündigt, bricht der Puppe schließlich den Arm, indem er sie umstößt. Um vor ihrem Vater den Verlust des Automaten zu verstecken, erklärt sich Hilarius Tochter Ossi bereit, die Rolle der Puppe zu spielen. Währenddessen liegt der Baron von Chanterelle im Sterben, und die Angehörigen streiten bereits über sein Erbe. Lancelot kommt, um ihm die Neuigkeit seiner Begegnung mit Ossi zu verkünden, was eine vorläufige Besserung des Zustands seines Onkels bewirkt. Es folgt eine Hochzeitszeremonie voll von Verwechslungen. Das Spiel der Täuschungen gestaltet sich folgendermaßen: Für Lancelot ist Ossi eine Puppe, die ihm dazu dient, seinen Onkel an der Nase herumzuführen, um so die Habgier der Mönche

zu befriedigen. Für die Gäste der Familie ist Ossi hingegen eine sehr reiche Frau, deren ruckartige Bewegungen mit den steifen Manieren zusammenhängen, die von ihren aristokratischen Ursprüngen herrühren. Ossi selbst spielt auf beiden Schauplätzen: Für Lancelot gibt sie sich als Puppe, während sie sich in Gegenwart der Gäste, mit denen sie tanzt, als Frau gebärdet. Nach der Hochzeitszeremonie kehrt Lancelot mit Ossi und einer beachtlichen Mitgift ins Kloster zurück. Durch die Höhe der Mitgift und die Tatsache überzeugt, dass es sich bei Ossi um eine Puppe handelt, willigen die Mönche ein, diese eintreten zu lassen, unter der Bedingung, sie in einer Abstellkammer einzulagern. Nachdem es ihr gelungen ist, den Mönch in die Zelle einzusperren, der sie dort gerade zurücklassen wollte, rennt Ossi in Lancelots Zimmer und enthüllt ihm die Täuschung, ohne dass es ihr indes gelingt, ihn auf Antrieb von ihrer wahren Natur zu überzeugen. Lancelot schläft ein und hat einen Traum, in dem er zwei identische Ossi-Figuren sieht. Als er aufwacht, muss er die offenkundige Wahrheit anerkennen, überzeugt letztlich vom erschreckten Aufschrei Ossis angesichts einer Maus. Während sie sichtlich ineinander verliebt fliehen, gerät Hilarius, der die List des Tausches der Puppe gegen seine echte Tochter erfahren hat, in eine wahnsinnige Wut. In Eile kauft er ein Bündel Heliumballons, die ihn in den Himmel erheben, doch der Lehrling schießt mit dem Gewehr auf die Ballons, um Hilarius zurückzuhalten. Dieser fällt schließlich vom Himmel und landet mitten auf der Bank, wo sich die frisch Vermählten küssen. Lancelot zeigt das wertvolle Hochzeitszertifikat hervor, das genügt, die Wut des verspotteten Vaters zu besänftigen.

### **Erste Verkehrung:**

#### **Das Burleske und die Vorwegnahme des Tonfilms**

Lubitsch bietet hier eine burleske und satirische Bearbeitung der Frage des Doppelgängers an, was auf bemerkenswerte Weise mit der expressionistischen Tonart der damaligen Zeit kontrastiert. Es sei daran erinnert, dass der berühmte Film von Robert Wiene *Das Kabinett des Doktor Caligari* drei Monate später erscheint und eine Automaten-Puppe in Szene setzt, welche die unheimliche Wiederkehr der Angst vor dem Tod darstellt.

Man findet bei Lubitsch eine Verweigerung jeglicher expressionistischer Form, indem er das Unheimliche in sein Gegenteil verkehrt. Die poetische

Figuration des Todestriebes wird abgelehnt zugunsten eines Spiels mit den Worten mittels der Filmtafeln. Das Aufkommen des Tonfilms vorwegnehmend, erlaubt diese Wendung ins Burleske Lubitsch, die signifikante Kraft der Dialoge zu nutzen und sich vor den Buchstaben zu stellen wie ein Filmmacher der Sprache in Bewegung. Über die Stärke der Tafeln hinaus, die die Ausdruckskraft des Bildes verstärken, erfindet er auch für seine Zeit neuartige filmische Verfahren. In der Szene des Streits um das Erbe des Baron von Chanterelle spielt die wahrhaftige Kakophonie, die sich zwischen den Mitgliedern des Umfeldes des Sterbenden entspannt, in ironischer Weise auf die Unstimmigkeit der Siegermächte während des Versailler Vertrags an, über das Schicksal des alten Europa zu entscheiden. Lubitsch setzt die Kollision der Stimmen durch eine Vervielfachung von Mündern, in Nahaufnahme und vor schwarzem Hintergrund, ins Bild: zunächst zwei Münder, dann sehr bald zwölf, die sich mit Vehemenz beleben. Ein für die Epoche bemerkenswerter Fund, die Überlagerung der Stimmen und der Blicke begeistert den Zuschauer. Der Stummfilm beginnt hier zu sprechen, noch bevor die akustische Synchronisation mit der Stimme aufkommt. Deutlich vor dem Auftauchen des Tonfilms zeigt Lubitsch durch das Bild diese Verschiebung des Blicks hin zur Stimme, zwei Formen des Objekts *a* bei Lacan.

## Ellipse, historische Satire und Subversion

Auf dem Bildschirm erscheint die Satire einer Epoche. Erinnern wir daran, dass Lubitsch gerade aus einer Zeit des Kriegs heraustritt, während derer das Kino in den Dienst der Staatspropaganda gestellt worden war. 1919, drei Jahre bevor er Deutschland verlässt, um in die USA zu gehen, ist es dennoch bereits die ganze subversive Kraft des Films, die Lubitsch durchzusetzen versucht. «Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig.»<sup>11</sup> Dieser Satz von Freud in seinem 1927 erschienenen Text über den Humor lässt sich voll und ganz auf Lubitschs Kino übertragen. Lubitsch prangert gewisse politische Aspekte der Deutschland auferlegten Wirtschaftskrise an, indem er die Haltung der Sieger ironisiert. Er demonstriert sein filmisches Talent, indem er mit der Ellipse arbeitet, dieser besonderen Form von Elision der unter dem Bild liegenden Äußerung, die dann in einer Art von Nachträglichkeit zurück zum Zuschauer findet, was einer filmischen Analogie der sprachlichen Metonymie entspricht.<sup>12</sup>

In der Szene der Begegnung mit den Mönchen etwa ist der Humor die erste Ebene des manifesten Ausdrucks der oralen Freuden, welche die sexuelle Aporie kompensieren, unfreiwillig im Fall unseres Helden, absichtsvoll im Fall der Mönche. Die Scheinheiligkeit des religiösen Diskurses in diesem Bereich schwingt hier mit. Lubitsch greift damit eine These Freuds auf, die in der zu großen Strenge der erzieherischen und moralischen Zwänge, welche die Gesellschaft seiner Zeit vertrat, einen der Gründe des Ursprungs der Neurosen sah. Zugleich verteidigt Lubitsch auch den Platz des Films. Erinnern wir daran, dass damals der italienische und spanische Klerus eine Zensur der Filme initiierte, die als zu anstößig erachtet wurden, in deren Folge der Papst ab 1913 explizit religiöse Szenen im Kino untersagte. In Spanien, insbesondere in Barcelona, zeigten sich die katholischen Honoratioren und Würdenträger sogar noch feindlicher den ersten Schritten des Films gegenüber.

Man muss hier auch den Versuch anführen, die Schwere der materiellen Krise, in der Deutschland sich am Ausgang des Krieges befindet, auf den Film zu übertragen. Das Klima des Mangels kommt in folgender Tafel zum Ausdruck: «Das Geld wird knapper und knapper, bald werden wir nichts mehr zu essen haben.» Das Thema der Schulden, die sehr dazu beitragen sollten, Deutschland in die bekannte Krise zu stürzen, findet ein Echo in gewissen sehr expliziten Szenen des Films.

## **Zweite Verkehrung:**

### **Von Nathanaels Verweigerung zu Lancelots Vermeidung**

Wenn er sich auch über den ungerechten Charakter der Reparationszahlungen lustig macht, so will uns Lubitsch doch und nicht immer ohne eine gewisse Ironie an eine mögliche «Reparation» des neurotischen Symptoms mittels der Puppe glauben lassen. Metaphorisch ist es die unterhaltende Funktion des Kinos selbst, die hier im gleichen Zuge repräsentiert wird. Diese optimistische Version angesichts des hoffmannschen Szenarios erlaubt es Lubitsch, die jeweilige Position der Personen um die Puppe herum wie im Negativ einer Bildaufnahme umzukehren. Wir erinnern uns in der Tat, dass im *Sandmann* der Held Nathanael mit einer Wachspuppe tanzt, die er trotz der kalten Steifheit, die ihm die Realität widerspiegelt, für eine echte Frau hält. Hier nun ist es Lancelot, der angesichts einer leibhaftigen Frau

an die Puppe glauben will, um so der Realität der Geschlechterdifferenz, die er wie eine Bewährungsprobe fürchtet, nicht zu begegnen. Die Hysterie der männlichen Person dient der Komik der Situation, während die Verweigerung der Realität im *Sandmann* uns zum tragischen Ausgang des Aufflammens des Wahns und der Umsetzung des Suizids führt. Die Logik der Liebe, die der *Sandmann* transportiert, setzt diesen Punkt von wahnhafter Glut in eine Perspektive, in der die Hinwendung zum geliebten Objekt sich nicht mit der Realität begnügen kann. Dies leistet der totalen Idealisierung des Objektes Vorschub, die erklärt, dass es zum brutalen Absturz kommt, wenn das Ideal-Ich das Subjekt nicht mehr in seinem Bezug zum Bild des anderen unterstützt. Oben auf dem Turm dreht Nathanael sein Fernglas zu Clara hin und springt ins Leere, nachdem er versucht hat, sie zu töten. Für ihn ist die Kastration symbolisch ausgeschlossen, und sie kehrt in Form des Wahns zurück ins Feld des Realen: die auf den Boden gerichteten Augen und folglich, für den Leser, die Auslösung eines Gefühls von Unheimlichkeit. Hier liegt der ganze Sinn der Freud'schen Deutung. Im Gegensatz dazu ist die Kastrationsangst bei Lubitsch ganz und gar wahrnehmbar (z. B. in der Szene, in der man die Knie des Helden vor Angst schlottern sieht), was uns das unheimliche Gefühl zugunsten der Situationskomik erspart. Auf die Leinwand gebracht, bringt die Neurose den Zuschauer häufig zum Lachen, auch wenn es sich dabei meist um ein gequältes Lachen handelt [wörtlich sagt man auf Französisch: «gelbes Lachen»; Anm. d. Übers.] Liegt nicht in dieser «Färbung» des Lachens der Treffpunkt mit dem Realen, das die drei Register (Reales, Symbolisches und Imaginäres) verbindet und den Erfolg der filmischen Bearbeitung des Bildes kennzeichnet?

So kniet der Lehrling von Hilarius vor der Puppe nieder und macht, seinen Meister ironisch nachahmend, folgende Aussage: «Du bist mein Augapfel.» In *Das Unheimliche* handelt es sich hierbei um genau jenen Ausdruck, der der Freud'schen Argumentation zur Rechtfertigung der Kastrationsangst dient. Zeugt diese Replik also von der aufmerksamen Lektüre des Freud'schen Artikels durch Lubitsch gerade einige Monate nach dessen Erscheinen? Lubitsch, ein begieriger und begeisterter Leser der großen literarischen Texte, hätte Freud mit einer für die Epoche unglaublichen Schnelligkeit antworten können, und dies durch sein eigenes Medium, den Film. Vielleicht nimmt Lubitsch als von der Sprache begeisterter Cineast auch nur auf subtile Weise, in einem elliptischen Modus und jenseits einer jeglichen

Anspielung auf Freud, Bezug auf die heimliche etymologische Verbindung, die die Signifikanten Puppe und Blick vereint. In jedem Fall ist der hier kaum verschleierte Spott für Lubitsch eine Gelegenheit, zu unterstreichen, dass sich vom Wort Puppe aus etwas anderes zu sagen sucht.

## Die Puppe, ihre Funktion als Signifikant

Die Puppe, bevorzugtes Objekt der Repräsentation, aber auch der Konstruktion und der Entwicklung des Subjekts, gehört der Welt der kreativen Objekte an. Im Geschmack der Kinder für Puppen stellt die realistische, konkrete und trügerische Dimension keine notwendige Bedingung ihrer Begegnung mit dem besagten Objekt dar. Im Grunde scheint es, dass in der kindlichen Verbundenheit mit dem Objekt Puppe dieser Charakter des Entwurfs, der nicht ganz und gar seinem Modell gleicht, über alle Altersstufen hinweg seine Bedeutung behält. Die folgende klinische Referenz wird diese im eigentlichen Sinne plastische Charakteristik der Puppe illustrieren, die im Feld der Repräsentation mit einer privilegierten signifikanten Funktion verbunden ist. Françoise Dolto hatte von der Mutter Bernadettes, ihrer sehr jungen psychotischen Patientin, eine Stoffpuppe anfertigen lassen, ohne Gesicht, in Form einer Margerite. Diese Blumen-Puppe, die dem Mädchen anvertraut und von ihr genutzt wurde, half ihr sehr schnell, sich von ihrer Störung zu befreien. Während der Präsentation dieser Arbeit auf dem Kongress der SPP im Jahr 1949 mischte sich Lacan mit Enthusiasmus in die anschließende Diskussion ein. Er dachte, hier seine theoretischen Ausarbeitungen über das Spiegelstadium wiederzufinden und verglich die Form der Blumen-Puppe mit dem Phallus. Dolto lehnte zwar den phallischen Vergleich ab, kam aber nichtsdestotrotz bereitwillig mit Lacan darin überein, dass es die Abweichung von der dargestellten Sache sei, an der hier der Hebel ansetzt. Anders gesagt: Weil die Puppe am Signifikant Blume der Mutter klebte und nicht an einer banalen Repräsentation des eigentlichen Körpers, konnte eine heilbringende signifikante Funktion für das Subjekt wiederhergestellt werden: Bernadette, die bis dahin Schreie ausgestoßen hatte, ohne gehört zu werden, begann wieder zu sprechen.<sup>13</sup>

## Ein hoffmannscher Korpus

Der Signifikant Puppe stellt zugleich einen direkten Zugang zum Feld der künstlerischen Kreativität dar. Von Hoffmann über Offenbach bis hin zu

Bellmer sehen wir, wie sich in einem intertextuellen Zusammenhang ein wahrhaft hoffmanscher Korpus der romantischen Puppe konstituiert. Diesem roten Faden des Signifikanten Puppe folgend, wird hier die gesamte Frage des Blicks aufgeworfen, die sich mit dem ihm selbst fehlenden Teil des Subjekts auseinandersetzt. Dieser Punkt, von dem aus das Begehren seinen Ursprung nimmt, ist der blinde Fleck des Blicks, das heißt das, was in der Puppe nicht antwortet, ihr trotziges Schweigen, wenn man mit ihr spricht. Die folgenden literarischen und künstlerischen Erfahrungen zeugen von diesem Zusammenhang:

Rainer Maria Rilke

*Puppen* ist ein kurzer Prosatext des Schriftstellers und Poeten Rainer Maria Rilke<sup>14</sup>, den er 1914 verfasst, um die Arbeit seiner Künstler-Freundin Lotte Pritzel zu würdigen, Schöpferin von damals sehr begehrten Puppen<sup>15</sup>. Der Autor duzt hier eine Puppe und befragt sie jenseits ihrer plastischen Form. Rilke spricht von «Balg». Das Schweigen der Puppe, welches das Kind über deren Anwesenheit hinwegtäuscht, verweist auf die Abwesenheit des- oder derjenigen, die sie ersetzt, und zugleich auf den Tod im Objekt selbst. Der Text von Rilke, bemerkenswert für seine poetische Ausdruckskraft, spricht von einer Tötung der Puppenseele. Dieser Moment, da ihr Schweigen auf das Verschwinden der Welt der Kindheit verweist, lässt bei der Puppe, mehr als bei jedem anderen Objekt, die Neigung aufscheinen, die Frage der Leere zu verkörpern. Hierin stellt Rilke die Welt der Puppen jener der Automaten und Marionetten gegenüber, bei denen die Leere dazu tendiert, sich zu maskieren, da sie in Bewegung gesetzt sind.

Oskar Kokoschka

Nachdem er schwer verletzt und depressiv von der Front zurückkehrt, wird der österreichische Maler Oskar Kokoschka im Jahr 1918 definitiv von Alma Mahler verlassen. Seit 1909 Witwe des Komponisten Gustav Mahler, setzt diese einer fünfjährigen stürmischen Leidenschaft ein Ende, um sich mit dem Architekten und Bauhausgründer Walter Gropius wiederzuverheiraten. Im Versuch, seine Verzweiflung zu bewältigen, bittet Kokoschka zunächst Lotte Pritzel, ihm eine lebensgroße Puppe als Abbild seiner Muse herzustellen.<sup>16</sup> Pritzel versucht sich hieran, verweigert dann jedoch den Auftrag, nachdem sie während der Arbeit feststellt, dass sie wirklich nicht im menschengroßen Maßstab arbeiten kann. Der Auftrag des Malers wird letztlich von Hermine Moos<sup>17</sup> ausgeführt,

Kostümbildnerin am Theater von München, der er 1918 schreibt: «daß ich meine Träume von nun an nicht mehr damit überlasten muß, ihn [den Fetisch] mir täglich neu zusammen klauben zu müssen aus Erwartungen und Erinnerungen.» «Die behaarten Stellen nicht sticken, sondern wirkliche Haare einziehen, sonst wirkt es (...) nicht lebendig, sondern wie Kunstgewerbe. Bitte!»<sup>18</sup> Die Puppe Kokoschkas verschwindet definitiv im Laufe eines abendlichen Trinkgelages unter Freunden. Im Morgengrauen wird sie in einen Winkel des Gartens gebracht, in ihre schönsten Kleider gekleidet, getragen in einem Klima der allgemeinen Trunkenheit. Sie wird dann geköpft und schließlich zerschlägt der Künstler in einer letzten kathartischen Geste eine volle Flasche Rotwein über ihrem Kopf. 1932 kommt Kokoschka auf die Episode der Puppe zurück und gibt an, von seiner Leidenschaft völlig geheilt zu sein. Handelt es sich hier um den künstlerischen Avatar einer fetischistischen Laufbahn? Das erste Happening, das im Bereich der Kunst die Abwesenheit des sexuellen Rappports vorwegnimmt, die für Lacan so bedeutsam ist? Ritualisierter Vollzug einer unüberwindbaren Trauer, ausgehend von singulären Kompetenzen im Bereich der Kreativität? Anders gesagt, muss man diese Puppe als ein veritables Sinthom des Künstlers auffassen? Theoretische, klinische und künstlerische Fragen um diese andersartige Inszenierung der Puppe fehlen nicht.

Nur kurz erwähnt seien hier der Briefwechsel von Franz Kafka im Jahr 1923, der sich um eine verlorene Puppe dreht, deren Erinnerung er mittels einer tröstenden Fiktion wiederherzustellen versucht, und das so berühmte Werk des Künstlers Hans Bellmer. Dieser wählte von 1933 an ein gegen den Nazi-Staat gerichtetes künstlerisches Engagement, indem er Puppen schuf, um so einem tyrannischen Vater zu entfliehen, der ein Mitstreiter des Regimes und dem Realitätsprinzip verpflichtet war. Céline Masson, der die literarische Relevanz dieses Korpus um die hoffmannsche Puppe herum hervorhebt, bezieht sich auf einen Text von Jean-Luis Renaud, der dem Bellmer'schen Universum nahesteht, wenngleich er bereits 1899 im Kontext von *Hoffmanns Erzählungen* veröffentlicht wurde: «Der Mensch hat sich im Hampelmann betrogen. Die Puppen des Menschen zu erforschen, ist also das beste Mittel, den Menschen zu kennen.»<sup>19</sup>

## Ein Loch im Blick

Alle diese Puppen zeugen von der Faszination des Blicks für die Stelle des Leeren (das Thema des Todes oder seines Analogon, des Verlusts). Die

Puppe scheint bezüglich des realen Lochs der Angst einen Rand bilden zu wollen, indem sie «eine illusionäre Oberfläche» angesichts des verlorenen Objekt anbietet, eine Art mehrdeutiges «Phantom-Objekt»<sup>20</sup>, Vehikel des Todes und des Lebens.

Im Film ist es ebenfalls das in seiner Automaten-Dimension genommene Objekt, das die Frage des Simulacrum in der Repräsentation auf den imaginären Vordergrund hebt, indem es hier eine Metapher des Doppelgängers und der filmischen Illusion selbst realisiert. Der Film gerät schnell in die Lage, sich mit der Frage seiner eigenen imaginären Aufzeichnung auseinandersetzen zu müssen. Dies erklärt zweifelsohne die zahlreichen Filme über Puppen in den ersten Jahren des Stummfilms. In Frankreich zieren drei anschauliche Titel seine Anfänge: *Der Puppenmann (L'homme aux poupées)* (1909), *Verzeihung der Puppen (Le pardon des poupées)* (1910) und *Der Puppenhändler (Le marchand de poupées)* (1913), Filme, die heute wahrscheinlich sämtlich verloren sind.

Logik des Blicks und des versteckten Objekts, das das Begehren des Zuschauers verursacht. Lacan hat uns gelehrt, im kleinen Buchstaben *a* dieses Objekt als das wiederzuerkennen, das dem Bild einen Fleck zufügt.<sup>21</sup> Die Puppen unterstreichen eine ursprüngliche Spalte, ein Fehlen, einen fundamentalen Fehler im Objekt, der von seinem Verlust bis zu seiner ursprünglichen Unvollständigkeit das Subjekt auf die Frage der Symbolisierung zurückwirft, die es in seinem Bezug zur Kastration findet. Die Augenangst, die Freud in seiner Studie zum Unheimlichen mit der Frage der Kastration verband, drängt uns dazu, auf die Etymologie des Wortes Puppe zurückzukommen. Es ist bemerkenswert, dass Freud in *Das Unheimliche*, wo er sehr mit seiner berühmten etymologischen Studie zum Signifikanten Heim beschäftigt ist, nicht auf gleiche Weise auf das Wort Puppe eingeht. Er führt dennoch die Anmerkung über den «Augapfel» an, an dem man mehr als an allem anderen hängt, aber nur, um seine These der Augenangst<sup>22</sup> zu illustrieren, und nicht, um Bezug zu nehmen auf die gemeinsame Etymologie mit der Puppe. Es ist Lubitsch, der diese subversive Verbindung in der Szene des Kniefalls des Lehrlings vor der Puppe herstellt, der er die folgende Tafel beifügt: «Puppe, du bist mein Augapfel.» Der Begriff Puppe kommt vom Signifikanten *pupa*, der im Lateinischen<sup>23</sup> «kleines Mädchen» bedeutet, der aber auch am Ursprung von «Pupille» steht. Die Pupille zeichnet ein schwarzes Loch in den Blick. Im Deutschen das «Sehloch», ein technischer

Begriff, der weniger gebraucht wird als «Pupille», der aber dennoch besser hören lässt, um was es geht: das Loch, sehen. Die Pupille also als Loch, wo das reale Element, das das Begehren konstituiert, seinen Ursprung nimmt, aber auch, von woher die Angst auftaucht. Die Klinik ist voll von Klagen, die die Angst erwähnen, die gegenüber dem Blick des anderen verspürt wird. Die etymologische Annäherung dieser beiden Signifikanten, Puppe-kleines Mädchen einerseits und Loch-im-Blick-des-anderen andererseits, verweist auch auf die Frage eines nicht vollständigen Genießens, das in den Formeln der Sexuation bei Lacan die Seite der Frau anzeigt. Diese Abkoppelung der phallischen Frage lässt die Angst in ihrer psychotischen Komponente auftauchen, die in der suizidalen Dekompensation des Helden im *Sandmann* auf bemerkenswerte Weise illustriert wird. Die Puppen versuchen, diese verstörende Ambiguität jenes Platzes des Heims zu verkörpern, von dem Freud in *Das Unheimliche* sprach: Sie schauen uns vom Punkt der Abwesenheit aus an, an dem wir uns befinden. Dieses Objekt ohne Namen, das das Begehren bedingt und das er an den Platz des Meister-Signifikanten in der Rede des Analytikers setzte, nennt Lacan Objekt *a*. Es ist de facto das eigentliche Werkzeug, um die reale Komponente des Unbewussten in der Kur zu mobilisieren. Im Film knüpft der Signifikant Puppe an diese Frage der Mobilisierung des Realen hinter dem Defilee der Bilder an. Er wird im Übrigen als solches ein bevorzugtes Accessoire in der Darstellung des Wahns im Film.<sup>24</sup>

Wenn schon die chronologische Abfolge ihrer Arbeiten im Jahr 1919 die Frage einer eventuellen Begegnung zwischen Freud und Lubitsch (Lubitsch als eifriger Freud-Leser oder ein tatsächliches Zusammentreffen?) aufwerfen konnte, so stellt in jedem Fall der Film *Die Puppe* mittels einer strukturellen Logik der Diskurse einen anfänglichen Kreuzungspunkt zwischen Psychoanalyse und Film dar. Diese Logik bringt anhand des Signifikanten Puppe den bevorzugten Platz zum Vorschein, der dem Objekt *a* als Agenten des Begehrens zukommt.

Übersetzung aus dem Französischen von Susanne Müller

## Abstracts

Freud-Lubitsch, 1919: Ein unheimlicher Blick

Unter welchen Voraussetzungen kann man die Hypothese einer Begegnung zwischen Film und Psychoanalyse formulieren? Jenseits des Streits zwischen Freud und Karl Abraham bezüglich der «Sache des Films» im Jahr 1925 behaupten wir rückblickend, dass diese Begegnung 1919 um den Film *Die Puppe* von Ernst Lubitsch herum stattfand. Die Veröffentlichung von Freuds berühmten Aufsatz *Das Unheimliche*, einige Monate vor dem Erscheinen von Lubitschs Film, bringt uns dazu, die Modalitäten dieser Begegnung zu befragen. Der Film *Die Puppe* stellt durch die strukturelle Logik der hier wirksamen Diskurse einen ersten Schnittpunkt zwischen Psychoanalyse und Film dar. Diese Logik hebt mithilfe des Signifikanten Puppe, seiner zahlreichen Verzweigungen im Bereich der Kunst und seiner spezifischen Etymologie den bevorzugten Platz hervor, der dem Objekt *a* als Agenten des Begehrens eingeräumt wird.

Freud-Lubitsch, 1919 : un regard étrangement inquiétant

À quelles conditions peut-on formuler l'hypothèse d'une rencontre entre le cinéma et la psychanalyse ? Au-delà du différend sur «l'affaire du film» entre Freud et Karl Abraham en 1925, et rétroactivement donc, nous soutenons que cette rencontre eut lieu en 1919 autour du film *Die Puppe* d'Ernst Lubitsch. La succession, cette année-là, de la publication du célèbre essai de Freud *das Unheimliche*, quelques mois avant la sortie du film de Lubitsch, nous amène à questionner les modalités de cette rencontre. Le film *Die Puppe* constitue un premier point d'intersection entre la psychanalyse et le cinéma par le biais d'une logique structurale des discours en jeu. Celle-ci met en évidence, par l'intermédiaire du signifiant poupée, de ses nombreuses ramifications dans le domaine artistique et de son étymologie spécifique, la place privilégiée faite à l'objet *a* en tant qu'agent du désir.

Freud-Lubitsch, 1919: An uncanny gaze

Under which circumstances can one raise the hypothesis of an encounter between cinema and psychoanalysis? Beyond the dispute over the issue of cinema between Freud and K. Abraham in 1925, we can retrospectively claim that the encounter took place in 1919 about Lubitsch's film *Die Puppe*. The

publication, that same year, of Freud's famous essay *Das Unheimliche*, just a few months before the release of the film, leads us to interrogate the modalities of this encounter. *Die Puppe* offers the first point of intersection between psychoanalysis and cinema through the structural logic of the discourses at stake. The signifier doll, with its numerous ramifications in the artistic field and its specific etymology, evidences the privileged place reserved to «objet *a*» as agent of desire.

Éric Le Toullec, Psychiatrer und Psychoanalytiker in Toulouse, Mitglied des Collège de Psychanalysten d'Association pour l'Étude de la Psychanalyse et son Histoire (CP-ALEPH). Beschäftigt sich intensiv mit Fragen der Psychose und des Verhältnisses von Psychoanalyse und Kunst.

Éric Le Toullec, psychiatre et psychanalyste à Toulouse, membre du Collège de Psychanalysten d'Association pour l'Étude de la Psychanalyse et son Histoire (CP-ALEPH). Son travail porte sur des questions de la psychose et sur le rapport entre psychanalyse et art.

Éric Le Toullec, psychiatrist and psychoanalyst in Toulouse, member of Collège de Psychanalysten d'Association pour l'Étude de la Psychanalyse et son Histoire (CP-ALEPH). He is concerned with questions of psychosis and the relation between psychoanalysis and art.

## Anmerkungen

- 1 Freud, S., Ferenczi, S. (1993) Briefwechsel. Wien/Köln/Weimar/Böhlau, 208 (Brief vom 24. Januar 1919).
- 2 Gay, P. (1991) Freud Une Vie. Paris, 437.
- 3 Freud, S (2000) Jenseits des Lustprinzips. Studienausgabe Band 3. Frankfurt a. M., 214-272.
- 4 Freud, S. (2000) Das Unheimliche, Studienausgabe Band 4. Frankfurt a. M., 242-274.
- 5 Michel, R. (2010) Dumme Dinge : Freud cinéphobe ? Savoirs et clinique 12, 58-68.
- 6 Lacoste, P. (1990) L'étrange cas du Professeur M. Paris, 54.
- 7 Freud, S., Abraham, K. (2009) Briefwechsel 1907-1925, Band 2. Wien, 823 (Brief vom 9. Juni 1925).
- 8 Lacan, J. (1973) Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris, 54.

- 9 Dadoun, R. (1989) Les inconscients parallèles. CinémAction 50, 122-124.
- 10 Eisenschitz, B., Narboni, J. (2006) Ernst Lubitsch. Paris, 35.
- 11 Freud, S. (2000) Das Unheimliche. Studienausgabe Band 4. Frankfurt a. M., 278.
- 12 Thierry, N. (2000) Lubitsch, les voix du désir. Liège, 38 und 61.
- 13 Dolto, F. (1949) À propos de la poupée-fleur. Revue Française de Psychanalyse 4, 566.
- 14 Rilke, R. M. (1927) Gesammelte Werke, Band IV. Leipzig, 265-277.
- 15 Auch Hans Bellmer nimmt auf sie Bezug als eine Art Initiationsschritt.
- 16 Laufer, L. (2004) L'objet-fantôme, la poupée d'Oskar Kokoschka. La lettre de l'enfance et de l'adolescence 56, 67-76.
- 17 Frédérick, H. (2010) La poupée de Kokoschka. Paris.
- 18 Kokoschka, O. (1984) Briefe I, 1905-1919. Düsseldorf, 298-299 und 301 (Briefe vom 20.11.1918 und vom 10.12.1918).
- 19 Masson, C. (2000) La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer. L'œuvre et la psyché. L'Harmattan, 108. (Übersetzung des Zitats: Susanne Müller)
- 20 Laufer, L., op. cit., 68.
- 21 Lacan, J. (1973) Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris, 97-109.
- 22 «Ist man doch auch gewohnt zu sagen, daß man etwas behüten werde wie seinen Augapfel.» Freud, S. (2000) Das Unheimliche, Studienausgabe Band 4, Frankfurt a. M., 254.
- 23 Die Etymologie verweist auch auf das Wort Brust/Busen, was uns in der Annahme eines engen Bezugs mit dem Objekt *a* bestätigt. Puppe ist abgeleitet vom vulgär-lateinischen *puppa*. Dieser Begriff ist eine ausdrucksstarke Form (mit Verdopplung des Konsonanten) des hoch-lateinischen *pupa* «kleines Mädchen» und «menschliche Figur, die als Spielzeug dient», ein Wort aus der Kindersprache. *Puppa* muss die Bedeutung von Brust/Busen gehabt haben, die in den romanischen Sprachen belegt ist (italienisch *poppa*), und die das Verb *puppare* «saugen, stillen» hervorgebracht hat. Vgl. Rey, R. (Hg.) (2010) Dictionnaire historique de la langue française. Paris, 1731.
- 24 Le Toullec, E. (2009) La poupée comme accessoire dans la représentation de la folie au cinéma. Referat im Rahmen des erst#en Festivals La Novela in Toulouse am 13. Oktober 2009.

## Die Stimme als Objekt des Unheimlichen, der Angst und der Furcht

«Die widerspenstige Stimme, die gespaltene Stimme. Die Stimme ist Suture, die Stimme ist Naht, die Stimme ist Schnitt, die Stimme ist Riss, die Stimme ist meine Identität, sie ist nicht Körper oder Geist, sie ist nicht Sprache oder Bild, sie ist Zeichen, sie ist Zeichen der Bilder, sie ist ein Zeichen der Sinnlichkeit. Sie ist ein Zeichen der Symbole, sie ist Grenze. Sie spricht den ‚gespaltenen Körper‘, sie ist in der Kleidung des Körpers verborgen, sie ist immer woanders. Der Lebensatem ist ihre Quelle ...»<sup>1</sup>

Die Stimme ist immer woanders, sie ist weder Körper noch Geist. Das Verstörende an Valie Export's Performance *the voice as performance, act and body*, die 2007 auf der Biennale in Venedig aufgeführt wurde und aus der der Film *I turn over the pictures of my voice in my head* (2008) hervorging, ist, dass die Stimme sehr wohl als Teil des Körpers erscheint. Die Worte der Sprecherin versiegen bei dem Satz «Der Lebensatem ist ihre Quelle», weil das Laryngoskop in ihrem Hals ihr den Atem nimmt. Der vermeintlich anatomische, fleischliche Ursprung des Lauts, aus dem die Stimme geformt wird, verborgen im Körper, «im Geheimen», dem Blick nicht zugänglich, scheint hier ausgestellt zu werden und in Gegensatz gestellt zu der Stimme, die auch Geist ist, oder Diskurs, der als gesprochene Worte von außen zu kommen scheint, abgeschnitten von einer körperlichen Dimension. Man kann diese Gegenüberstellung auch als eine ironische Reflexion Export's früherer und anderer feministischer Arbeiten lesen, in denen das Ausstellen insbesondere des weiblichen Körpers eine Provokation implizierte. Denn in dieser Arbeit wird der scheinbar fleischliche, weiblich konnotierte Anteil der Stimme zwar sichtbar, jedoch unterläuft der theoretisch versierte Text die Annahme, dass diese Sichtbarkeit subversiv wirken könnte, da sie als eine technisch und künstlich hergestellte diskutiert wird. Die folgenden Ausführungen sollen jedoch nicht in erster Linie diese Arbeit als einzelne oder im Kontext von Export's Werkgeschichte analysieren, sondern den vermeintlichen Dualismus eines physischen Ursprungs der Stimme und eines geistigen metaphysischen Diskurses aufzeigen. Es soll zunächst herausgestellt werden, dass die Stimme auch als körperloser Träger eines Diskurses einen unheimlichen Anteil in sich trägt.

## Die körperlose, unheimliche Stimme

Michel Chion nennt die körperlose Stimme in seiner Abhandlung zur Stimme im Kino «akusmatisch».<sup>2</sup> Obwohl oder vielleicht auch gerade weil die Stimme ohne Körper unheimlich ist, nehmen wir sie nach Chion «ursprünglich» auf diese Weise wahr. Er behauptet, dass entgegen der Annahme, Körper und Stimme gehörten selbstevident und natürlich zusammen, Kinder primär die Stimme als etwas vom Körper Getrenntes wahrnehmen. Es bedarf daher einer strukturalen Operation, um diese beiden Instanzen zusammenzuführen. Diese Operation hinterlässt eine Wunde, und der Tonfilm weist auf die Narbe der Naht (Sutur) hin, die diese Wunde zu schließen versucht und die auch in Exports Film erwähnt wird. Nach Chion verdeutlicht insbesondere Alfred Hitchcocks Film *Psycho* (USA, 1960) zwei unmögliche Vernähungen: das verschlungene Paar der Urszene und das Paar von Körper und Stimme, die auf gewisse Weise zusammengehören. Eine Szene im Film «horcht» zurück zur Urszene: Nachdem Normans Mutter vermeintlich Marion Crane (Janet Leigh) ermordet hat, gibt es einen Dialog zwischen Norman (Anthony Perkins) und der Stimme seiner Mutter, die das Publikum hört, aber noch keinem Körper zuordnen kann. Norman kündigt seiner Mutter an, sie im Keller vor der drohenden Polizei zu verstecken. Das Publikum hört die Stimme der Mutter rufen, dass Norman sie nicht anfassen solle, und sieht anschließend aus einer für das menschliche Auge unmöglichen Vogelperspektive, wie Norman seine Mutter die Treppe hinunterträgt. Man sieht nicht viel mehr als zwei miteinander verschlungene Körper, weder Norman noch seine Mutter sind im Detail zu erkennen. Dass man das Paar nur von oben sieht, hatte nach Hitchcock den Grund, dass das Publikum nicht sehen durfte, dass die Mutter bereits tot ist. Diese undeutliche Sicht stellt jedoch die Sicht auf die Urszene insofern nach, als diese ebenfalls mit einem Unwissen und dem Hören verbunden ist. Die Urszene kristallisiert sich auch nach Dolar um die Stimme, die sich außerdem durch die Zeitlichkeit der Nachträglichkeit auszeichnet, der zeitlichen Verzögerung zwischen Wahrnehmung und Verständnis, wie Freud insbesondere anhand der Fallgeschichte des Wolfsmannes gezeigt hat.<sup>3</sup> «Es gibt eine Stimme, die ein Rätsel oder ein Trauma darstellt, weil sie überdauert, ohne verstanden zu werden, es gibt eine Zeit der Subjektwerdung, die genau die Zeitspanne zwischen dem Hören der Stimme und ihrem Verstehen ist – und das ist die Zeit der

Phantasie.»<sup>4</sup> Diese Phantasie oder das Phantasma bleibt auch dann bestehen, wenn der unverstandenen Szene nachträglich Sinn verliehen wird. Eine Deutung oder Lösung, die behauptet, «das ist es ja, so war es», führt nicht zu seiner Auflösung. Das Publikum von *Psycho* wartet nun während des gesamten Films gespannt auf die Lösung, die es am Ende vorgeführt bekommt: Die Mutter ist bereits tot, und die Stimme, die vermeintlich ihr gehörte, existiert lediglich in Normans Kopf. Das, was man eigentlich begehrt, eine Lösung des Rätsels um Normans Mutter, erweist sich hier als wenig beruhigend, wie auch Slavoj Žižek über die Schlusssequenz von *Psycho* bemerkt:

«[...] die Erklärung, die zum Geheimnis der Mutter gegeben wird, schlägt ins Gegenteil um und unterminiert jeden Begriff personaler Identität. [...] In Gestalt des Blicks des Anderen konstatiert Hitchcock eine Verwandtschaft jenseits der Identifikation mit *personae* aus der diegetischen Realität: Die dort auftretende Beklommenheit entspricht exakt der Ambiguität, durch die sich der deutsche Ausdruck «das Unheimliche» auszeichnet.»<sup>5</sup>

Es handelt sich um eine unmögliche Schließung oder Zusammenführung, wenn die Stimme von Normans Mutter einen Körper «findet». Während sich die Stimme ohne Körper wie ein Gespenst in einem Zwischenraum befindet und ihr ähnlich wie dem Gespenst übernatürliche und böse Kräfte zugesprochen werden, müsste eine «Deakusmatisation», d. h. der Moment, in dem der Stimme ein Körper gegeben wird, dazu führen, dass sie weniger bedrohlich und mächtig erscheint und verwundbar wird.<sup>6</sup> Das Gegenteil ist jedoch der Fall. Was hat *Psycho* nun mit Exports Film zu tun? *I turn over the pictures of my voice in my head* gibt zunächst vor, das zu zeigen, was sich am Ursprung der Stimme befindet. Im Film scheint der Körper mit der Stimme vernäht zu werden, der Stimme ein Bild gegeben zu werden, das etwas zeigt, «das man sonst kaum je zu sehen kriegt».<sup>7</sup> Hier hätten wir es wieder mit einer Unmöglichkeit zu tun, wie der, eine Stimme zu hören, die sich nur im Kopf einer Person befindet, oder der unmöglichen Sicht auf die Urszene. Denn nach Dolar ist «der Ursprung der Stimme [...] niemals zu sehen, sie entspringt einem geheimen, strukturell verborgenen Innern und kann nie dem entsprechen, was wir zu sehen bekommen».<sup>8</sup> Was bekommen wir nun bei Export am (unmöglichen) Ursprung der Stimme zu sehen? Elfriede Jelinek beschreibt in ihrem Text zu Exports Arbeit die Ansicht auf die Stimme als eine Umstülpung von innen nach außen, als eine Entblößung der «Stimm-Schamlippen [...], umtost von Speichel, von Säften, die das einzige Repräsentationsmittel der Frau sind, etwas Flüssiges [...]».<sup>9</sup> Diese

Rückkehr in den weiblichen Schoß durch den Schlauch des Laryngoskops ist unheimlich, nicht nur weil etwas Unbelebtes in Belebtes dringt, wie Jelinek ebenfalls bemerkt und wie auch Freud das Unheimliche charakterisiert, sondern vor allem durch diese vermeintliche Rückkehr zu den weiblichen Genitalien, die nach Freud unheimlich wirken:

«Das Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkinde, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst geweilt hat. «Liebe ist Heimweh» behauptet ein Scherzwort, und wenn der Träumer von einer Örtlichkeit oder Landschaft noch im Traume denkt: Das ist mir bekannt, da war ich schon einmal, so darf die Deutung dafür das Genitale oder den Leib der Mutter einsetzen. Das Unheimliche ist also auch in diesem Falle das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe «un» an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung.»<sup>10</sup>

Unheimlich ist etwas also nicht nur dann, wenn es wiederkehrt, sondern wenn etwas Verdrängtes wiederkehrt. Warum aber können der Anblick und die Assoziation mit weiblichen Genitalien und der Stimme unheimlich sein? Was genau ist in dem Kehlkopf zu sehen? Die Stimmlippen, die sich bewegen, auf- und zugehen. Lacan beschreibt in der XVII. Sitzung des Angstseminars die Lippen (zwar des Mundes) wie folgt: «Dass die Lippe uns das Bild eines Randes repräsentiert, dass sie selbst die Verkörperung [...] eines Schnitts ist, ist durchaus geeignet, uns das Gefühl zu vermitteln, wir seien auf gesichertem Terrain.»<sup>11</sup> Dass wir uns auf gesichertem Terrain befinden, was soll das bedeuten? Lacan kommt im nächsten Abschnitt auf die Ebene der signifikanten Artikulation, auf die «am stärksten an den Schnitt gebundenen Phoneme», die «in ihrem basalsten Grundstock im Wesentlichen auf der Ebene der Lippen moduliert werden».<sup>12</sup> Sprechen ist also bereits durch die Artikulation von Worten mit einer Trennung, einem Schnitt verbunden, dem Öffnen und Schließen der Lippen, verdoppelt in Exports Film durch das Öffnen und Schließen der Stimmlippen, die die Assoziation von sich öffnenden und schließenden Schamlippen wecken, was allein durch den Verfremdungseffekt unheimlich wirkt. Lacan assoziiert den Schnitt, den die Lippen bilden, ebenfalls mit der Geburt, die er jedoch nicht als Trennung von der Mutter beschreibt. In der IV. Sitzung des Angstseminars schreibt Lacan zum Unheimlichen und zu dem von Freud angesprochenen Heimweh nach dem Mutterschoß, dass dies nicht das sei, was die Angst erzeugt. Sondern: «Dies ist im Gegensatz zu dem, was man so sagt, weder der Rhythmus noch der Wechsel der Anwesenheit-Abwesenheit der Mutter. Der Beweis dafür ist, dass dieses Anwesenheit-Abwesenheit-Spiel, dass das Kind

Gefallen daran findet, *es zu erneuern: Die Möglichkeit der Abwesenheit genau das ist die Sicherheit der Anwesenheit.*» Was das Kind dagegen ängstigt, ist, «wenn es keine Möglichkeit von Mangel gibt».<sup>13</sup> Mit der Trennung von der Mutter ist man also auf der sicheren Seite, die Wiederholung der Trennung scheint nicht unheimlich oder angstbesetzt zu sein. «Es geht nicht um den Verlust des Objekts, sondern um die Anwesenheit von diesem, dass, an den Objekten, es nicht fehlt.»<sup>14</sup> Auch nach Lacan wäre demnach das ehemalige Heimelige nun das Unheimliche. Doch die Angst entsteht nicht, weil die Assoziation mit den weiblichen Genitalien mit der Trennung vom Mutterleib verbunden wäre, sondern weil es im Mutterleib keinen Mangel an Objekten gab. Die Bilder in Exports Film erinnern vielleicht auch an einen Zustand, als die Stimme der Mutter noch nicht als getrennt vom Körper wahrgenommen wurde, sondern im Körper gehört wurde. Dies hätte dann den Effekt der Angst als die Erinnerung an etwas, das keinen Mangel bildete, sondern immer präsent war. Unheimlich dagegen ist auch die Lippe als Rand, als Schnitt, der sich öffnet und schließt wie ein Bühnenvorhang, denn wie Lacan zwei Seminarsitzungen später zum Unheimlichen ausführt, findet man das Phänomen des Unheimlichen immer, wenn sich «die [...] Bühne in der ihr eigenen Dimension darstellt»<sup>15</sup>. Hier scheint das Unheimliche nicht sehr von der Angst geschieden: Es ist das «Auftauchen des *Heimlichen* in dem Rahmen – welches das Phänomen der Angst ist»<sup>16</sup>, heißt es dort, und Lacan bringt dies auch wieder in einen Zusammenhang mit den Lippen: «Durch das Raster des Schnitts, der Furche des *einzigsten* Zugs, des *das ist es* (*c'est ça*), das indem es wirkt, indem es die Lippe/den Rand (*lèvre*) oder die Lippen/Ränder des Schnittes der Signifikanten schließt, die damit zu den geschlossenen Buchstaben/Briefen (*lettres*) werden [...]»<sup>17</sup> Das *heimlich* betrifft also das, was nicht durch die Lippen artikuliert wird, das, was nicht in der Welt gesagt werden kann, eine Welt, die der Signifikant erzeugt, die Welt des Subjekts, das spricht. Wird das, was nicht gesagt werden kann, zum Unheimlichen, wenn es erscheint? Das *das ist es*, das wie erwähnt das Phantasma in Gang setzt, aber nicht aufhebt, scheint also das zu sein, was die Lippen verschließend unausgesprochen bleibt. Die Angst ist dagegen der Schnitt, «der sich öffnet und das erscheinen lässt», was Lacan als «Vor-Gefühl» (*pré-sentiment*) bezeichnet, das, was vor (*avant*) der Geburt eines Gefühls ist, «*das, was nicht täuscht*».<sup>18</sup> Die Angst bezieht sich im Unterschied zum Unheimlichen somit auf etwas, das noch nicht von der Verdrängung

bearbeitet wurde. Angst entsteht, wenn es keinen Mangel, sondern ein Zuviel gibt. Doch wie lässt sich dies in Exports Film finden, der zwar Gefühle des Unheimlichen, aber auch des Ekels erzeugen kann und vielleicht auch bei einigen Angst?

## Die Stimme als Objekt der Angst

Was hat diese Angst nun nicht nur mit der Geburt eines Gefühls, sondern mit der Geburt des Subjekts zu tun, wenn es nicht die Trennung von der Mutter betrifft? Lacan hat behauptet, dass das Trauma der Geburt nicht darin besteht, von der Mutter getrennt zu werden, sondern darin, dass mit den ersten Atemzügen etwas Fremdes in den Körper eindringt. «Das Trauma der Geburt, das nicht Trennung von der Mutter ist, sondern das Einatmen an sich eines zutiefst Anderen Milieus.»<sup>19</sup> Françoise Samson spricht in diesem Zusammenhang von «etwas grundsätzlich Anderem, der Luft, der fremden Luft»<sup>20</sup>. «Der Lebensatem als Quelle der Stimme» ist wie die Stimme selbst also immer in einem Verhältnis zum Anderen zu denken, der Andere, der eindringt, ebenso wie der Andere, an den man sich mit seiner Stimme richtet. Im Film von Export findet man ebenfalls ein Eindringen des Anderen, des Fremden mittels des Laryngoskops, das der Sprecherin sogar den Atem nimmt, statt die Lungen mit Luft zu befüllen. Dieses Eindringen artikuliert sich meiner Ansicht nach jedoch nicht in erster Linie auf dem Schauplatz des Anderen, sondern an dem Ort, an dem sich das Reale drängt. Dieses Reale wäre der Anteil der Stimme, auf den man nach Jelinek «förmlich [...] gestoßen [wird], von wo sie herkommt. Die Kehle wird ausgeleuchtet, das Bild wird vom Laryngoskop auf den Schirm, der keinem ein Schutz ist, übertragen.»<sup>21</sup> Diese Formulierung erinnert an die Zeichnung zu dem Experiment mit einem Hohlspiegel und einem Planspiegel, das Lacan von dem Physiker Bouasse übernommen hat: Auf der linken Seite ist ein Blumenstrauß über einer Vase angebracht, die sich unten umgekehrt in einer Box befindet, auf den Planspiegel wird jedoch ein Blumenstrauß in einer Vase projiziert. Die Projektion der Blumenvase ist nach Lacan das ideale, vom Blick des Anderen strukturierte Spiegelbild. Er schreibt dazu:

«Mit dem reellen Bild, wenn es auftaucht als  $i(a)$ , ergreift man – oder auch nicht – *im Vasenhals die Mannigfaltigkeit der Objekte  $a$* , hier repräsentiert durch die realen Blumen, dies dank des konkaven Spiegels des Hintergrundes, Symbol für etwas, das sich in der Struktur der Kortex wieder finden lassen muss, Grundlage einer gewis-

sen Beziehung des Menschen zum Bild seines Körpers und zu den verschiedenen Objekten dieses Körpers, zu *den Stücken dieses (...) Körpers*, erfasst oder nicht in dem Moment, wo i(a) die Gelegenheit hat sich zu konstituieren.»<sup>22</sup>

In Exports Film sieht man jedoch quasi in den Vasenhals hinein bzw. wird dieses im (Vasen)hals verdeckte Objekt, das das ist, was sonst im geschlossenen, gestaltischen Spiegelbild fehlt, auf dem Schirm sichtbar. Die Stimme als «ein Stück Fleisch», als Objekt a, als vom Anderen verabscheuter Rest, als nicht erfassbar im Bild und nicht spiegelbildlich, wie Lacan das Objekt a umschreibt<sup>23</sup>, wird also ausgestellt, sichtbar. So scheint es zumindest, jedoch spricht dagegen, dass diese Visualisierung des Ursprungs der Stimme selbst technisch bedingt ist. Denn obwohl das Laryngoskop diese Dimension der Stimme *im* Körper sichtbar macht, erscheint sie als vom Körper abgetrennt auf dem Bildschirm. Die Formel dafür könnte man als a(i) umschreiben, da hinter dem sichtbar gemachten Objekt a das spiegelbildliche Antlitz (i) verschwindet. Stattdessen erscheint die Kehrseite des Spiegelbildlichen, die Lacan wie folgt beschreibt:

«Es gibt da eine schreckliche Entdeckung, die des Fleisches, das man niemals sieht, die Kehrseite des Gesichts, des Antlitzes, die Sekreta par excellence, das Fleisch, aus dem alles hervorgeht, aus der tiefsten Tiefe des Geheimnisses, das Fleisch, insofern es leidend ist, insofern es unförmig ist, insofern seine Form durch sich selbst etwas ist, das Angst hervorruft. Vision der Angst, Identifikation der Angst, letzte Offenbarung des *Du bist dies, was am weitesten entfernt ist von dir, dies, welches das Unförmigste ist.*»<sup>24</sup>

Die Projektion der Stimme als Objekt a würde jede «spiegelbildliche» und selbstaffektive Funktion der Stimme unterlaufen, die im Hören und Wiedererkennen der eigenen Stimme in sich selbst besteht. Denn

«löst das Wiedererkennen der eigenen Stimme im Säugling nicht dieselbe Art von Jubel aus, wie sie die Selbsterkenntnis im Spiegel begleitet? Der Stimme haftet eine rudimentäre Form von Narzissmus an, die schwer zu beschreiben ist, da sie ohne jede äußere Stütze auszukommen scheint. Es ist die erste «selbstbezügliche» [...] Geste, die in innigster Nähe zu sich selbst als reine Selbstaffektion auftaucht, eine Selbstaffektion, die keine Reflexion ist, weil sie augenscheinlich *über keine Projektionsfläche verfügt*, von der die Stimme zurückgeworfen würde; eine reine Unmittelbarkeit, bei der man Sender und Empfänger in einem ist, ohne seine reine Innerlichkeit zu verlassen.»<sup>25</sup>

Obwohl mit dieser Selbstaffektion die Stimme gemeint ist, die man in sich selbst wahrnimmt, unterläuft Exports Film diese Selbstbezüglichkeit, die vor allem auch mit Weiblichkeit verknüpft wird. Die Lippen, die sich nicht nur öffnen und schließen, sondern sich auch berühren, werden hier ausgestellt,

projiziert und damit wird die innerliche Selbstpräsenz durch die Zweiheit und Spaltung aufgebrochen. Diese Projektion entkörperlicht die Stimme und weist die abgebildete vermeintliche fleischliche und selbstbezügliche Präsenz als Täuschung aus, die jedoch tatsächlich keinem Schutz bietet, sondern Angst auslösen kann, wie Jelinek richtig bemerkt.

## Die Furcht des Analytikers

Die Sicht in den Hals in Exports Film erinnert auch an den wohl mit am häufigsten analysierten Traum Freuds, den er in dem Kapitel *Die Methode der Traumdeutung. Die Analyse eines Traumusters der Traumdeutung* vorstellt: der Traum von Irmas Injektion. Dieser Traum bzw. seine Interpretation behandelt unter anderem die Grenzen der Deutung und, so wäre meine Hypothese, die Furcht des Analytikers. Zur Erinnerung zitiere ich den Traum an dieser Stelle zur Gänze:

«Eine große Halle – viele Gäste, die wir empfangen. – Unter ihnen Irma, die ich sofort beiseite nehme, um gleichsam ihren Brief zu beantworten, ihr Vorwürfe zu machen, dass sie die ‹Lösung› noch nicht akzeptiert. Ich sage ihr: Wenn du Schmerzen hast, so ist es wirklich deine Schuld. – Sie antwortet: Wenn du wüsstest, was ich für Schmerzen habe im Hals, Magen und Leib, es schnürt mich zusammen. – Ich erschrecke und sehe sie an. Sie sieht bleich und gedunsen aus; ich denke, am Ende übersehe ich da doch etwas Organisches. Ich nehme sie zum Fenster und schaue ihr in den Hals. Dabei zeigt sie etwas Sträuben wie die Frauen, die ein künstliches Gebiss tragen. Ich denke mir, sie hat es doch nicht nötig. – Der Mund geht dann auch gut auf, und ich finde rechts einen großen weißen Fleck, und anderwärts sehe ich an merkwürdigen krausen Gebilden, die offenbar den Nasenmuscheln nachgebildet sind, ausgedehnte weißgraue Schorfe. – Ich rufe schnell Dr. M. hinzu, der die Untersuchung wiederholt und bestätigt... Dr. M. sieht ganz anders aus als sonst; er ist sehr bleich, hinkt, ist am Kinn bartlos... Mein Freund Otto steht jetzt auch neben ihr, und Freund Leopold perkutiert sie über dem Leibchen und sagt: Sie hat eine Dämpfung links unten, weist auch auf eine infiltrierte Hautpartie an der linken Schulter hin (was ich trotz des Kleides wie er spüre)... M. sagt: Kein Zweifel, es ist eine Infektion, aber es macht nichts; es wird noch Dysenterie hinzukommen und das Gift sich ausscheiden... Wir wissen auch unmittelbar, woher die Infektion rührt. Freund Otto hat ihr unlängst, als sie sich unwohl fühlte, eine Injektion gegeben mit einem Propylpräparat, Propylen... Propionsäure... Trimethylamin (dessen Formel ich fettgedruckt vor mir sehe)... Man macht solche Injektionen nicht so leichtfertig... Wahrscheinlich war die Spritze auch nicht rein.»<sup>26</sup>

Einer der vielen Interpreten des Traums und der Deutung Freuds, Jacques Derrida, ‹konzentriert› sich, wenn das ein angemessener Ausdruck dieser Lektüre sein kann, auf den Widerstand und die Grenze des Sinns in

der Analyse. Anhaltspunkt für den Widerstand ist dabei Irmas Sträuben, den Mund aufzumachen, den Freud der Patientin Anna Hammerschlag zuschreibt, die sich gegen Freuds Deutung oder Injektion einer Lösung gesträubt habe, wogegen ihre Freundin, wie Freud vermuten würde, eher nachgeben würde.

«Ich habe also im Traum meine Patientin durch ihre Freundin ersetzt. Jetzt erinnere ich mich, ich habe oft mit der Vermutung gespielt, diese Dame könnte mich gleichfalls in Anspruch nehmen, sie von ihren Symptomen zu befreien. [...] Was kann es für einen Sinn haben, dass ich sie im Traume mit ihrer Freundin vertauscht habe? Etwa, dass ich sie vertauschen möchte; die andere erweckt entweder bei mir stärkere Sympathien oder ich habe eine höhere Meinung von ihrer Intelligenz. Ich halte Irma nämlich für unklug, weil sie meine Lösung nicht akzeptiert.»<sup>27</sup>

Derrida schreibt dazu: «Sie sei mehr nach seinem Geschmack gewesen, sie, die so gefügig gewesen wäre, seine Lösung anzunehmen, ihr nicht zu widerstehen – all diese Dinge, angefangen bei der Lösung, die, Freud weist nachdrücklich genug darauf hin, durch den Mund gehen, mit und ohne Gebiss.»<sup>28</sup> Im Kontext von Exports Film ist interessant anzumerken, dass im Unterschied zu der Untersuchung des Halses durch den Mund, vielleicht noch mit Unterstützung eines kleinen Planspiegels, wie es zu Freuds Zeiten bzw. seit 1855 üblich war, bei der Untersuchung durch die Nase mithilfe des Laryngoskops der Weg durch den Mund nicht mehr nötig ist. Das Gebiss als Widerstand, der oft dazu führt, dass PatientInnen in den Schlauch beißen, weshalb zusätzlich oft ein Beißschutz verwendet wird, kann also umgangen werden. In Exports Film gibt es diesen Widerstand durch das Gebiss also nicht. Freud assoziiert jedoch das Gebiss von «Irma» bzw. ihr Sträuben oder ihren Widerstand, den Mund zu öffnen, mit einer zahnlosen bzw. ein Gebiss tragenden Gouvernante.

«Der Vorgang im Traum erinnert mich an die vor einiger Zeit vorgenommene Untersuchung einer Gouvernante, die zunächst den Eindruck von jugendlicher Schönheit gemacht hatte, beim Öffnen des Munds aber gewisse Anstalten traf, um ihr Gebiß zu verbergen. An diesen Fall knüpfen sich andere Erinnerungen an ärztliche Untersuchungen und an kleine Geheimnisse, die dabei, keinem von beiden zur Lust, enthüllt werden.»<sup>29</sup>

Freud geht darauf nicht weiter ein und erwähnt die Gouvernante auch nicht mehr in der berühmten Fußnote, die die Deutung dieses Teils des Traums abbricht, es bleiben nur noch drei Frauen:

«Ich ahne, dass die Deutung dieses Stücks nicht weit genug geführt ist, um allen verborgenen Sinn zu folgen. Wollte ich die Vergleichen der drei Frauen fortsetzen,

so käme ich weit ab. – Jeder Traum hat mindestens eine Stelle, an welcher er unergründlich ist, gleichsam einen Nabel, durch den er mit dem *Unerkannten* zusammenhängt.»<sup>30</sup>

Die zahnlose Gouvernante wird von Marilyn Migiel jedoch als die eigentlich dekonstruktive Figur des Traums bezeichnet:

«In excluding the toothless governess, the dream-interpreter can eliminate a more frightening possibility: that these women patients are not simply recalcitrant to treatment; that they do not just refuse to accept his solutions; but that they are a significant threat.»<sup>31</sup>

Nach Migiel wird die Gouvernante ausgeschlossen, weil Freud eine furcht-auslösende Interpretation verbannen möchte. Aber warum löst die Gouvernante Furcht aus, was an ihr stellt eine signifikante Bedrohung dar?

«The governess must be eliminated from the tripartite structure in order for the dream to function as Freud says it does, namely, as a defense. She puts the defense of the ego into doubt, for she stands as the figure of impossible extrication: the deconstructive figure of the woman patient who could reveal as much about Freud as he reveals about her.»<sup>32</sup>

Migiel fügt in einer Fußnote hinzu:

«It isn't by chance that the crucial deconstructive figure here is a governess, given Freud's relation to his childhood governess (who stole money and other objects which she hid in a «box» or coffer and who was then «boxed off» herself) and the ways in which the outcome of this relation conditioned Freud's relation to his mother. See Freud's discussion of the incident in «Childhood and Screen Memories» in the *Psychopathology of Everyday Life* [«Über Kindheits- und Deckerinnerungen» in *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*].»<sup>33</sup>

Nach Migiel lässt Freud das Kindermädchen in seiner Aufzählung der Zusammensetzung von «Irma» aus, da sie nicht seiner Verteidigung dienen kann, weil sie ebenfalls etwas über *ihn* ausplaudern könnte und zudem nicht wie die drei anderen Frauen erotisch besetzt ist.<sup>34</sup> Durch diese fehlende libidinöse Verbindung, die es dem Träumer erlaubt, sich zu den weiblichen Objekten aus der Perspektive männlichen Begehrens zu setzen, bedroht die Gouvernante Freuds Ich. Migiel argumentiert, dass dieses männliche Ich durch die Weiblichkeit als Todesdrohung in Frage gestellt wird, sie verweist auf den Mund als Schlund, als Monster, wie auch Avital Ronell.<sup>35</sup> Ronell interpretiert die falschen Zähne der Gouvernante aber auch als prothetische «Dildo-Logik», die Freud ängstlich als etwas betrachtet, das weder vollkommen männlich noch weiblich ist, aber eingeführt werden kann und herausgenommen. Darin ähneln die prothetischen Zähne dem Laryngoskop, das

man aus dieser Perspektive auch als einen prothetischen Penis betrachten könnte. Auch der Nabel (des Traums) weist nach Shoshana Felman auf eine manifeste Bisexualität. Der Nabel ist eher ein Zeichen unserer Trennung als der Verbindung zur Mutter, die beide Geschlechter gleichermaßen markiert. «The navel is a knot that cuts», wie Felman schreibt.<sup>36</sup> Als Freud in seiner Fußnote zum Nabel des Traums diese drei (vier, fünf) Frauen, aus denen «Irma» zusammengesetzt ist, anspricht, gibt es zudem einen Wechsel im Traum vom Mund als Schlund, Abgrund, Monster<sup>37</sup> zu einem *Diskurs* über Diagnosen und Fehltrübe, den Freud in seinem Traum mit Otto (Oskar Rie), Leopold (Ludwig Rosenberg) und Dr. M. (Josef Breuer) führt. Auch in Exports Film sehen wir einen (zahnlosen) Schlund und hören aber gleichzeitig einen Diskurs, der, wie gezeigt, von den Implikationen der Weiblichkeit als Drohung ablenkt, aber dennoch nicht minder etwas über die Furcht aussagt. Nach Lacans Interpretation des Traums teilt diese Fußnote Freuds Text in zwei Teile:

«Die Phänomenologie des Traums von Irmas Injektion hat uns zwei Teile unterscheiden lassen. Das erste führte zum Auftauchen des erschreckenden, beängstigenden Bildes, dieses wahrhaften Medusenhaupts, zur Enthüllung dieses strenggenommen unnennbaren Etwas, dem Grund dieses Schlundes, zu der komplexen, nicht situierbaren Form, die ebenso wohl dessen primitives Objekt par excellence bildet, den Abgrund des weiblichen Organs, aus dem alles Leben hervorgeht, wie den Abgrund des Mundes, wo alles verschlungen ist [...]. Es gibt da also die beängstigende Erscheinung eines Bildes, das resümiert, was wir die Enthüllung des Realen nennen können in dem, was sich an ihm am wenigsten durchdringen lässt, des Realen ohne jede mögliche Vermittlung, des letzten Realen, des wesentlichen Objekts, das kein Objekt mehr ist, sondern jenes Etwas, angesichts dessen alle Worte aufhören und sämtliche Kategorien scheitern, das Angstobjekt par excellence.»<sup>38</sup>

Was geschieht nach Lacan im Moment der Angst? Er widerspricht Erikson, dass es sich um eine Regression handelt, sondern im zweiten Teil des Traums stellt Freud eine Verbindung zur Wahrnehmungswelt her. Wir sehen eine Reihe/Serie von Ichs von Identifikationen auftauchen.<sup>39</sup> «Das ist ein Freud, der jenen Moment höchster Angst durchlebt hat, in dem sich sein Ich mit allem in seiner unbeständigsten Form identifizierte.»<sup>40</sup> Im Moment der imaginären Zerlegung kommt der Diskurs ins Spiel, «der Diskurs als solcher, unabhängig von seinem Sinn.»<sup>41</sup> Für Lacan gibt es eine Zergliederung des Ichs Freuds in dem Moment, in dem das Unbewusste spricht. Diese Nachricht teilt Freud, «der Gemeinschaft der Psychologen» mit, für die Freud diesen Traum träume, zu denen er sagt:

«Ich bin der, der nicht schuldig sein will, denn man wird immer schuldig, wenn man eine Grenze überschreitet, die bis dahin dem menschlichen Tun gesetzt war. [...] Ich bin bloß der Repräsentant jener umfassenden Bewegung, die die Suche nach Wahrheit ist, in der ich mich auslöse. [...] Der Schöpfer ist jemand, der größer ist als ich. Es ist mein Unbewusstes, es ist jenes Sprechen, das in mir spricht, jenseits von mir. Da haben Sie den Sinn des Traums.»<sup>42</sup>

In gewisser Weise versieht Lacan hier den unsinnigen Diskurs im Traum mit einem Sinn, während es im Traum einen Widerstand gegen den Sinn gibt, wenn Freud vom Nabel des Traums schreibt, den er gegen Ende der Traumdeutung ein «Knäuel von Traumgedanken» nennt:

«Dies ist dann der Nabel des Traums, die Stelle, an der er dem *Unerkannten* aufsitzt. Die Traumgedanken, auf die man bei der Deutung gerät, müssen ja ganz allgemein ohne Abschluss bleiben und nach allen Seiten hin in die netzartige Verstrickung unserer Gedankenwelt auslaufen. Aus einer dichteren Stelle dieses Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus einem Mycelium.»<sup>43</sup>

Nach Jean-Luc Nancy bevorzugt Freud hier das Myzel als infrazelluläres faseriges Gewebe gegenüber der Verwurzelung oder dem gebärmütterlichen Grund. Damit werde der sich einer Bedeutungsgegenwart entziehende Schein des Traumbilds deutlich, das in Nachbarschaften versinkt, wenn es erscheint. Dieses Traumbild vergleicht Nancy mit einem Gemurmel, einem Grundgeräusch, das noch keine Sprache im Sinn des Anderen ist, sondern «rhythmisiert, skandiert».<sup>44</sup> Sowohl Derrida wie auch Samuel Weber kritisieren Lacan dafür, dass er aus dem Knäuel eine Kluft macht, und beziehen sich dabei auf die folgende Textstelle aus den *Vier Grundbegriffen*: «[...] – Nabel der Träume, schreibt er, und meint damit letzten Endes das Zentrum des Unerkannten – das, wie der anatomische Nabel, der jenen anderen repräsentiert, nichts anderes ist, als die Kluft, von der wir sprechen.»<sup>45</sup> Ein Knäuel ist jedoch keine Kluft und kein Abgrund (*béance*). Nach Weber stellt Lacan hier eine Bewegung still, die Freud herstellt: «den Begriff und den Ort eines Zentrums. Freuds Nabel enthält weder ein Zentrum, noch repräsentiert er eines: er sitzt dem Unerkannten auf.»<sup>46</sup> Ich kann an dieser Stelle nicht allen Wortbedeutungen nachgehen, die Weber in Bezug auf das Mycelium aufzählt, doch die Spur, die er legt, führt zu dem Thallus, zu dem das Mycelium gehört. Dieser wird definiert als der «vielzellige Vegetationskörper bei Pflanzen, der nicht in Sprossachse, Wurzel und Blatt unterteilt ist»<sup>47</sup>, also über Negationen. Zudem fehlen ihm «echte» Wurzeln wie der zahnlosen Gouvernante, die ein künstliches Gebiss trägt, sie hat also Zähne ohne Wurzeln. Weber weist außerdem darauf hin, dass aufsitzen bedeutet, getäuscht

zu werden. Der Thallus repräsentiert im Unterschied zum *einen* des Phallus nicht nur das Unechte, sondern eine gewisse Vielheit. Im ‹Zentrum› steht also die Täuschung oder die Furcht vor der Täuschung, die Unsicherheit, so wäre meine Hypothese, die im Folgenden weiter erläutert werden soll. Eines der wenigen Male, in denen Lacan im Seminar X die Furcht erwähnt, ist im Kapitel X, das von Gerhard Schmitz mit ‹Gegenübertragung I: Die Angst des Analytikers› überschrieben ist. Besteht die Angst oder Furcht des Analytikers vielleicht darin, dass die Deutung ‹in einer Art von kalkulierter Täuschung ihren Ursprung und ihr Ziel hat›<sup>48</sup>, wie Weber vorschlägt, oder darin, dass der Analytiker getäuscht wird? Die Sitzung beginnt mit dem Satz, dass man uns seit jeher lehrt, dass die Angst eine Furcht ohne Objekt sei. Im Folgenden geht Lacan nicht weiter auf die Furcht ein, sondern auf das Objekt der Angst und auf die Übertragung und Gegenübertragung. Um die Übertragungsbeziehung beim Perversen oder Psychotiker zu handhaben, habe der Analytiker das Objekt a in sich einzuverleiben. ‹Im Fall der Neurose› jedoch erscheint etwas vom Phantasma des Neurotikers, das nur wie ein a erscheint und daher nicht in persona erscheinen kann, sondern bloß ein ‹Ersatz› sei.<sup>49</sup> Im Kontext der Furcht kommt also die Täuschung ins Spiel, eine ‹Infragestellung jeglicher Authentizität› in der klassischen Analyse der Übertragung, womit Lacan zum Theater wechselt, zur Fiktion, zur Tragödie und Komödie:

«Wir haben es stets mit diesem kleinen a zu tun, das nicht selbst auf dem Schauplatz [Bühne] ist, aber das jeden Augenblick nur danach verlangt, diesen zu besteigen, um seinen Diskurs in denjenigen einzuführen, der auch weiterhin auf dem Schauplatz gehalten wird und wäre es nur, um darin für Verwirrung und Unordnung zu sorgen, indem es sagt ‹Schluss mit der Komödie› wie auch ‹Schluss mit der Tragödie›.»<sup>50</sup>

Er spricht hier vom *acting out*, das er damit vergleicht, dass die Zuschauer auf die Bühne steigen, um zu sagen, was sie zu sagen haben. Die Forderung nach der Beendigung des Theaters ist also Teil des Spiels, sie findet ebenfalls auf einer Bühne statt, dessen Theatralität im *acting out* des Analysanten jedoch für beendet erklärt werden soll. Lacan wirft dagegen Margaret Little, um deren Auseinandersetzung mit der Gegenübertragung es im Folgenden geht, nicht nur vor, ‹notwendigerweise im Irrtum› zu sein, etwas zu verkennen, weil Little, verkürzt ausgedrückt, zu ‹ehrlich› sei. Das geht nach Lacan so weit, dass Little eine Position vertrete, nach welcher der Analytiker ‹weit davon entfernt, aus dem Spiel zu bleiben, [...] sich die Analytikerin als im Grunde bis zum Äußersten engagiert unterstellen› muss.<sup>51</sup> Lacan begreift die

Analyse selbst also als theatral, als kalkulierte Täuschung, als Spiel, aus dem sich aber der Analytiker selbst heraushalten sollte. Dabei lässt sich jedoch zunächst noch keine Furcht vor der Täuschung herauslesen, wie zunächst vermutet, auch wenn Lacan sich von Littles Verstrickung in das Spiel abgrenzt. In der anderen Sitzung des Seminar X, in der Lacan ausführlicher auf die Furcht eingeht (6. März 1963), wird sie örtlich bestimmt, bezogen auf etwas Unerkanntes. «Das, worum es geht, gehört in den Bereich nicht der Angst, sondern der Furcht. Das [...] ist [...] etwas, das den Charakter hat, sich auf das Unbekannte des sich Manifestierenden zu beziehen.»<sup>52</sup>

Das Unbekannte bzw. Unerkannte wurde bereits im Kontext des Nabels der Träume benannt, als die Stelle, an der er dem «Unerkannten aufsitzt», die Lacan das «Zentrum des Unerkannten» genannt hat. Weiter verbindet Lacan die Furcht mit der «Verwirrung».<sup>53</sup> An dieser Stelle wird das Unbekannte mit der Furcht verknüpft, die Verwirrung stiftende Handlungen auslöst. Das Unbekannte hat jedoch insofern mit der Täuschung zu tun, als dass es eine Unsicherheit darüber gibt, wo die Täuschung beginnt und die Wahrheit endet. In Bezug auf den Traum von Irmas Injektion fürchtet sich Freud also scheinbar nicht davor, dass die Analysantin seiner Lösung widersteht, sie nicht annimmt, sondern auch davor, dass sie ihn täuschen könnte wie die Gouvernante mit den falschen Zähnen. Es ist aber auch eine Furcht davor, dass er sich selbst getäuscht hat. Ronell weist darauf hin, dass in dem Namen Irma das Wort Irrtum steckt. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass die Unbestimmtheit oder Täuschung auch mit der Geschlechtszugehörigkeit zu tun hat. Man kann diese Ambivalenz auch auf die Stimme übertragen. Dolar entwirft in seinem Buch zur Stimme zunächst ein Paradigma, in dem dem *logos* als männliche Stimme eine Stimme der Andersheit, des Genießens und der Weiblichkeit gegenübersteht. Dolar revidiert allerdings seine Gegenüberstellung später. Er schreibt:

«Das von mir grob unmissene metaphysische Bild ist daher irreführend. Wenn das Gesetz, das Wort, der *logos* unablässig die Stimme als ihr anderes bekämpfen, als sinnlose Quelle des Genießens, der weiblichen Dekadenz, dann nur um den Preis, sich dabei implizit auf jene andere Stimme zu stützen, die Stimme des Vaters, die das Gesetz begleitet. So dass wir es letztlich nicht mit einem Kampf zwischen *logos* und Stimme zu tun haben, sondern mit dem Kampf der Stimme gegen die Stimme. Ist aber die unhörbare Stimme des *logos* wirklich so ganz anders als die verfluchte Stimme [...]? Ist das vom Gesetz als seine radikale Alterität verfolgte Genießen wirklich etwas ganz anderes als jener Aspekt des Genießens, der dem Gesetz anhaftet? Ist die Stimme des Vaters von ganz anderer Art als die weibliche Stimme?»<sup>54</sup>

Nein, lautet die Antwort, denn es gibt nicht zwei Stimmen, sondern jede Stimme hat mit dem Objekt Stimme, die nicht ihr anderes ist, sondern ihr innewohnt, zu kämpfen. «Männliche und weibliche Positionen wären damit zwei Weisen, es mit derselben Unmöglichkeit aufzunehmen [...]: zwei intern verknüpfte Versuche, mit demselben Objekt umzugehen, das eine unauslöschliche Zweideutigkeit bewahrt.»<sup>55</sup> Es wäre also weniger die Konfrontation mit der (weiblichen, körperlichen) Andersheit der Stimme, die bei Freud Furcht auslöst, sondern eine mit der Zweideutigkeit, der Ambivalenz. In Lacans Seminar über die Angst gibt es dagegen eine gewisse Bevorzugung der Angst gegenüber der Furcht, die er lediglich in zwei Seminarsitzungen anspricht. Während die Furcht mit der Ratlosigkeit angesichts einer möglichen Täuschung erwähnt wird, ist es die Angst, die nicht täuscht. Sie bezieht sich auf etwas, das noch nicht bearbeitet ist, sondern schon vorher, vor der Verdrängung da war. Hier wäre die Angst vereindeutigt als Konfrontation mit dem fleischlichen Rest der Stimme, «dem Abgrund des weiblichen Organs» als Realem. Demgegenüber bezieht sich das Unheimliche als nicht klar von der Angst Geschiedenes auf das Altbekannte, aber schon von der Verdrängung Bearbeitete. Das Unheimliche wurde der körperlosen Stimme zugeordnet. Dies ist auch die auf technischen Apparaten gespeicherte und übertragene Stimme, zu der sich die unheimliche Mischung von Belebtem und Unbelebtem gesellt. Wie deutlich geworden ist, lassen sich das Unheimliche, die Angst und die Furcht in Bezug auf die Stimme natürlich nicht abschließend und kategorial voneinander trennen. Zudem blieben einige Überlegungen spekulativ. Es wurden jedoch hoffentlich Tendenzen der Unterscheidung deutlich.

## Abstracts

Die Stimme als Objekt der Angst, des Unheimlichen und der Furcht

Der Text widmet sich der Differenzierung zwischen Unheimlichem, Angst und Furcht anhand von Valie Export's Performancefilm *I turn over the pictures of my voice in my head* (2008). Freud hat die Furcht als Furcht vor einem Objekt und die Angst als objektlos beschrieben, während er das Unheimliche als die Begegnung mit der Wiederkehr eines Verdrängten bestimmt hat, welches sich dadurch auszeichnet, dass es Grenzen überschreitet, also auch die Definition zwischen objekthaft und objektlos. Die Stimme kann in ihren verschiedenen Erscheinungsformen alle drei genannten Gefühle auslösen.

Valie Exports Film, der die Aufnahmen eines Laryngoskops vom Kehlkopf einer Frau zeigt, behandelt die Stimme als ein an den Körper gebundenes Objekt, dessen Begegnung Furcht oder Kastrationsangst auslöst. Die Arbeit wird in den Kontext von Freuds Traum von Irmas Injektion und die daran anschließende Auseinandersetzung um Ein- und Mehrdeutigkeit in Texten von Jacques Lacan, Samuel Weber und Jacques Derrida gestellt.

La voix comme objet de l'angoisse, de l'inquiétante étrangeté (das Unheimliche) et de la peur

À l'exemple du film de performance *I turn over the pictures of my voice in my head* (2008) de Valie Export, le texte est consacré à la différenciation entre l'inquiétante étrangeté, l'angoisse et la peur. Freud a décrit la peur comme peur devant un objet et l'angoisse comme étant sans objet, tandis qu'il a défini l'inquiétante étrangeté (das Unheimliche) en tant que confrontation au retour d'un refoulé qui est caractérisé par la transgression de limites, donc aussi de la définition entre avoir un objet et ne pas en avoir un. Dans ses différentes formes de manifestation, la voix peut déclencher tous les trois sentiments mentionnés.

Le film de Valie Export qui montre des prises de vue d'un laryngoscope du larynx d'une femme, traite la voix comme un objet lié au corps dont la rencontre suscite de la peur ou de l'angoisse de castration. Le travail de Valie Export sera mis dans le contexte du rêve de Freud de l'injection faite à Irma et de la discussion entamée par la suite par Jacques Lacan, Samuel Weber et Jacques Derrida sur le caractère univoque et équivoque de textes.

The voice as an object of anxiety, uncanniness and fear

The text is dedicated to the distinction between the uncanny, anxiety and fear, on the basis of Valie Exports performance film *I turn over the pictures of my voice in my head* (2008). Freud characterized fear as fear of an object, and anxiety as objectless, whereas he defined the uncanny as an encounter with the return of the repressed, which is to be characterized by its transgression of limits, including the definition between objectness and objectlessness. The voice, in its various manifestations, can arouse all three mentioned emotions.

Valie Exports movie, which features a laryngoscopes exposures of a womans larynx (voice box), treats the voice as an object bound to the body, whereas

the encounter with it arouses fear or castration anxiety. The work is put into context of Freud's *Traum von Irmas Injektion* and the subsequent contention about ambiguousness and unambiguousness in texts of Jacques Lacan, Samuel Weber and Jacques Derrida.

Michaela Wunsch, Studium und Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin im Fach Kulturwissenschaft, anschließend Post-Doc-Stipendien an der Jan-van-Eyck-Academie Maastricht (Circle of Lacanian Ideology Critique) und am Institute for Cultural Inquiry Berlin. Lehre u. a. zu Psychoanalyse und Film, Medienästhetik und Wiederholung und Serialität als Gastprofessorin in Wien und als Lehrbeauftragte u. a. in Berlin, Bochum, Braunschweig, Graz. Derzeit als Marie-Curie-Fellow mit einem Forschungsprojekt zu Wiederholung in Kalifornien. Mitglied der Psychoanalytischen Bibliothek, der Freunde des Psychoanalytischen Salons und b\_books Berlin.

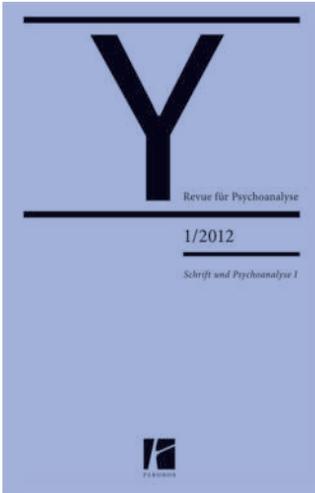
Michaela Wunsch a fait des études de Sciences culturelles à l'Université Humboldt à Berlin. Après son doctorat, elle a eu des bourses post-doctorales à la Jan-van-Eyck-Academie à Maastricht (Circle of Lacanian Ideology Critique) et à l'Institute for Cultural Inquiry, Berlin. Elle a enseigné en tant que professeur invitée à Vienne et a été chargée de cours entre autre à Berlin, Bochum, Braunschweig et Graz. Son enseignement porte sur la question du rapport entre psychanalyse et film, sur l'esthétique des médias et sur la répétition et la sérialité. Actuellement elle est Marie-Curie-Fellow à l'Université de Californie Riverside avec un projet de recherche sur la répétition. Elle est membre de la Psychoanalytische Bibliothek, des Freunde des Psychoanalytischen Salons et de b\_books Berlin.

Michaela Wunsch studied and finished her PhD at the Humboldt University Berlin in Cultural Studies; Post-doctoral fellowships at the Jan-van-Eyck-Academie Maastricht (Circle of Lacanian Ideology Critique) and Institute for Cultural Inquiry Berlin. She taught Psychoanalysis and Film, Aesthetics of Media and on Repetition and Seriality in Vienna as Visiting Professor, and as a lecturer in Berlin, Braunschweig, Graz, and elsewhere. Currently she is a Marie-Curie Fellow at the University of California Riverside. She is a member of the Friends of the Psychoanalytic Salon and b\_books in Berlin.

## Anmerkungen

- 1 Export, V. I turn the pictures of my voice over in my head. [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=2018&tx\\_ttnews\[backPid\]=51&cHash=7d3962d173](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2018&tx_ttnews[backPid]=51&cHash=7d3962d173) (30.04.2012).
- 2 Chion, M. (1999) *The Voice in Cinema*. Übers. v. Claudia Gorbman. New York.
- 3 Freud, S. (1973) Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. [«Der Wolfsmann»]. In: Mitscherlich, A., Richards, A., Strachey, J. (Hg.) *Zwei Kinderneurosen*. Studienausgabe Bd. VIII. Frankfurt/M., 125-231.
- 4 Dolar, M. (2007) *His Master's Voice*. Eine Theorie der Stimme. Übers. v. M. Adrian, B. Engels, Frankfurt/M., 182.
- 5 Žižek, S. (1998) Ein Triumph des Blicks über das Auge. 2. Auflage. Übers. v. Isolde Charim, Thomas Hübel, Robert Pfaller und Michael Wiesmüller. Wien, 229.
- 6 Chion, M. (1999) 19f. Der akusmatischen Stimme wird die Macht zugesprochen, überall zu sein, alles zu wissen und alles zu sehen: also Allgegenwärtigkeit und Omnipotenz. Sie wird zumeist Gott oder der Mutter zugeordnet.
- 7 Jelinek, E. (2012) Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!) [http://www.valieexport.at/de/werke/werke\\_einzelseiten/elfriede\\_jelinek](http://www.valieexport.at/de/werke/werke_einzelseiten/elfriede_jelinek) (30.04.2012).
- 8 Dolar, M (2007), 95.
- 9 Jelinek, E. (2012).
- 10 Freud, S. (1970) Das Unheimliche, in: Mitscherlich, A., Richards, A., Strachey, J. (Hg.) *Psychologische Schriften*. Studienausgabe Bd. IV. Frankfurt/M., 267.
- 11 Lacan, J. (2010) *Das Seminar*. Buch X. Die Angst. Über. v. H.-D. Gondek. Wien, 290.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid., 60. Die kursiven Abschnitte sind der Übersetzung von Gerhard Schmitz entnommen, die meiner Ansicht nach dem Original mehr entsprechen.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid., 99. Die Übersetzung entspricht der unveröffentlichten Übersetzung von G. Schmitz.
- 16 Ibid., 100. *Heimlichen* im Original deutsch.
- 17 Ibid.
- 18 Ibid., 101.
- 19 Ibid., 413.
- 20 Samson, F. (2012) Das Objekt der Angst. In: M. Wunsch (Hg.) *Angst*. Lektüren zu Jacques Lacans Seminar X. Wien/Berlin, 19.
- 21 Jelinek, E. (2012).
- 22 Lacan, J. (2010), 150. (Meine Hervorhebung)
- 23 Ibid., 317
- 24 Lacan, J. (1991) Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. *Das Seminar*. Buch II. Übers. v. Hans-Joachim Metzger. Weinheim/Berlin, 199f.
- 25 Dolar, M. (2007), 55. (Meine Hervorhebung).
- 26 Freud, S. (1948) *Gesammelte Werke*. Zweiter und dritter Teil. Die Traumdeutung. London, 111f.

- 27 Ibid., 115.
- 28 Derrida, J. (1998) Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse! Übers. v. H.-D. Gondek Frankfurt/M., 140.
- 29 Freud (1948), 114.
- 30 Ibid., 116.
- 31 Migiel, M. (1990) Faltering on Demand: Readings of Freud's Dream of Irma. *Diacritics* Vol. 20, No. 2, 30.
- 32 Ibid.
- 33 Ibid.
- 34 Ibid.
- 35 Ronell, A. (1986) *Dictations. On Haunted Writing*. Bloomington, 51.
- 36 Felman, S. (1985) Postal Survival, or the Question of the Navel, *Yale French Studies* 69, 68.
- 37 Ronell assoziiert diesen «Mustertraum» als «Monstertraum». Ronell (1986), 51.
- 38 Lacan, J. (1991), 210f.
- 39 Ibid., 212.
- 40 Ibid., 204.
- 41 Ibid, 217f.
- 42 Ibid., 218.
- 43 Freud, S. (1948), 503. (Meine Hervorhebung).
- 44 Nancy, J. L. (2011) *Das Bild Mimesis*. In: E. Alloa (Hg.) *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*. München, 360.
- 45 Lacan, J. (1987), *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar. Buch XI*. Übers. v. N. Haas. Weinheim, 29.
- 46 Weber, S. (2002) *Freud-Legende*. Übers. v. M. Scholl, G. C. Tholen, und T. Waßner, Wien, 100.
- 47 Wikipedia.
- 48 Weber, S. (2002), 103.
- 49 Lacan, J. (2010), 175.
- 50 Ibid. Die Übersetzung in eckigen Klammern habe ich um die von Gerhard Schmitz ergänzt.
- 51 Ibid., 178.
- 52 Ibid., 199.
- 53 Ibid., 200.
- 54 Dolar, M. (2007), 78.
- 55 Ibid., 79.



## **Y – Revue für Psychoanalyse**

Herausgegeben von  
Michael Meyer zum Wischen

Heft 1/2012:  
Schrift und Psychoanalyse I

ISBN: 978-3-938880-48-7  
122 Seiten, EUR 17,00

Erhältlich im Buchhandel  
oder unter [parodos.de](http://parodos.de)

### **Inhalt:**

Editorische Anmerkung des Verlags

Editorial

Jacques Aubert

Virginia Woolf und die Maler

Brigitte Lemonnier

Charles Bukowski: «Der Frozen Man»

Eckhard Rhode

Langsam wie die Spinne ihr Netz webt.

Notizen zu Charles Bukowski

Franz Kaltenbeck

David Foster Wallace: Dichter, Denker, Melancholiker

Michael Meyer zum Wischen

Hilda Doolittle: Schrift an der Wand.

Vom halluzinatorischen Symptom zum künstlerischen Sinthom

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)

Rezension zu Darian Leader (2011) What is madness?

## 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 Intervention
- Ringvorlesung *Einführungen in die Psychoanalyse Jacques Lacans* an der Universität Köln
- Sommerakademien
- Regelmäßige Tagungen, z. B. Tagung *Feld des Genießens: Sexualität, Wissen und Macht vom Spätwerk Lacans aus* am 7. und 8. Juni 2013 in der Universität Köln

Aktuelle Informationen zu allen Veranstaltungen auf:  
[www.akademie-jacques-lacan.de](http://www.akademie-jacques-lacan.de)

Telephonisch unter: 0221/9320982

E-Mail: [praxismzw@web.de](mailto:praxismzw@web.de)