

# David Cronenberg

## Seminarplan

FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Seminar für Filmwissenschaft  
Prof. Dr. Lars Nowak

Masterstudiengang Filmwissenschaft  
Modul Vertiefung II: Theorie

Sommersemester 2019  
Mo., 14.00-16.00 h  
Raum: K 31

### 1. Einführung

15.04.2019

### 2. Jacques Lacan: Psychose I

29.04.2019

Küchenhoff, Joachim, und Peter Warsitz. 1989. „Sprachkörper und Körpersprache. Psychoanalytische Psychosentheorie nach Lacan“. In: Friedrich A. Kittler und Georg Christoph Tholen (Hgg.). *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*. München: Fink. 117-137.

### 3. Jacques Lacan: Psychose II

06.05.2019

Lacan, Jacques. 1975. „Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht“. In: Ders. *Schriften II*. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter. 61-117.

### 4. Jacques Lacan: Psychose III

13.05.2019

Lacan, Jacques. 1975. „Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht“. In: Ders. *Schriften II*. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter. 61-117.

### 5. Julia Kristeva: Abjektion

Ersatztermin: Mo., 13.05.2019, 16.00-18.00 h, K 25

Kristeva, Julia. 1982. *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press. Darin 1-17.

### 6. Christian Metz: Metapher und Metonymie

20.05.2019

Metz, Christian. 2000. *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus. Darin 148-156, 160-174.

**7. *The Brood* (1979)**

27.05.2019

Riepe, Manfred. 2002. *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan*. Bielefeld: transcript. Darin 38-51.

Referat I

**8. *The Fly* (1986)**

03.06.2019

Riepe, Manfred. 2002. *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan*. Bielefeld: transcript. Darin 75-86.

Referat II

**9. *Dead Ringers* (1988)**

17.06.2019

Riepe, Manfred. 2002. *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan*. Bielefeld: transcript. Darin 53-63.

Referat III

**10. *Naked Lunch* (1991)**

24.06.2019

Riepe, Manfred. 2002. *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan*. Bielefeld: transcript. Darin 130-145.

Referat IV

**11. *eXistenZ* (1999)**

01.07.2019

Riepe, Manfred. 2002. *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan*. Bielefeld: transcript. Darin 173-190.

Referat V

**12. *Spider* (2002)**

08.07.2019

Riepe, Manfred. 2002. *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan*. Bielefeld: transcript. Darin 191-206.

Referat VI

## **Sichtungstermine**

FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Seminar für Filmwissenschaft  
Hilfskraft: Kaspar Aebi

Masterstudiengang Filmwissenschaft  
Modul Vertiefung II: Theorie

Sommersemester 2019  
Mo., 16.00-18.00 h  
Raum: K 25

20.05.2019: *The Brood* (1979)

27.05.2019: *The Fly* (1986)

03.06.2019: *Dead Ringers* (1988)

17.06.2019: *Naked Lunch* (1991)

24.06.2019: *eXistenZ* (1999)

01.07.2019: *Spider* (2002)

## Bibliographie

### Strukturelle Psychoanalyse

Benvenuto, Bice, und Roger Kennedy. 1986. *The Works of Jacques Lacan. An Introduction*. New York: St. Martin's Press.

Borch-Jacobsen, Mikkel. 1991. *Lacan. The Absolute Master*. Stanford: Stanford University Press.

Dor, Joël. 1997. *Introduction to the Reading of Lacan. The Unconscious Structured Like a Language*. Northvale/London: Jason Aronson.

Driscoll, Catherine. 2000. „The Woman in Process. Deleuze, Kristeva and Feminism“. In: Ian Buchanan und Claire Colebrook (Hgg.). *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 64-85.

Fletcher, John, und Andrew Benjamin (Hgg.). 1990. *Abjection, Melancholia, and Love. The Work of Julia Kristeva*. London/New York: Routledge.

Freud, Sigmund. 2000a. „Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides) (1911 [1910])“. In: Ders. *Studienausgabe*. Bd. VII. *Zwang, Paranoia und Perversion*. Frankfurt a.M.: Fischer. 133-203.

Ders. 2000b. „Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia (1915)“. In: Ders. *Studienausgabe*. Bd. VII. *Zwang, Paranoia und Perversion*. Frankfurt a.M.: Fischer. 205-219.

Juranville, Alain. 1990. *Lacan und die Philosophie*. München: Boer.

Kristeva, Julia. 1982. *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Dies. 1990. *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Küchenhoff, Joachim, und Peter Warsitz. 1989. „Sprachkörper und Körpersprache. Psychoanalytische Psychosentheorie nach Lacan“. In: Friedrich A. Kittler und Georg Christoph Tholen (Hgg.). *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*. München: Fink. 117-137.

Lacan, Jacques. 1975. „Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht“. In: Ders. *Schriften II*. Olten/Freiburg i. Br.: Walter. 61-117.

Ders. 1980. *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Olten/Freiburg i. Br.: Walter.

Ders. 1988. *Radiophonie/Television*. Weinheim: Quadriga.

Ders. 1991. „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“. In: Ders. *Schriften I*. Weinheim: Quadriga. 61-70.

Ders. 1997. *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch III (1955-1956). Die Psychosen*. Weinheim/Berlin: Quadriga.

Ders. 2002. *Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit und Frühe Schriften über die Paranoia*. Wien: Passagen.



- Laplanche, Jean, und Jean-Bertrand Pontalis. 1994. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lechte, John. 1990. *Julia Kristeva*. London/New York: Routledge.
- Mannoni, Octave. 1969. „Schreber als Schreiber“. In: Ders. *Clefs pour l'Imaginaire ou l'autre scène*. Paris: Ed. du Seuil. 75-99.
- Metz, Christian. 2000. *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus.
- Muller, John P. 1983. „Language, Psychosis, and the Subject in Lacan“. In: Joseph H. Smith und William Kerrigan (Hgg.). *Interpreting Lacan*. New Haven: Yale University Press. 21-32.
- Ders. und William J. Richardson (Hgg.). 1982. *Lacan and Language. A Reader's Guide to Écrits*. New York: International Universities Press.
- Schutter, Dirk de. 1983. „A Study of Metaphor and Metonymy in Lacan“. In: *Auslegung X/1-2* (Frühling-Sommer 1983). 65-74.
- Shepherdson, Charles. 1997. „A Pound of Flesh. Lacan's Reading of *The Visible and the Invisible*“. In: *Diacritics XXVII/4* (Winter 1997). 70-86.
- Waelhens, Alphonse de. 1978. *Schizophrenia. A Philosophical Reflection on Lacan's Structuralist Interpretation*. Pittsburgh: Duquesne University Press.

## **Cronenberg**

- Beard, William. 1996. „Insect Poetics. Cronenberg's *Naked Lunch*“. In: *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée XXIII/3* (September 1996). 823-852.
- Ders. 2006. *The Artist as Monster. The Cinema of David Cronenberg*. Toronto: University of Toronto Press.
- Benson-Allott, Caetlin. 2017. „The Minor Cronenberg“. In: *New Review of Film and Television Studies XV/2* (Juni 2017). 152-161.
- Blakesley, David. 1998. „Eviscerating David Cronenberg“. In: *Enculturation II/1* (Herbst 1998). [http://enculturation.net/2\\_1/blakesley/](http://enculturation.net/2_1/blakesley/).
- Boyle, Kirk. 2017. „Three Ways of Looking at a Neoliberalist. Mobile Global Traffic in *Cosmopolis* and *Nightcrawler*“. In: *Quarterly Review of Film and Video XXXIV/6* (August-September 2017). 535-559.
- Braidotti, Rosi. 1997. „Meta(l)morphoses“. In: *Theory, Culture and Society XIV/2* (Mai 1997). 67-80.
- Bronfen, Elisabeth. 1998. *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin: Volk und Welt.
- Browning, Mark. 2011. *David Cronenberg. Author or Filmmaker?*. Bristol: Intellect.
- Burdeau, Emmanuel. 1999. „La Différence entre Cronenberg“. In: *Cahiers du Cinéma 534* (April 1999). 66.
- Campbell, Mary B. 1984. „Biological Alchemy and the Films of David Cronenberg“. In: Barry Keith Grant (Hg.). *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen/London: Scarecrow. 307-320.

- Ciment, Michel, und Laurent Vachaud. 1999. „David Cronenberg. L’homme n’a pas encore vraiment accepté son corps“. In: *Positif* 458 (April 1999). 15-20.
- Creed, Barbara. 1990. „Phallic Panic. Male Hysteria and *Dead Ringers*“. In: *Screen* XXXI/2 (Sommer 1990). 125-146.
- Dies. 1997. *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York/London: Routledge.
- Dies. 2000. „The Naked Crunch. Cronenberg’s Homoerotic Bodies“. In: Michael Grant (Hg.). *The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg*. Wiltshire: Flicks Books. 84-101.
- Dies. 2007. „The Untamed Eye and the Dark Side of Surrealism. Hitchcock, Lynch and Cronenberg“. In: Graeme Harper und Robert Stone (Hgg.). *The Unsilvered Screen. Surrealism on Film*. London/New York: Wallflower. 115-133.
- Davis, Nick. 2017. „A History of Sexual Violence. On Rape and Assault as Cronenberg Tropes“. In: *New Review of Film and Television Studies* XV/2 (Juni 2017). 181-190.
- De Bruyn, Olivier. 1999. „eXistenZ. Jeu est un autre“. In: *Positif* 458 (April 1999). 13-14.
- De Lauretis, Teresa. 1998. „The Stubborn Drive“. In: *Critical Inquiry* XXIV/4 (Sommer 1998). 851-877.
- Dies. 1999. „Popular Culture, Public and Private Fantasies. Femininity and Fetishism in David Cronenberg’s *M. Butterfly*“. In: *Signs* XXIV/2 (Winter 1999). 303-334.
- Dies. 2003. „Becoming Inorganic“. In: *Critical Inquiry* XXIX/4 (Sommer 2003). 547-570.
- Downing, David L., und Kim Kerbis. 1998. „„Exterminate All Rational Thought“. David Cronenberg’s Version of William S. Burroughs’s *Naked Lunch*“. In: *Psychoanalytic Review* LXXXV/5 (Oktober 1998). 775-792.
- Frank, Marcie. 1991. „The Camera and the Speculum. David Cronenberg’s *Dead Ringers*“. In: *PMLA* CVI/3 (Mai 1991). 459-470.
- Grant, Michael. 1997. *Dead Ringers*. Trowbridge: Flicks Books.
- Ders. (Hg.). 2000. *The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg*. Wiltshire: Flicks Books.
- Greschonig, Steffen, und Vítězslav Horák. 2004. „„Sagt mir Die Wahrheit! Sind wir immer noch im Spiel?“. Zur Anthropologie, Ökonomie und Ontologie in David Cronenbergs *eXistenZ*“. In: Kerstin Kratochwill und Almut Steinlein (Hgg.). *Kino der Lüge*. Bielefeld: transcript. 135-152.
- Grünberg, Serge. 1992a. „Humains trop humains“. In: *Cahiers du Cinéma* 453 (März 1992). 12-14.
- Ders. 1992b. „Entretien avec David Cronenberg“. In: *Cahiers du Cinéma* 453 (März 1992). 15-25.
- Ders. 1992c. *David Cronenberg*. Paris: Ed. de l’Étoile/Cahiers du Cinéma.
- Ders. 2006. *David Cronenberg. Interviews with Serge Grünberg*. London: Plexus.
- Handling, Piers (Hg.). 1983. *The Shape of Rage. The Films of David Cronenberg*. Toronto/New York: General/Zoetrope.

- Harkness, John G. 1981. „David Cronenberg. Brilliantly Bizarre“. In: *Cinema Canada* 72 (März 1981). 8-17.
- Ders. 1983. „The Word, the Flesh and the Films of David Cronenberg“. In: *Cinema Canada* 97 (Juni 1983). 23-25.
- Harris, Oliver. 1999. „Can You See A Virus? The Queer Cold War of William Burroughs“. In: *Journal of American Studies* XXXIII/2 (August 1999). 243-266.
- Hart, Adam Charles. 2017. „I, Mugwump. Projection, Abjection, and Cronenbergian Monstrosity in *Naked Lunch*“. In: *New Review of Film and Television Studies* XV/2 (Juni 2017). 162-171.
- Haut, Woody. 2001. „Chrome, Parasites and Writing Instruments. William Burroughs and J. G. Ballard as Read by David Cronenberg“. In: *Pix* 3 (2001). 102-111.
- Holland, Timothy. 2017. „Cronenberg’s Anesthetics (Virtual Flesh)“. In: *New Review of Film and Television Studies* XV/2 (Juni 2017). 141-151.
- Hotchkiss, Lia M. 2003. „Still in the Game“. Cybertransformations of the ‚New Flesh‘ in David Cronenberg’s *eXistenZ*“. In: *Velvet Light Trap* 52 (Herbst 2003). 15-32.
- Hurley, Kelly. 1995. „Reading Like an Alien. Posthuman Identity in Ridley Scott’s *Alien* and David Cronenberg’s *Rabid*“. In: Judith M. Halberstam und Ira Livingston (Hgg.). *Posthuman Bodies*. Bloomington: Indiana University Press. 203-224.
- Jaehne, Karen. 1992. „David Cronenberg on William Burroughs. Dead Ringers Do *Naked Lunch*“. In: *Film Quarterly* XLV/3 (Frühling 1992). 2-6.
- Jean, Marcel. 1999. „L’A-réalité virtuelle“. In: *24 Images* 97 (Sommer 1999). 48-49.
- Jørholt, Eva. 2001. „The Metaphor Made Flesh. A Philosophy of the Body Disguised as Biological Horror Film“. In: Patricia Pisters (Hg.). *Micropolitics of Media Culture. Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 75-100.
- Joyard, Olivier, und Charles Tesson. 1999. „L’Aventure intérieure. Entretien avec David Cronenberg“. In: *Cahiers du Cinéma* 534 (April 1999). 67-73.
- Kellner, Douglas. 1989. „David Cronenberg. Panic Horror and the Postmodern Body“. In: *Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de théorie politique et sociale* XIII/3 (1989). 89-101.
- Köhne, Julia. 2005. „Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration. Transmutationen, Shifts und die Figur des Dritten in David Cronenbergs SHIVERS“. In: Dies. (Hg.). *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer. 68-88.
- Lahde, Maurice. 2006. „Den Wahn erlebbar machen. Zur Inszenierung von Halluzinationen in Ron Howards *A Beautiful Mind* und David Cronenbergs *Spider*“. In: Jörg Helbig (Hg.). „*Camera doesn’t lie*“. *Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier: WVT. 43-72.
- Lalanne, Jean-Marc. 1999. „Ceci n’est pas l’existence“. In: *Cahiers du Cinéma* 534 (April 1999). 64-65.
- Lavery, David. 2001. „From Cinespace to Cyberspace. Zionists and Agents, Realists and Gamers in *The Matrix* and *eXistenZ*“. In: *Journal of Popular Film and Television* XXVIII/4 (Winter 2001). 150-157.

- Levin, Charles. 2003. „The Body of the Imagination in David Cronenberg’s *Naked Lunch*“. In: *Canadian Journal of Psychoanalysis* XI/2 (Herbst 2003). 523-536.
- Liptay, Fabienne. 2006. „Spinn’ es noch einmal, Spider!. Ambiguität als Voraussetzung für die doppelte Filmlektüre am Beispiel von David Cronenbergs *Spider*“. In: Jörg Helbig (Hg.). „*Camera doesn’t lie*“. *Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier: WVT. 189-223.
- Livingston, Ira. 1993. „The Traffic in Leeches. David Cronenberg’s *Rabid* and the Semiotics of Parasitism“. In: *American Imago* L/4 (Winter 1993). 515-533.
- Lowenstein, Adam. 2017. „The Jewish Cronenberg. A Cinema of Therapeutic Disintegration“. In: *New Review of Film and Television Studies* XV/2 (Juni 2017). 131-140.
- Maher, Janemaree. 2002. „„We Don’t Do Babies‘. Reproduction in David Cronenberg’s *Dead Ringers*“. In: *Journal of Gender Studies* XI/2 (Juli 2002). 119-128.
- Mathijs, Ernest. 2008. *The Cinema of David Cronenberg. From Baron of Blood to Cultural Hero*. London: Wallflower.
- McKechneay, Maya. 1999. „Death to Realism! Rückkehr des Neuen Fleisches in David Cronenbergs *eXistenZ*“. In: *Meteor* 15 (1999). 12-16.
- McLarty, Lianne. 2015. „„Beyond the Veil of Flesh‘. Cronenberg and the Disembodiment of Horror“. In: Barry Keith Grant (Hg.). *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press. 259-280.
- Meteling, Arno. 2006. *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript.
- Müller, Marco (Hg.). 1990. *David Cronenberg. Transformatie van een horrorfilmer. A Horrorfilmer in Transformation*. Amsterdam: Raddraaier.
- Ochsner, Beate. 2003. „Die Unordnung der Bilder. Zum Status der Realitäten in *Videodrome* (1982) und *eXistenZ* (1998). Zur Konfusion der Bilder“. In: Oliver Fahle (Hg.). *Störzeichen. Das Bild angesichts des Realen*. Weimar: VDG. 157-178.
- Papenburg, Bettina. 2011. *Das neue Fleisch. Der groteske Körper im Kino David Cronenbergs*. Bielefeld: transcript.
- Dies. 2012. „Der groteske Körper im Zeichen intermodaler Filmerfahrung. Körpermetaphern in den Filmen David Cronenbergs“. In: Ivo Ritzer und Marcus Stiglegger (Hgg.). *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Berlin: Bertz + Fischer. 64-74.
- Pomerance, Murray. 2003. „Neither Here Nor There. *ExistenZ* as ‚Elevator Film‘“. In: *Quarterly Review of Film and Video* XX/1 (Januar-März 2003). 1-14.
- Post Script* XV/2 (Winter-Frühling 1996). *David Cronenberg*.
- Privet, Georges. 1992. „Exterminer toute pensée rationelle“. In: *24 Images* 59 (Herbst 1992). 18-19.
- Pühler, Simon. 2007. *METAFLESH. Cronenberg mit Lacan. Körpertechnologien in SHIVERS und eXistenZ*. Berlin: AVINUS.
- Riches, Simon (Hg.). 2012. *The Philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky.

- Riepe, Manfred. 2002. *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan*. Bielefeld: transcript.
- Robbins, Helen W. 1993. „More Human Than I Am Alone‘. Womb Envy in David Cronenberg’s *The Fly* and *Dead Ringers*“. In: Steven Cohan und Ina Rae Hark (Hgg.). *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London/New York: Routledge. 134-147.
- Robnik, Drehli, und Michael Palm (Hgg.). 1992. *Und das Wort ist Fleisch geworden. Texte über Filme von David Cronenberg*. Wien: PVS Verleger.
- Roche, David. 2004. „David Cronenberg’s Having to Make the Word Be Flesh“. In: *Post Script* XXIII/2 (Winter-Frühling 2004). 72-87.
- Rodley, Chris (Hg.). 1993. *Cronenberg on Cronenberg*. London/Boston: Faber and Faber.
- Rosenbaum, Jonathan. 2000. „Two Forms of Adaptation. *Housekeeping* and *Naked Lunch*“. In: James Naremore (Hg.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press. 206-220.
- Rouyer, Philippe. 1992. „Les Faux-semblants de l’interzone. *Le Festin nu*“. In: *Positif* 373 (März 1992). 10-11.
- Russo, Mary. 1995. *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity*. New York/London: Routledge.
- Saint Cyr, Yves. 2011. „Desire, Disease, Death, and David Cronenberg. The Operatic Anxieties of *The Fly*“. In: *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* XXXVIII/4 (Dezember 2011). 451-462.
- Sanjek, David. 1996. „Dr. Hobbes’s Parasites. Victims, Victimization, and Gender in David Cronenberg’s *Shivers*“. In: *Cinema Journal* XXXVI/1 (Herbst 1996). 55-74.
- Sargeant, Jack. 1997. *The Naked Lens. An Illustrated History of Beat Cinema*. London/San Francisco: Creation Books.
- Schneider, Gerhard, und Peter Bär (Hgg.). 2013. *David Cronenberg*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Shaviro, Steven. 1993. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shaw, Daniel. 1996. „Horror and the Problem of Personal Identity. *Dead Ringers*“. In: *Film and Philosophy* 3 (1996). 14-23.
- Silverberg, Ira (Hg.). 1992. *Everything is Permitted. The Making of Naked Lunch*. London: Grafton.
- Sklar, Jonathan, und Andrea Sabbadini. 2008. „David Cronenberg’s *Spider*. Between Confusion and Fragmentation“. In: *International Journal of Psychoanalysis* LXXXIX/2 (April 2008). 427-432.
- Slawney, James. 2001. „Die Illusion der Metamorphose. Zu David Cronenberg EXISTENZ“. In: Margrit Frölich, Reinhard Mittel und Karsten Visarius (Hgg.). *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg: Schüren. 155-169.
- Slymaker, James. 2017. „I Reach Out My Hand and What Do I Feel?“. Thematising Digitisation in Cronenberg’s *Cosmopolis*“. In: *Senses of Cinema* 84 (September 2017).  
<http://sensesofcinema.com/2017/feature-articles/thematising-digitisation-cronenbergs-cosmopolis/>.

- Snowden, Lynn. 1999. „Which Is the Fly and Which Is the Human? Cronenberg/Burroughs Interview“. In: Allen Hibbard (Hg.). *Conversations with William S. Burroughs*. Jackson: University Press of Mississippi. 209-219.
- Staiger, Michael. 2009. „Fremd/Körper. David Cronenbergs filmische Deformierung der Realität“. In: Charles Martig (Hg.). *Outer Space. Reisen in Gegenwelten*. Marburg: Schüren. 142-153.
- Stiglegger, Marcus (Hg.). 2011. *David Cronenberg*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Sullivan, Gordon. 2017. „„Something That’ll Break Through“. Political Rupture and Novelty in Cronenberg“. In: *New Review of Film and Television Studies* XV/2 (Juni 2017). 172-180.
- Toubiana, Serge. 1992. „L’Homme tout bête“. In: *Cahiers du Cinéma* 453 (März 1992). 8-9.
- Trigg, Daniel. 2011. „The Return of the New Flesh. Body Memory in David Cronenberg’s *The Fly*“. In: *Film-Philosophy* XV/1 (Februar 2011). 82-99.
- Vice, Sue. 1993. „Hallucinatory Reality in David Cronenberg’s *Naked Lunch*“. In: *Dionysos* IV/3 (Winter 1993). 43-47.
- Weber, Thomas. 2008. *Medialität als Grenzerfahrung. Futurische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre*. Bielefeld: transcript.
- Weiß, Maximilian. 2010. „Schrift, Schreiben und Schreibszenen in David Cronenbergs *Naked Lunch*“. In: *Medienobservationen*. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/13815>.
- West-Leuer, Beate. 2007. „„New Realities“. *eXistenZ* von David Cronenberg und *Mulholland Drive* von David Lynch. Wenn äußere Realität und psychische Realität nicht unterschieden werden“. In: *Psyche* LXI/12 (Dezember 2007). 1241-1254.
- Williams, Linda. 1999. „The Inside-Out of Masculinity. David Cronenberg’s *Visceral Pleasures*“. In: Michele Aaron (Hg.). *The Body’s Perilous Pleasures. Dangerous Desires and Contemporary Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 30-48.
- Wilson, Scott. 2011. *The Politics of Insects. David Cronenberg’s Cinema of Confrontation*. New York: Continuum.
- Wood, Robin. 1986. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.
- Zurbrugg, Nicholas. 1999. „Will Hollywood Never Learn? David Cronenberg’s *Naked Lunch*“. In: Deborah Cartmell und Imelda Whelehan (Hgg.). *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge. 98-112.
- Zwiebel, Ralf. 2006. „Das Dilemma des Denkens. Anmerkungen zum Film ‚Spider‘ von David Cronenberg“. In: Stavros Mentzos und Alois Münch (Hgg.). *Psychose im Film*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 22-38.

LITERATUR- UND MEDIENANALYSEN

Band 1

Friedrich A. Kittler/Georg Christoph Tholen  
(Hrsg.)

# Arsenale der Seele

Literatur- und Medienanalyse seit 1870

Wilhelm Fink Verlag · München

Joachim Küchenhoff/Peter Warsitz

## Sprachkörper und Körpersprache

Psychoanalytische Psychosestheorie nach Lacan

### 1. Über die Schwierigkeit, klinische Phänomene der Psychose zu theoretisieren

Die Psychoseforschung leidet seit ihren Anfängen unter dem Dilemma, daß die theoretischen Konzepte, die zur Erklärung des Wahns oder anderer psychotischer Phänomene herangezogen werden, umso klarer und griffiger erscheinen, je weiter entfernt von der lebendigen klinischen Erfahrung sie formuliert wurden. Dem Kliniker müssen solche Theoreme über die Psychose aus einem außerklinischen Feld - und sei es dem der Organmedizin - als Psychosefunktionen imponieren:

- schon die Psychiatrie als Wissenschaft hat sich ihrer eigenen klinischen Erfahrungsbasis theoretisch nie gestellt: Sie begriff und begreift die Psychose aus dem heterogenen Erfahrungszusammenhang von organischen Gehirnerkrankungen (seit Griesinger und Wernicke), später suchte sie ihre Erfahrungsbasis gar häufig auf dem Feld der Kriegspsychiatrie (schon K. Goldstein, später z.B. K. Conrad<sup>1</sup>): Psychiatrische Psychosefiktio[n]en;
- komplementär dazu könnte man psychoanalytische Psychosefunktion nennen, was als „Psychose“ aus der Klinik der Neurosen verstanden wird im Sinne eines Fehlens der „reifen Ich-Leistungen“, als eine nicht gelungene Desymbiotisierung aus der Dualunion mit der Mutter oder dem Familiensystem, so daß eine ödipale Triangulierung verhindert wurde. Die Klinik der Psychose wird dabei reduziert begriffen aus einem mütterlichen Brustdefizit, welches mit der Applikation von Ersatzformen der Muttermilch zu therapieren sei (Abraham, Ferenczi, M. Mahler);
- eine literarische Psychosefiktio[n] findet sich im modernen Roman seit dem Fin de Siècle und bis zu heutigen „Verständigungstexten“, wo der Psychotiker zum Idealtypus des sich entfremdet erlebenden Subjekts der Moderne stilisiert wird.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> J. Küchenhoff, P. Warsitz (1987): Sprache der Psychopathologie - Psychopathologie der Sprache. In: Fragmente 22, 1987; vgl. P. Warsitz (1986): Gestalt und Struktur. Zur Bedeutung Kurt Goldsteins für die Psychoanalyse. In: Wunderblock 15, S. 33 - 56.

<sup>2</sup> Vgl. J. Küchenhoff, P. Warsitz (1985): Die Spur des ganz Anderen. Freuds Nosographie und der psychotische Text - am Beispiel F. Hölderlins. In: Fragmente 17/18, 205ff.



Problematisch wird diese Fiktionalität nur als unreflektierte. Für den Bereich der Literatur selbst stellt Fiktionalität kein Problem dar; Fiktionalität ist - nach W. Iser - vielmehr das wesentliche Kennzeichen literarischer Texte, verstanden „als die Gleichzeitigkeit wechselseitig einander ausschließender semiotischer Systeme“. Sich als Wissenschaft qualifizierende Texte können diese Ebene des Doppelsinns nicht tolerieren, da wissenschaftliche Aussagen wahr sein wollen, ist doch „Fiktionalität die Voraussetzung aller Repräsentanten des Doppelsinnes, denen allerdings durch die Fiktionalität die Affirmation entzogen wird, authentische Vergegenwärtigung zu sein“.<sup>3</sup>

Jeder Versuch einer authentischen Vergegenwärtigung dessen, was Sinn oder Grund der Psychose sei, mißlingt, da in der Psychose selbst eine Dissemination des Sinnes begegnet, die mit Doppelsinn zu beschreiben natürlich eine Verharmlosung wäre. Helfen könnte nur die Einsicht in die Fiktionalität der Psychosetheorien selbst, dann würde deren verkrustete Abschirmung der Diskurse voneinander eher einem Zusammenspiel der Diskurse weichen, da sie sich als Semina des Disseminierten und als nichts mehr begreifen könnten.

Die Medienanalyse nun kann die Fiktionalität in psychiatrischen und psychoanalytischen Theoriebildungen herausstellen. In der Interpretation dessen, was der Wahnsinnige sagt, ebenso wie in der Theorie bleibt nämlich ausgeschlossen, daß beide Texte, der Text des Wahns und der Text der Theorie, Reflexe auf den bewußtseinskonstituierenden Entwicklungsstand der Medien sind.

„Verwunderlich bei soviel Heilhörigkeit bleibt nur, daß Psychiater es verwunderlich nennen, wenn die Akoasmen heutzutage nicht mehr einflüsternden Teufeln oder schreienden Hexen, sondern Radiosendern oder Radarantennen zugeschrieben werden. Verrückte scheinen informierter als ihre Ärzte. Sie sprechen es aus, daß der Wahnsinn, statt bloß metaphorisch von Radiosendern im Hirn zu fasseln, gerade umgekehrt eine Metapher von Technik ist.“<sup>4</sup>

„Lacans ‚methodische Distinktion‘ zwischen Realem, Imaginärem und Symbolischem ist die Theorie (oder auch nur ein historischer Effekt) dieser Ausdifferenzierung [sc. von optischen, akustischen und Schriftmedien in Kino, Phonographie und Schreibmaschine; d. Verf.].“<sup>5</sup>

Es bleibt freilich zu bedenken, daß die Rückführung auf den Entwicklungsstand technischer Medien gleichfalls nicht die „Wahrheit“ der Psychose selbst markiert; andernfalls würden die anderen semiotischen Systeme, von denen oben die Rede war, ausgeschlossen und die Medienanalyse verfiere ihrerseits der Fiktionalität, die sie gerade de-konstruieren möchte.

Die Begegnung mit dem Wahnsinn, die sich nicht gleich in psychiatrischen Vorurteilen verfängt, bleibt eine ständige Korrektur aller Konjekturen über die Psychose. Sie zeigt, daß die in der Interaktion und in der Therapie mit Wahnsinnigen erlebten Phänomene in jenen Konjekturen nie adäquat repräsentiert sind: Die Theoriesprache ist „ärmer“ als die Sprache der Phänomene.

<sup>3</sup> W. Iser (1984): Zur Phänomenologie der Dialogregel. In: Poetik und Hermeneutik XI, Das Gespräch. München, S. 189.

<sup>4</sup> F.A. Kittler (1984) Der Gott der Ohren. In: D. Kamper/C. Wulf, Das Schwinden der Sinne. Frankfurt, Seite 146.

<sup>5</sup> ders. (1985), Grammophon - Film - Typewriter. Berlin, S. 27.

Nun mag dies bezüglich so mancher Theorie im Verhältnis zu ihrem Gegenstandsfeld gelten; im Falle der Psychose trifft jedoch jene wortreiche Sprachlosigkeit der Theorie auf ein Phänomen ihres Erfahrungsfeldes selbst, welches sie somit nur fortsetzt und kategorial zementiert. Der Psychotiker entwickelt nämlich in gewisser Weise selbst eine Theorie über seine Erfahrung, in der diese Erfahrung nicht „aufgeht“. Der psychotische Text, als gesprochener oder - wie bei Schreber - als geschriebener Text, kann somit als Versuch des betroffenen Subjekts gelten, seine Primärerfahrung gedanklich zu durchdringen und zu begreifen - zu theoretisieren. Auch bei dieser Arbeit des Denkens an der psychotischen Erfahrung fallen recht viele Theoriespäne ab, die dann in den gedanklichen Bestimmungen eines chronifizierten Wahngebäudes fehlen: So ist z.B. in den „Denkwürdigkeiten“ des nervenkranken Schreber der Teil seiner psychotischen Erfahrung nicht repräsentiert, der ihn letztlich in die tödliche Katastrophe trieb. „Denkwürdig“ muß also auch gegenüber dem psychotischen Text ein Phänomen der Theorie des Wahns bleiben. Dem Kliniker muß dieses als Wahn der Theorie imponieren, als Fiktion, in der das psychotische Erleben bloß vorgespiegelt, vorgegaukelt wird, in der es sich nicht ausreichend einschreiben kann. Der Kliniker muß also sogar den psychotischen Text selbst als eine Fiktion zurückweisen: Es gibt keinen psychotischen Text im Original, es gibt lediglich Palimpseste davon, also Schabtexte, codices rescripti, unter denen das Original ausgelöscht ist - mehr noch als beim Wunderblock, der Freud so sehr faszinierte.

Aus diesem Grund muß eine Theorie der Psychose dann besonders reizvoll erscheinen, wenn sie selbst in mehrfachen Umschriften vorliegt, wenn noch ihre Textgeschichte die Brüche im Denken widerspiegelt, denen jede Theorie des Wahns sich aussetzen hat, sobald sie ihrem Gegenstand treu zu bleiben den Anspruch erhebt, nicht ihn immer schon verfügbar zu haben „wähnt“. Als eine solche „gebrochene Theorie“ des Wahns sehen wir die Psychosetheorie von J. Lacan an; hatte der klinische Psychopathologe Lacan in seiner Doktorthese von 1932 noch versucht, die Jaspersche Psychopathologie mit der Gestaltpsychologie und der nachfreudschen Entwicklungspsychologie eines O. Fenichel und K. Abraham zusammenzudenken, so ging der Psychoanalytiker Lacan bereits einen Schritt weiter: in dem der Psychose gewidmeten Seminar von 1955/56 trifft der Text des Psychoikers Schreber auf die Textanalyse der zeitgenössischen Linguistik (insbesondere von F. de Saussure und R. Jakobson), woraus dann der Psychosenaufsatz von 1959 hervorgeht, der in seiner Opazität dem Leser beinahe ähnliche Verständnisprobleme abverlangt wie ein psychotischer Text selbst.<sup>6</sup> Noch mehr „gebrochen“ muß die Psychosetheorie von J. Lacan durch die Rezeptionsgeschichte seines Denkens in Deutschland erscheinen: Neben den allgemeinen Rezeptionsbarrieren gegenüber dem Denken des französischen Psychoanalytikers steht insbesondere seine Hypothese über die Entstehung des Wahns quer zu den hierzulande eingefahrenen Schul-

<sup>6</sup> J. Lacan (1932/57), De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité, Paris; ders. (1981), Le Séminaire, Livre III: Les Psychoses, Paris; ders. (1959), D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose. In: La Psychanalyse 4, S. 1ff; dt. in: Schriften II, Freiburg 1975, S. 61ff (im folgenden werden diese Werke zitiert als Dth., Se II, S II).

meinungen; ist doch eine psychoanalytische Lesart des Jaspers'schen Prozeßbegriffs, wie Lacan sie 1932 vorgelegt hatte, ein „tertium“, das „non datur“, weil es nicht sein darf zwischen den unversöhnlichen Dichotomien der psychiatrischen und der psychoanalytischen Klinik.<sup>7</sup>

Sogar von der Psychoanalyse, soweit sie als reine Neurosen-therapeutik sich versteht, erwartet Lacan nicht viel, sobald sie psychotische Phänomene thematisiert. Die Psychose aus der Dynamik von Abwehrstrukturen begreifen zu wollen, hieße, ihre „condition primordial“ (Se II, S.97) wieder zu verdecken: Ihre Grundstörung, der genuine Defekt in der Psychose ist nämlich nicht der Ort des „malentendu“, der neurotischen Fehlverständigungen, als den wir die drei Register der unbewußten Verdrängung, Verdichtung und Verneinung kennen (l.c. S.92, 96/7).

Die Psychose führt uns vielmehr in ein „anderes Register“ (l.c. S.100), in das der Effekte einer unbewußten Verwerfung, die den Formen der neurotischen Abwehr logisch vorausliegt. Die psychotischen Erfahrungen stammen nicht aus der subjektiven Prähistorie vor der Lösung des Ödipuskomplexes, jenes „andere Register“ läßt sich vielmehr erst im Rahmen der negativen Anthropologie von Lacan, dem unbewußten Konzert der drei Stimmen des Symbolischen, des Imaginären und des Realen, in seinem „petit carré magique“ (l.c. S.22), beschreiben.

## 2. Die Psychosentheorie J. Lacans

Lacans Re-volution, Rück-drehung der Psychoanalyse liegt insbesondere darin, Trieb- und Sprachentwicklung miteinander zu verbinden. Die Psychoanalyse ist eine „Theorie des Mangels“<sup>8</sup>, der das Sprechen ebenso wie die Geschlechtlichkeit auszeichnet. Im Geschlechterunterschied wird die Unaufhebbarkeit der Differenz ebenso deutlich wie in der formalen Struktur des Sprechens als eines Verweisungszusammenhangs von Signifikanten. Die Anerkennung des Unterschieds zwischen den Geschlechtern betrifft nicht den vielbemühten „kleinen Unterschied“, nicht das kleine a Lacans, sondern zielt auf die große „Veränderung“<sup>9</sup>, das große A. Anerkennung des Geschlechtsunterschiedes bedeutet, ebenso wie das Wissen um die Sterblichkeit, die Realisierung der eigenen Unvollständigkeit.<sup>10</sup> Psychische Krankheit resultiert aus der Unmöglichkeit, den Mangel anzuerkennen. Dabei bedienen sich verschiedene Krankheiten verschiedener Vermeidungsoperationen, die Perversion benutzt die Verleug-

<sup>7</sup> Vgl. J. Küchenhoff, P. Warsitz 1987.

<sup>8</sup> M. Safouan (1973), Die Struktur in der Psychoanalyse. Beitrag zu einer Theorie des Mangels. In: F. Wahl (Hrsg.), Einführung in den Strukturalismus, S.259ff. Frankfurt.

<sup>9</sup> Vgl. passim M. Theunissen (1965), Der Andere. Berlin.

<sup>10</sup> „Im Japanischen heißt ‚erkennen‘ zugleich auch ‚geteilt sein‘. Das ist für mich eine treffende Definition des Begriffs ‚Bewußtsein‘: Das Wissen um die eigene Unvollständigkeit, wie sie sich in der Geschlechtszugehörigkeit und Sterblichkeit ausdrückt.“ C. von Braun (1985), Nicht-ich - Ich nicht. Logik Lüge Libido. Frankfurt, S.13. Bewußtsein ist hier gleichbedeutend mit Anerkennung; der Anerkennung des unvollständigen „Sexualwesens“ ist das ganze Buch verpflichtet.

nung<sup>11</sup>, die Psychose die Verwerfung, forclusion. Um zwischen beiden zu differenzieren und zu klären, was verworfen wird, muß zunächst der Prozeß der Ichbildung in seinem Zusammenhang zur Identifizierung betrachtet werden.

Psychoanalytische Objektbeziehungstheorien haben innere Objektvorstellungen und die Niederschläge der Objekte im Ich untersucht. Dabei scheint durchweg die primäre Identifizierung als früheste Objektbeziehung übersehen worden zu sein:

„Die Identifizierung ist der Psychoanalyse als früheste Äußerung einer Gefühlsbindung an eine andere Person bekannt. Der kleine Knabe legt ein besonderes Interesse für seinen Vater an den Tag...“<sup>12</sup>

„... hinter ihm [sc. dem Ich-Ideal] verbirgt sich die erste und bedeutsamste Identifizierung des Individuums, die mit dem Vater der persönlichen Vorzeit. Diese scheint zunächst nicht Erfolg oder Ausgang einer Objektbesetzung zu sein, sie ist eine direkte und unmittelbare und frünzeitiger als jede Objektbesetzung.“<sup>13</sup>

Die Identifikation mit dem Vater kann hier nicht die mit dem realen Individuum meinen, denn sonst würde sich ein Zirkelschluß ergeben: das Explanandum, die Entstehung des Ichs, wäre bereits vorausgesetzt, indem - als Explanans - bereits ein wahrnehmungsfähiges Ich angenommen würde, das über ein inneres Bild des realen Vaters verfügt.<sup>14</sup> Hier kann nur der „Name-des-Vaters“ gemeint sein, das Eingelassen-Sein in eine Welt der Symbole von allem Anfang an.

„Symbole hüllen das Leben des Menschen so vollständig ein in ihr Netz, daß sie, noch bevor er auf die Welt kommt, diejenigen zusammenführen, die ihm aus ‚Knochen und aus Fleisch‘ zeugen...“<sup>15</sup>

Wie läßt sich dieser Sachverhalt entwicklungspsychologisch darstellen? Die Mutter als der erste andere des in-fans lebt selbst eingebunden in ein symbolisches Universum, in einem sozialen Strukturzusammenhang, der sich in ihrer psychischen Struktur niederschlägt. Wenn die Mutter diese ihre Angewiesenheit auf den Anderen anerkennt, so ist das Kind niemals nur Phallus, d.i. imaginäre Ergänzung der Mutter auf ihre Vollkommenheit hin. Die vorgängige Referenz auf einen anderen verhindert dann, daß die Mutter den Anspruch erhebt, selbst vollkommen zu sein, oder den Anspruch an das Kind richtet, ihr die vollkommene Selbstgenügsamkeit zu ermöglichen. Ist aber das Kind Phallus der Mutter, identifiziert sich das Kind also mit dem Objekt der Begierde der Mutter, so daß die Beziehung zum Vater verleugnet werden kann, entsteht die Struktur einer Perversion.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Vgl. S. Freud (1927), Fetischismus. GW XIV, S.313ff.

<sup>12</sup> S. Freud (1921), Massenpsychologie und Ich-Analyse. GW XIII, S.115.

<sup>13</sup> S. Freud (1923), Das Ich und das Es. GW XIII, S.259.

<sup>14</sup> Vgl. zu den frühen Formen der Identifizierung: O. Fenichel (1926), Die Identifizierung.

In: O. Fenichel (1985), Aufsätze Bd.I, Frankfurt/Berlin/Wien. Außerdem: A. Lipowatz (1982), Diskurs und Macht, darin Kap.IV: Die drei Identifizierungen. Marburg, S.89ff.

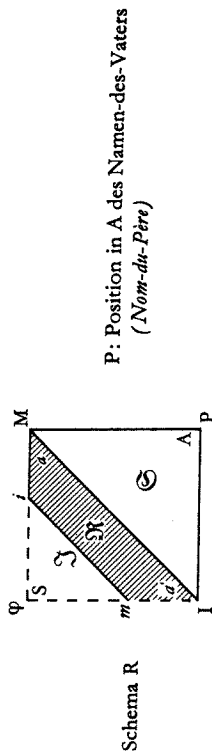
<sup>15</sup> J. Lacan (1975), Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. In: Schriften I, Frankfurt, S.120.

<sup>16</sup> J. Lacan (1975b), Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht. In: Schriften II, S.87. Vgl. auch: J. Chasseguet-Smirgel (1984), Kreativität und Perversion, Frankfurt.

Die primäre Identifikation ist eine Inkorporation, keine Introjektion, welche bereits ein imaginärer Modus ist. Die Inkorporation ist nicht die Errichtung eines Bildes in foro interno, vielmehr erst Ermöglichungsgrund jeder Imagination, vergleichbar dem Aufspannen einer Leinwand, auf die erst Bilder projiziert werden können. „Verkörperung“ - wir werden darauf zurückkommen - besagt, daß hier in den Körper, den Wahrnehmungsapparat des Individuums, eine transzendente Form eingelassen wird.

Was aber geschieht, wenn die primäre Identifikation nicht zustande gekommen ist, wenn also der Name-des-Vaters verworfen worden ist? Im Prozeß der Reifung lernt das Kind sprechen. Aber es spricht nur die „Muttersprache“, die nicht zur „Vatersprache“ erweitert wird.<sup>17</sup> Genau dasselbe ist gemeint, wenn wir sagen, daß die Ichbildung nur auf dem Weg der (sekundären) Identifizierung erfolgt.<sup>18</sup> Es sind dies imaginäre Ideallformationen, die eine narzißtische Persönlichkeitsstruktur aufbauen. Das Entscheidende nun ist, daß das (imaginäre) Ideal nicht in dem (symbolischen) Ichideal aufgehoben wird.

Zum besseren Verständnis ist auf das petit carré magique zurückzukommen, in der Fassung, die Lacan ihm in seinem Schema „R“ gibt (S II, S.86).



Schema R

P: Position in A des Namens-des-Vaters  
(Nom-dt-Père)

Psychische Realität entsteht in der Interferenz von Imaginärem und Symbolischem. Das Ideal (i) entspricht den omnipotenten Selbstbildern, das Ichideal (I) hingegen ist bereits eine symbolische Formation. Es wird vom Individuum „vor sich hin projiziert“, d.h. das Kind ist bereits von der Differenz Ich - Ichideal geprägt, als projiziertes wird das Ichideal frei für Verschiebungen, es wird zum Motor der psychischen Entwicklung.<sup>20</sup> Das Realitätsfeld spannt sich auf zwischen Imaginärem und Symbolischem, zwischen Ideal i und Ichideal I, zwischen dem spekulären anderen (m) und der symbolischen Mutter (M). Das Realitätsfeld ist ein „Übergangsbereich“, der von imaginären, den narzißtischen Verknüpfungs-Bildern ebenso geprägt ist wie von den symbolischen, d.h. unbewußten, signifikanten Beziehungen. Dabei bildet das Feld R einen Strukturzusammenhang: i ist „retroaktiv“ von P, der symbolischen Ordnung, „affiziert“, ebenso wie I „noch“ dem imaginären phi verhaftet ist.

Kommen wir zurück auf die Folgen einer fehlenden primären Vateridentifizierung, die die dynamische Grundbedingung der schizophrener Psychose dar-

<sup>17</sup> Diese Unterscheidung von „Muttersprache“ und „Vatersprache“ macht L. Israel anlässlich eines Vortrages am 12.12.1986 in Heidelberg.

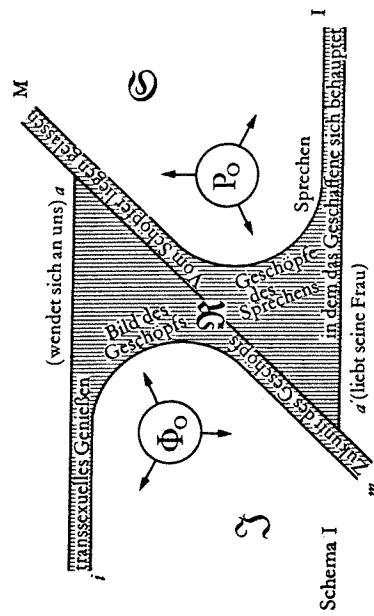
<sup>18</sup> Vgl. A. Lipowatz, l.c., S.95ff.

<sup>19</sup> S. Freud (1914), Zur Einführung des Narzißmus. GW X S.161.

<sup>20</sup> Vgl. J. Chasseguet-Smirgel (1981), Das Ichideal. Frankfurt.

stellt. Wird im Verlauf des Lebens das Individuum mit seiner oder fremder Väterlichkeit konfrontiert, verfügt es über keine seelische Repräsentanz, die das väterliche Prinzip in die eigene Geschichte, das Erleben, das Begehren integrieren könnte. Diese Herausforderung des Namens-des-Vaters kann, wenn die symbolische Ordnung nicht im Individuum verankert, inkorporiert ist, zur akuten Psychose führen. In der Erfahrung des Weitergangs<sup>21</sup> geht die psychische Realität unter. Da sie, wie das Schema R illustriert, zwischen Symbolischem und Imaginärem „verfugt“ ist, lösen sich beide Dimensionen ebenfalls auf. Lacan illustriert diese Interdependenz am Borromäischen Knoten, einer Vernetzung von drei Ringen, die auch in ihrer je einzelnen Ringstruktur zerfallen, wenn einer zerschnitten wird.<sup>22</sup>

Aber der Zerfall wird schnell durch Rekonstruktionseinstellungen kompensiert, die dann das klinische Bild der Psychose durch Wahn, Halluzinationen etc. bestimmen. Dieser „Endzustand der Psychose“ ist nicht mehr das „Erbeben“, sondern eine „elegante Lösung“ (S II, S. 105). Wie aber gestaltet sich diese „schöne neue Welt“ der Psychose, wenn doch der transzendente Rahmen der Weiterfassung, die Symbolisierungsfähigkeit, nicht verfügbar ist? Lacans Schema I soll hier weiterhelfen:



Schema I

Die Form des Sprechens erneuert sich:

„die Beziehungen zum anderen als zu seinesgleichen ... sind durchaus vereinbar mit dem Aus-der-Achse-Heben der Beziehung zum großen Anderen und allem, was diese an radikaler Anomalie mit sich führt“. (S II, S.107)

Dennoch ist alles „verrückt“. Vergleichen wir die beiden Schemata: Auch in der Psychose gibt es den Ort des großen Anderen. Aber dort eben ist der Name-des-Vaters verworfen:

<sup>21</sup> S. Freud (1909), Über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia. GWV III, S.305f.

<sup>22</sup> Vgl. P. Julien (o. Jhg.) Le retour à Freud de Jacques Lacan. L'application au miroir. Toulouse, S.214ff.

„Der Defekt, der die Psychose wesentlich bedingt und ihr eine Struktur gibt, die sie von der Neurose unterscheidet, besteht unserer Auffassung nach in einem Defekt dieses Registers [s.c. der Signifikanten] und dessen, was in ihm sich erfüllt, nämlich die Verwerfung des Namens-des-Vaters am Platz des Anderen und im Mißlingen der Vatermetapher.“ (S II, S. 108)

An dem Platz des Anderen, das macht das Schema I deutlich, steht I, das Ichideal. Es kann nun aber nicht mehr „vor sich hin projiziert“ werden. Das Ichideal am Platz des Anderen: Dies ist der niemals zum Ende kommende Versuch, das Fehlen einer Form durch die Beschreibung eines Inhalts auszugleichen. Der Name-des-Vaters ist eben nicht der große Verfolger, der allmächtige Gott oder der allmächtige Teufel des Wahns. Denn der Name-des-Vaters ist Symbol des Mangels, der Verweisung, nicht der Selbstgenügsamkeit. Die Omnipotenzphantasien des Wahns dienen dem Zweck, die mißlungene primäre Identifizierung doch noch nachzuholen, sich doch mit dem Vater identifizieren zu können. So ist auch der schizophrene Konkretismus zu verstehen; H. Lang verweist auf einen Patienten, der im Klinikflur steht und Schluckbewegungen ausführt, auf Befragen dann sagt, er schlucke Informationen. Dieser Patient demonstriert in bewundernswerter Klarheit die Methode des Ausgleichsversuchs: Er versucht, durch Rückgang auf den körperlichen Modus der oralen Einverleibung, die transzendente Lücke der Inkorporation doch noch zu schließen.<sup>23</sup>

Wenn I, das Ichideal, anstelle von P, dem Namen-des-Vaters, erscheint, wird die psychische Idealbildung mit der Welt identifiziert. Das psychische Realitätsfeld wird nicht mehr relativiert, d.h. es hat seinen Bezug zum unbewußten Begehren und zum Narzißmus der Selbstbilder verloren. Durch diese mangelnde Relativierung - im Schema fehlen phi und P - fehlt dem Feld R die Begrenzung. Der Wahn ist unendlich, umfaßt die Welt grenzenlos; Lacan spricht von imaginärer Divergenz (S II, S. 105).

Die homosexuellen Neigungen des wahnhaft Kranken sind nicht die abgewehrten Wurzeln seines Wahns. Vielmehr ist die Perversion ein weiterer Rekonstruktionsversuch; wenn der Senatspräsident Schreiber eine Frau wird, mit der Gott Beischlaf haben kann, so soll damit das Geschlechtsverhältnis, die Kastration, nachgeholt werden - freilich nur in der Wahnphantasie, die selbst wieder die reale Frau überflüssig macht und dadurch dem Schema der Perversion verhaftet bleibt.

### 3. Die „semantische Dissoziation“: Versuch einer linguistischen Erweiterung der klinischen Psychosentheorie

Nach Freud und Lacan situieren wir den logischen Ursprung der psychotischen Erfahrung in einer verworfenen Bedeutung/signification rejetée (Se III, S.99), in einer Signifikation also, die in der symbolischen Ordnung des Subjekts

<sup>23</sup> H. Lang (1978), Die strukturelle Triade. Struktural-analytische Untersuchungen zur familiären Tiefenstruktur bei Schizophrenen. Habilitationsschrift, Heidelberg, bes. S.478ff.

keinen Platz hat und daher im Realen eines subjektiven Erlebens wiederkehren muß, als Halluzination oder als Wahn. Weil z.B. Schreiber die Bedeutung jeglicher Geschlechtsdifferenz verworfen hatte - trotz Heirat und prospektiver Vaterschaft - („aucune espèce de forme féminine“; l.c., S.99), mußte dieses verworfene Signifikat in seiner Psychose, im Realen seiner Erfahrung, wiederkehren; indem er nämlich zum homosexuell-weiblichen Objekt des Begehrens seines Vaters wurde oder auch zum Weib Gottes (l.c., S.90, 103).

Dies aber, die Kategorie einer verworfenen Signifikation, gibt gerade einer Theorie des Unbewußten, die sich - wie die Lacan'sche - vom Signifikanten, nicht vom Signifikat her definiert, erhebliche Probleme auf, wie auch einer psychoanalytischen Theorie, die die Effekte der Verwerfung einer Signifikation bloß im klinischen Phänomen des sekundären Narzißmus zu situieren sich begnügt. Lacan montiert hier gegenüber Freud, daß die Vorstellung einer bloßen Abziehung der libidinösen Besetzungen von den Objekten der Außenwelt und deren Re-introjektionen ins eigene Ich und den eigenen Körper, ebenfalls noch eine ungenügende Bestimmung bleibt: Schreiber nimmt nämlich die Kastration, die dem in-fans drohte, nur dadurch an, daß er sich überhöhte in der Position der Frau an der Seite seines Vaters oder Gottes; damit leistete er eine zweifache Transformation der Objekte seiner Realität, nicht lediglich einen Rückzug seines Interesses an ihnen: „Ich liebe ihn nicht, es ist Gott, den ich liebe“ - und umgekehrt: „Es ist Gott, der mich liebt!“ Eine solche Umkehr der Beziehungsverhältnisse führt zwar zum Kern des Verfolgungswahns, und doch ist dieser in solcher Bestimmung nur scheinbar begriffen: „Ich liebe ihn nicht, ich hasse ihn“ - und als zweite Inversion: „Ich hasse ihn nicht, er haßt mich“ - „er“, das ist dann nur noch ein subjektloses Objekt, ein entindividualisiertes Subjekt der Verfolgung, welches zwar alle Gestalten annehmen kann, aber doch ein Objekt des Begehrens bleibt, wie psychotisch umgearbeitet auch immer (vgl. l.c., S. 103/04, 166/67).

Vielleicht gerade weil die Narzißmushypothese ebenso wie die Abwehryhypothese der Psychose so unbefriedigend bleibt angesichts der klinischen Evidenzen, beharrt Lacan auf seinem linguistischen Zugang: Ein struktureller Defekt im Symbolregister sei die primäre Störung bei der Schizophrenie, und dieser wird als Defekt der Signifikation im symbolischen Gesetz selbst interpretiert (l.c., S. 110/11). Roman Jakobson bezeichnet ein solches signifikatives Loch als ein Nullsignifikat, eine spezielle Form der Nullzeichen/signe zéro, auf die noch M. Merleau-Ponty eine ganze negative Ontologie aufbauen wollte („negative Phi/Phänomene“<sup>24</sup>).

Nach Jakobson sprechen wir von Nullzeichen ausschließlich bei polaren Begriffen, bei denen ein merkmalttragendes und ein merkmalloses Zeichen auf derselben logischen Ebene in Opposition stehen wie z.B. bei der Gegenüberstellung von Signifikant und Signifikat; das Nullzeichen gewinnt dabei stets eine

<sup>24</sup> Vgl. R. Jakobson (1939), Das Nullzeichen. In: Aufsätze zur Linguistik und Poetik, Frankfurt/Berlin/Wien 1979, S.44ff.; R. Jakobson (1974), Das Nullzeichen. In: Form und Sinn, München, S.192ff.; M. Merleau-Ponty (1986), Das Sichtbare und das Unsichtbare, München, S.233.

abgeleitete positive Bedeutung. Es gibt kein reines Nichts in der Semantik. Jakobson erläutert eine solche grammatische „Nullqualität“ mit dem Hinweis auf die in der Sprache (wie auch im Freudschen Unbewußten) mögliche, produktive, also abgeleitete positive Wirkung negativer Kategorien:

„Was ein solches Fehlen mit den verschiedenen Arten von Nullzeichen, die wir auf grammatischem Gebiet beobachtet haben, verbindet, ist die Tatsache, daß es sich nicht einfach um ein ‚nichts‘ handelt, sondern um ein ‚nichts‘, das innerhalb des phonologischen Systems in Opposition zu einem positiven ‚etwas‘ steht“. (Jakobson, 1974, S. 51<sup>25</sup>)

Nullzeichen sind durchaus geläufig in der Umgangssprache, und die Poesie der Sprache (z.B. auch in der Form der Sprache des Unbewußten) arbeitet gekonnt mit solchen Über- und Unterdeterminierungen, ohne die die Sprache auf „message“, auf Information, reduziert wäre. Der „code“ der Sprache, die Mitteilungsfunktion, bedarf geradezu der Nullzeichen für alles nicht-denotative Sprechen.

Das Vorliegen eines Nullzeichens alleine kann es also nicht bewirken, daß der psychotische Prozeß den Betroffenen in die extremsten Kommunikationstafeln zwingt, die für uns vorstellbar sind, z.B. in einen vollständigen Autismus bei voll erhaltener Intelligenz oder als Folge des psychotischen Rückzugs sogar in einen totalen Zusammenbruch der kommunikativen Fähigkeiten, ohne daß irgend ein Gehirndefekt dabei primär nachweisbar wäre. Wie bereits angedeutet, läßt sich die schizophrene Kommunikationsstörung auch nicht nach dem Muster einer neurotischen Symptombildung interpretieren, bei der einzelne „verdrängte“ semantische Gehalte aus der normalen Alltagskommunikation „desymbolisiert“ sind und nur noch als Symptom ins Erleben iHftremd hereinragen, sich aber durch ein psychoanalytisches Durcharbeiten letztlich wieder in die Intersubjektivität der Verständigung zurückübersetzen lassen („Resymbolisierung“) - wenn wir dem tieferhermeneutischen Paradigma für die Psychoanalyse nach Lorenzer und Habermas für einen Moment Glauben schenken dürfen.

Bei der schizophrenen Kommunikationsstörung liegt der Defekt tiefer als alle Hermeneutik reicht, sie berührt gleichsam die transzendentalen Bedingungen der Möglichkeit von Kommunikation; sie zerstört diese zwar nicht, aber sie befinden sich in einer strukturellen Metamorphose, für die Lacan den Begriff eines „cataclysmes imaginaire“, eines Zusammenbruchs der Welt der Bilder, geprägt hat (Se III, S.361), der Folge der primären Verwerfung des väterlichen Gesetzes der symbolischen Ordnung sei (l.c., S. 102/03). Bei der Psychose ist also nicht einfach irgend ein Nullsignifikat, sondern ein ganz besonderes, privilegiertes Nullsignifikat von der Verwerfung betroffen.

Die erste Symbolisierung, die das infans leisten muß, sobald es sich anschießt, in die Welt der symbolischen Ordnung einzutreten (oder besser: sobald es in die Welt der symbolischen Ordnung gezwungen wird durch eben jenes Gesetz, das es darin zunächst anzuerkennen hat) - jene erste Symbolisierung, die der frühe Ödipuskomplex ermöglichte, scheint hier bereits mißlungen (s.o. über

<sup>25</sup> Vgl. J. Lacan, Se III, S. 271; vgl. R. Jakobson (1974), Linguistische Randbemerkungen zu Goldsteins ‚Wortbegriff‘. In: Form und Sinn, S.138.

primäre Identifizierung); allerdings nicht vollständig: denn das infans wird schließlich nicht primär autistisch, es kaschiert offensichtlich die Störung, es unterwirft sich der symbolischen Ordnung, ohne sie primär anerkannt zu haben, es gehorcht dem Gesetz des väterlichen Phallus, ohne diesem in seiner imaginären Welt einen Platz, einen repräsentativen Ort, an den sich ein Signifikant heften kann, eingeräumt zu haben. Das Subjekt spricht zwar, aber es spricht nicht zu jemandem, es verhält in seiner imaginären Dualunion mit sich und seinem Spiegelbild, sich und der Mutter, sich und irgendeinem anderen, welcher lediglich als narzißtisches Spiegeldouble fungiert. Das kleine magische Carré des Subjekts scheint intakt, bis es seine erste Zerreißprobe zu bestehen hat: Eine Anforderung an den symbolischen Ort eines Vaters (Nullsignifikat), die dem erwachsenen Subjekt in jedem Fall früher oder später abverlangt wird; dieser Anspruch an den Vater gerät bei präpsychotischer Struktur zu einer Zerreißprobe für die symbolische Struktur insgesamt. Ein solcher Anspruch an den Vater kann durch einen Lehrer, einen Vorgesetzten, einen militärischen Funktionsträger oder - wie bei Schreiber - durch die Anforderung an ihn selbst als realen Vater oder als symbolischen Vater (Senatspräsidentenschaft) geschehen: „être père“ (Se III, S.321ff., bes. S.329/30) gerät Schreiber zum Anspruch, welcher das Fehlen jenes primär verworfenen Signifikats aufdeckt: das semantische Loch wird zu einem „trou d'être“, durch das das Subjekt aus seiner mühsam balancierten Kohärenz „ausfließt“<sup>26</sup>. Es resultiert eine „dissolution imaginaire“ (Se III, S.103ff.) - das Lacan'sche Synonym für die akute Psychose, in der die psychiatrische Klinik so treffend das Weituntergangserlebnis des Psychoikers am Beginn seines psychotischen Prozesses herausgehoben hatte.

Aber gerade dieser Untergang der imaginären Welt fordert das psychotische Subjekt nun zu einer grandiosen Restitutionsleistung heraus, als deren Ergebnis wir die psychotische Welt finden.

Der Makrokosmos der Gesellschaft (die Psychiatrie als Institution) scheint auch hier in inniger Beziehung zu stehen zu einem Mikrokosmos der inneren Welt, dessen Schauplatz die Sprache ist: Wurde uns der psychotische Weituntergang linguistisch als „dissolution imaginaire“ durch das Nullsignifikat des Herrensignifikanten plausibel, so muß nun weiterhin der restitutive Neuaufbau der psychotischen Welt i.S. des chronifizierten Wohngebäudes, des chronischen Verstummens etc., des scheinbaren Herausretens des Psychoikers aus der umgangssprachlichen Kommunikation als korrelative „dissociation sémantique“<sup>27</sup> imponieren. Die Narbe im Text des Psychoikers, die die Wunde eines symbolischen trou d'être nur mühsam verdecken kann, so daß daraus allzu leicht das Imaginäre des solchermaßen signifikant Beanspruchten ebenso ausfließen mußte wie das Subjekt durch den plötzlichen Blick des Anderen in Sartres Das Sein und das Nichts, jene Narbe weist wiederum selbst eine spezifische semantische Struktur auf. Was in der Psychopathologie - spärlich genug - als semantische Basisstörung des schizophrenen Subjektes beschrieben wird

<sup>26</sup> Vgl. J. Sartre (1943), L'Être et Le Néant, Paris, S.302. Vgl. J. Lacan, Se III, S.188/89.

<sup>27</sup> S. Pirò beschreibt unter diesem Begriff die Formen der schizophrenen Sprachdeformation i.S. der primären und sekundären Denkstörungen der psychiatrischen Klinik. Vgl. S. Pirò (1960), La Dissociation sémantique. In: Ann. med. Psych 118, S.407ff.

(vgl. U.H. Peters), was rein deskriptiv-phänomenologisch als „dissoziation sémantique“ erscheint, oder - grobkörniger - als Lockerung des assoziativen Denksammenhangs (E. Bleuler) bereits den Erstbeschreibern des heutigen Schizophreniebegriffs dämmerte, dies läßt sich auch im psychodynamischen Feld - wie nach Freud bei jeder Form einer psychogenen Symptomatik - als Restitutionsleistung (die in diesem Fall letztlich meist eine mißlingende Defektheilung ist, vgl. Se III, S.100) begreifen, als Ergebnis einer unbewußten psychischen Arbeit. Über dem „trou de signifié“ des Herrenschriftstücken schließt sich die Struktur des Unbewußten wieder, die Signifikantenkette der Sprache gleitet über die Narbe hinweg, aber dies nicht mühselos: die Narben in der signifikativen Struktur bringen das Sprechen immer wieder zum Stolpern, sie sind gleichsam Null-Taxieme, bindegebige Vertäunungen des Signifikantenmaterials, die eine unverfängliche Syn-tax nicht mehr erlauben. Para-taktisch eher denn syntaktisch erscheint jene restitutive Struktur des Sprechens<sup>28</sup>. Die „Grundsprache“ Schreibers ist eine Ersatzsprache der intermediären symbolischen Funktion nach dem Untergang des Imaginären:

„Le sujet, faute de pouvoir d'aucune façon rétablir le pacte du sujet à l'autre, faute de pouvoir faire une quelconque médiation symbolique entre ce qui est nouveau et lui-même, entre dans un autre mode de médiation, complètement différent du premier, substituant à la médiation symbolique un fourmillement, une prolifération imaginaire, dans lesquels s'introduit, d'une façon déformée, et profondément a-symbolique, le signal central d'une médiation possible. Le signifiant lui-même subit de profonds remaniements, qui vont donner cet accent si particulier aux intuitions les plus significatives pour le sujet. La langue fondamentale du président Schreber est en effet le signe que subsiste à l'intérieur de ce monde imaginaire l'exigence du signifiant.“ (Se III, S.100/01)

Die semantische Dissoziation, die linguistische Version der Symptomatik ersten Ranges des schizophrenen Prozesses auf der Ebene des Körpers der Sprache, ist also immer noch Symptom, Wieder-Kehr, nun aber nicht eines Verdrängten, sondern eines Verworfenen. Diese Wiederkehr des Verworfenen geht dabei in der semantischen Dissoziation nicht auf: sonst wäre sie doch bloßes Äquivalent eines neurotischen Abwehrmechanismus. Beinahe formelhaft wiederholt Lacan gegenüber allen psychoanalytischen Psychosefiktionen sein psychopathologisches Credo: der Wahn, die Halluzination treffen leibhaftig das Subjekt, von außen also, sie sind situiert im Realen, nicht im Imaginären; eine Halluzination ist keine Einbildung; was verworfen wurde, kehrt im Realen wieder:

„Il [s.c. S. Freud, d. Verf.] dit, phrase essentielle que j'ai déjà maintes fois citée - quelque chose qui a été rejeté de l'intérieur reparait à l'extérieur... Dans le rapport du sujet au symbol, il y a la possibilité d'une Verwerfung primitive, à savoir que quelque chose ne soit pas symbolisée, qui va se manifester dans le réel.“ (Se III, S.94/95)

Was aber kehrt da wieder - in der Halluzination, im Wahn, im psychotischen Text, wo kehrt das Verworfenene des nom du père wieder, was ist der signifikative Ort des Realen im Strukturgefüge des Subjekts? Wir können uns diesen Ort nicht als Projektionsleinwand von Entfremdungserfahrungen im Erleben des Subjekts vorstellen.

<sup>28</sup> Vgl. J. Küchenhoff, P. Warsitz (1985).

Freud und Lacan haben nie daran gezweifelt, daß sich dieses Phänomen ausschließlich auf der Ebene einer Analyse der Realitätskonstitution im Subjekt würde klären lassen; ebensowenig aber haben sie daran gezweifelt, daß auch nach aller psychoanalytischer Reflexion diese Frage ein Rätsel, ein Mysterium bleiben würde.<sup>29</sup>

Der Schritt von Freud zu Lacan, die „linguistische Wende“ der Psychoanalyse, gibt diesem Rätsel nun eine Wendung, die es zwar ein Stück klärt, die aber nicht beansprucht, es zu lösen. Auf der Ebene der Signifikantentheorie Lacans situiert sich die psychotische Dissoziation des Erlebens nicht bloß als semantische Dissoziation (wie S. Pirò sie beschreibt), sondern durchaus einen Schritt weiter als Bruch in der Realitätskonstitution durch die Sprache, welche allein durch deren binären Code ermöglicht wird, bzw. welche dieser uns als den infantibus aufzwingt. Die primäre Verwerfung, die Verwerfung eines primordially Signifikanten, bringt das System der Sprache durchaus nicht zum Einsturz, aber sie zwingt ihm einen modifizierten Sprechakt auf, der durch den Anlaß des psychotischen Prozesses zum Rollen gebracht wird; die Sprache im Unbewußten, die symbolische Ordnung läßt nämlich auf Dauer kein Skotom, kein signifikatives Loch zu. Was sich wieder schließt beim Vorliegen einer Defizienz im Symbolischen, ist die Realität selbst.

Und dies führt zu dem Geheimnis dessen, was Lacan wiederholt am Freud'schen „Verneinungs“-Aufsatz kommentiert.<sup>30</sup> Hier deutet Freud in seiner Rede von einer Ur-Teilung der Welt in eine innere und eine äußere Welt als Grund der Urteilsfunktion des denkenden Subjekts, weiter in seiner Betonung der Realitätszeichen und der Wahrnehmungszeichen im Inneren des psychischen Apparates<sup>31</sup> den zutiefst signifikativen, d.h. den Zeichencharakter schon unserer Wahrnehmung an. Was dem Psychiater als Leibhaftigkeits- bzw. Objektivitätsscharakter der Wahrnehmung, der a priori gegeben, phänomenologisch etwas Letztes, nicht weiter Rückführbares erschien (Jaspers), muß nach Freud als eigene aktive Leistung des Subjekts gelten, wenn auch als eine unbewußte; sie ist erkenntnislogisch auf einer Ebene noch jenseits (genetisch gesprochen besser: diesseits) der Ebene all der imaginären Verneinungen, Verkennungen und Realitätsverbiegungen zu situieren, die den z.B. traumpsychologisch bekannteren Verneinungsvorgang kennzeichnen. Die Aussage des Analysanten, die Mutter sei es nicht, diese Frau im Traum da, läßt den Analytiker Freud mit beinahe traumwandlerischer Sicherheit annehmen, daß gerade sie es ist, jene Mutter, von der der Analysant im Begriffe ist, zu sprechen. Im Sinne der Verwerfung wäre diese Form der Verneinung ebenfalls zu „verneinen“: liegt doch ihr zugrunde eine noch tiefere Form der Realitätszurückweisung, nämlich die Verneinung einer primären Annahme der Signifikation überhaupt (vgl. Se III, S.117)

<sup>29</sup> Vgl. S. Freuds Selbstkritik seiner Psychosentexte in der Arbeit über den Fetischismus, S. Freud (1927), Fetischismus, GW XIV, S.315f.

<sup>30</sup> Vgl. S III, S.173; Se III, S.171 - 178.

<sup>31</sup> Vgl. den 52., jetzt 117. Brief von S. Freud an W. Fliess, 1986, Frankfurt.



Nur deshalb kann Lacan nun mit Freud dessen ganzen Text umstürzen: Was Freud unter dem „Realitätsverlust in der Psychose“ zu fassen versuchte, wird für Lacan zu einem Symbolverlust, mit derselben Wirkung allerdings, nämlich neue Realität zu produzieren, die Realität von Signifikanten über dem „trou du symbolique“ (l.c.).

Die drei Niederschriften im System der Erinnerungen<sup>32</sup> interpretiert Lacan also wörtlich, als Schriften, Einschreibungen, die bereits die vorgängige Geltung der symbolischen Ordnung, der Sprache, voraussetzen. Was das Subjekt mit der Realität macht, macht es letztlich immer mit Zeichen; die Zeichen sind somit das materielle Substrat der Realität im Körper des Subjekts. Alle menschliche Realität ist ein Produkt der Suche nach etwas Verlorenem, ein Wiederfindenwollen einer früheren Wahrnehmung.

Die Suche nach dem verlorenen Objekt der Wahrnehmung ist aber stets illusionär - Paradox einer Erinnerung, die vielleicht gerade deshalb so hartnäckig hinter dem Unwiederbringlichen her ist:

„Bewußtsein und Gedächtnis schließen sich nämlich aus“. (Freud, 1986, S.218)

Im System des Gedächtnisses wird also Realität, Wahrnehmungsrealität, vernichtet durch das Funktionieren der symbolischen Ordnung in ihr. Dadurch wird Realität letztlich zu einem Effekt des Symbolischen:

„... la réalité est marquée d'émblée de la néantisation symbolique“. (Se III, S.168)

Ein weiteres Paradox bringt uns hier also der Frage nach dem rätselhaft im Realen Wiederkehrenden einer primären Verwerfung näher: Die Realität ist der Effekt einer Vernichtungsaktion und doch darf sie keine Löcher zurücklassen in der Signifikantenstruktur und muß daher dort neue Realität kompensieren schaffen, wo ein Nullsignifikat die symbolische Ordnung zu desorganisieren drohte - dies alles schlummert in der Fähigkeit der Sprache, ihre eigene Struktur immer wieder zu schließen; damit wird die Sprache selbst noch zum Produzenten psychotischer Realität als einer kompensatorischen Realität über der Verlustzone von Bedeutungen.

Alle Sprachen modulieren nach Lacan die „Tonleiter der Negationen“ (l.c., S.176) auf unterschiedliche Weise, so daß daraus sich menschliche Realität zu konstituieren in der Lage ist.

Nur auf diesem Wege wird nun aber die geradezu libidinöse Bindung des Psychoikers an seinen Wahn bzw. an seine Halluzinationen plausibel. Lacan hebt ein Wort Freuds hervor:

„Sie lieben ihren Wahn wie sich selbst. Das ist das Geheimnis“. (Freud, 1986, S.110; Lacan l.c., S.243)

Denn die somit neu geschaffene Realität, der Wahn, ist für jenen das menschliche Sein - zu einem bestimmten Zeitpunkt, in einer konkreten Situation. Das Subjekt in der Psychose situiert sich also in einem verschobenen Perceptions, einer metonymischen Verarbeitung seines eigenen symbolischen Orts, nicht in der verschobenen Bedeutung eines Perceptums, nicht in der Metaphorik der

<sup>32</sup> Vgl. S. Freud (1900), Die Traumdeutung, Kap. VII, GW II/III.

Wahnhalte, der Inhalte der Halluzinationen etc.. Um seinen primären Seinsmangel zu symbolisieren, verschiebt das psychotische Subjekt ihn mit Hilfe der Kontiguitätsbeziehungen der Sprache. Dies ist die Funktion der Metonymie:

„... daß die Verbindung des Signifikanten mit dem Signifikanten die Auslassung möglich macht, durch die das Signifikante den Seinsmangel (manque de l'être) in die Objektbeziehung einführt, wobei es sich des Verweisungswerts der Bedeutung bedient, um sie mit dem Begehren zu besetzen, das auf diesen Mangel zielt, den es unterhält“. (Lacan, S II, S.41)

Das Perceptum, der Inhalt der Halluzinationen, die gehörten Stimmen z.B., ermöglichen es also dem Subjekt, ein percepts zu sein, sie produzieren gewissermaßen dieses percepts; das perceptum verleiht somit dem psychischen Apparat die Möglichkeit, ein Realitätszeichen im percepts zu setzen. Das psychotische Subjekt ist seiner Halluzination nachgeordnet:

„Ich konnte seinerzeit [s.c., der Abfassung des Psychosenseminars, d. Verf.] zeigen, daß eine Phänomenologie der verbalen Halluzination davon abhängt, ob wir die Bedeutung des Wortes verstehen, das wir zu ihrer Bezeichnung verwenden - Stimmen. Nur weil das Objekt der Stimme hier gegenwärtig ist, ist auch ein percepts da. Die verbale Halluzination ist also kein irrtümliches perceptum, es ist abgeleitetes percepts. Das Subjekt ist dabei seiner verbalen Halluzination immanent.“ (Lacan, Seminar XI, Freiburg, S.271)

Somit läßt sich das Bedingungsverhältnis der verbalen Halluzination in struktural-linguistischer Perspektive geradezu umgekehrt verstehen als in der klassischen, psychopathologischen Perspektive: Nicht täuscht sich nämlich ein Subjekt (percepts) über einen Sinnesreiz (Ebene des Sensoriums) und supponiert damit eine Wahrnehmung als eine objektiv gegebene (Objektivitätscharakter des Perceptums), sondern umgekehrt produziert sich im psychischen Apparat gleichsam autonom - um nämlich einen symbolischen Defekt zu schließen, den eine bestimmte Erfahrung bloß aufgedeckt hatte - eine signifikante Kette (metonymische Verschiebung), die einem Wort ein Realitätszeichen verleiht („Stimme“), so daß im Innern des Subjekts, für sein Bewußtsein, ein Percepts angenommen werden muß („Wo Rauch da Feuer“), welches die Stimme ja hören kann: Die Stimme produziert sich, damit ein Subjekt sich spüren kann (vgl. S II, S.63 - 65):

„Man berührt da auch jene Wirkung, die jeder Signifikant, ist er erst in den Bereich der Wahrnehmung getreten, besitzt: Er regt im percepts eine Zustimmung an, die ausgeht von der Erweckung der verborgenen Duplizität des zweiten durch die offensichtliche Ambiguität des ersten. Wohl gemerkt, all dies kann in der klassischen Perspektive des einheitstiftenden Subjekts als Täuschungseffekt erscheinen.“ (S II, S. 68)

Somit zeigt uns lediglich die formale Struktur des percepts, nicht seine Bedeutung, nicht z.B. der metaphorische „Gehalt“ der Stimmen, an, wie die dissociation semantische das Subjekt zugleich zerstört und herstellt:

1.) Der „Neocode“ Schreibers, seine „Grundsprache“ in der Psychose, über den der umgangssprachliche Code Schreibers, z.B. der Text seiner „Denkwürdigkeiten“, spricht, dieser Neocode nimmt die logische Form einer Hypostase, eines autonomen Redemodus i.S. der formalen Linguistik an: Es handelt sich hierbei um eine Überschneidungsfigur von code (c) und message (m) derart, daß sich

die Mitteilung hier auf den Code bezieht; in Schreibers Text:

„Vergessen Sie nicht, daß es die Natur der Strahlen ist, sprechen zu müssen.“ (zit.n. S II, S. 70)

2.) Neben diesem autonomen Redemodus findet sich auch der umgekehrte Modus von c/m-Überschneidungen, nämlich der Modus eines Codes, der sich auf die Mitteilung bezieht. Insbesondere in dieser zweiten Form zeigt sich nun die subjektkonstituierende Funktion der Halluzinationen Schreibers: Die Linguisten nennen diese Form der c/m-Überschneidungen „Verschieber/shifters“ (nach Jespersen u. Jakobson). Der Peirce'schen Trichotomie der Zeichenfunktion in Symbole, Anzeichen (indices) und Abbilder (icons) folgend, nennt Jespersen „indexical symbols“ solche Redewendungen, die die Beziehung eines Index (z.B. einer auf einen Gegenstand hinweisenden Geste) zu dem intendierten Gegenstand regeln (Jakobson, l.c., S.37). Wichtigste Modi solcher indexical symbols sind die Personalpronomina (ich, du). In der Grundsprache Schreibers finden sich nun Satzfragmente, die einzig aus solchen Verschiebern bestehen:

„Nun will ich mich... Sie sollen nämlich... Das ich ich mir...“ (zit.n. S II, S.72)

Schreiber kann diese Shifter-Terme nun in einem metasprachlichen Übersetzungsakt in Umgangssprache erläutern, zu einem Zeitpunkt, da er nicht seinen Halluzinationen unterworfen ist, also im Moment des Schreibens seiner „Denkwürdigkeiten“:

„Nun will ich mich darein ergeben, daß ich dumm bin... Sie sollen nämlich dargestellt - Ausdruck aus der Gottessprache - werden als Gottesleugner, als wollüstigen Ausschweifungen ergeben. usw... Das will ich mir erst überlegen.“ (l.c.)

Lacan kommentiert diese Erfahrung Schreibers unter Hinweis auf die subjektkonstituierende Funktion des Signifikanten in beiden Ordnungen:

„Man kann erkennen, daß der Satz an dem Punkt unterbrochen wird, wo die Wortgruppe endet, bei der man von Index-Termen sprechen könnte, d.h. von Termen, die durch ihre Funktion im Signifikanten (...) als shifters ausgewiesen werden, also genau jene Terme, die im Kode die Stellung des Subjekts bezeichnen ausgehend von der

Mitteilung selbst. Evidiert bleibt folglich der eigentlich lexikalische Teil des Satzes, anders gesagt der Teil, der die Wörter umfaßt, die der Kode, sei es nun der allgemeine Kode oder der delirierende, durch ihren Gebrauch definiert.“ (l.c.)

Übrigens hat auch Jakobson selbst die Fruchtbarkeit seiner formalen linguistischen Analyse für das Verständnis psychotischer Produktionen gesehen und am Beispiel Hölderlins (sowie des russischen Schriftstellers Gleb Ivanovic Uspenski) exemplifiziert.<sup>33</sup>

Im Gegensatz zur akut psychotischen sprachlichen Erlebnisweise Schreibers war Jakobson nämlich anläßlich einer Analyse der Scardanelli-Gedichte aufzufallen (speziell in: „Die Aussicht“), daß jene Shifter-Terme im Text des chronisch schizophreneren Hölderlin völlig fehlen:

<sup>33</sup> R. Jakobson (1979), l.c., S.137; vgl. R. Jakobson (1976), Hölderlin - Klee - Brecht, Frankfurt.

„Die Scardanelli-Gedichte und auch die anderen Hölderlinschen Spätlinge entbehren die grammatische Klasse der ‚Verschieber (shifters)‘, die das berichtete Geschehen in Bezug auf den Sprechakt und auf dessen Teilnahme charakterisieren (...). Besonders auffallend ist die Abwesenheit dieser Grundklasse im Vergleich mit den früheren, dialogisch orientierten Werken des Dichters, wo sie sich nachdrücklich und wirksam behauptete.“ (Jakobson, 1976, S.80)

Und - als diene es ihm zur Illustration von Lacans These vom symbolischen Loch in der Psychose, durch das das Imaginäre des Subjekts ausfließt und sich im Signifikantenspiel der Metonymien wiederherzustellen versucht -, er kann an den formalen syntaktischen Merkmalen der Scardanelli-Gedichte zeigen, daß hier eine auffallende Tendenz zu spiegelbildlichen Verhältnissen, ein Hang zur Spiegelsymmetrie besteht, z.B. im Verhältnis Anversers/Abvers und Abvers/Anvers als eine erst hier nachweislich syntaktische Eigentümlichkeit. (Vgl. Anm. 33)

Wenn wir nun die vorsichtige Jakobson-Kritik richtig verstehen, die Lacan im Seminar III (Kap. XVIII) versucht (die sich allerdings noch nicht auf dessen Hölderlin-Interpretation beziehen konnte, da diese erst später, 1976, erschienen ist), so wendet sich Lacan lediglich gegen eine überstarke Formalisierung der linguistischen Methode, die ihre dichotomen Oppositionsbeziehungen allzu schnell zu dogmatischen Exklusionsverhältnissen verhärtete. So wenn Jakobson aus seiner fruchtbareren Analyse der beiden Modi der Aphasie, der Kontiguitätsstörung (motorische Aphasie nach Broca) und der Similitätsstörung (sensorische Aphasie nach Wernicke) zunächst einen anthropologischen Entwicklungszwang folgert, der den kindlichen Spracherwerb in notwendig inverser Beziehung an den aphasischen Sprachzerfall koppelt, was einem naiven Jacksonianismus gleichkomme.<sup>34</sup>

Es erscheint daher - und darin sind sich Lacan und Jakobson wieder einig - als eine falsche Stilisierung sowohl der Kindersprache als auch - wie wir ergänzen könnten - der Sprache der Psychotiker, wenn man diesen Sprachtypen eine besondere Sensibilität für das Verständnis z.B. der surrealistischen Kunst mit ihrer Betonung des metaphorischen Sprachgebrauchs unterstellt. Vielmehr sei empirisch das Umgekehrte der Fall: Der realistische Kunststil der Prosa, der die metonymische Kontiguität bevorzugt, nicht die metaphorische Poetik (etwa der Romantik), komme dem kindlichen und dem psychotischen Sprachverständnis entgegen.

Die Metapher erläutert Lacan nun immer wieder an dem Wort Victor Hugo's: „Sa gerbe n'étaît point avare, ni haineuse.“<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Aus der empirischen Tatsache, daß in der Kindersprache die metaphorische Sprachfunktion, welche die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat regelt, ontogenetisch zuletzt erworben wird und pathogenetisch zuerst bei aphasischen Degenerationssproßen zugrunde geht, folgert die formale Linguistik eine erkenntnislogische Abwertung der metonymischen Funktionsweise, die sich der Kontiguitätsbeziehung verdankt. Gegen eine solche Abwertung der Metonymie wendet Lacan seine Argumentationskraft auf, um zu betonen, daß die internen Bänder des Signifikanten (l.c., S.256), die metonymische Beziehungen ermöglichen, selbst noch die Basis aller Metaphorisierung sind. Vgl. R. Jakobson, 1979, l.c., S.117.

<sup>35</sup> Deutsch: „Seine Garbe war nicht geizig noch von Haß erfüllt.“ Se III, S.243ff.



Eine solche Formulierung dürfte das Kind gleichgültig lassen und dem Psychotiker trotz der Überdeterminiertheit auch seiner Verdichtung abstrus erscheinen, handelt es sich doch bei diesen um synekdochäische Verdichtungen nach dem Modus der Kontiguität, nicht um Symbolismen nach dem Muster der Similität, wie jene Metapher (Jakobson, i.c., S. 137/38).

Die Metonymie, nicht die Metapher hält Lacan für den Ort, für den Bewegungsmodus des Begehrens im Sprechen, wobei er jegliche anthropologische Konnotation von einem menschlichen Gattungssubjekt, das seine Bedürfnisse in seiner realen und symbolischen Welt zu befrieden suche und dies in „reifen“, hochsymbolisierten Formen zu lernen habe, auf die Müllhalde der psychiatrisch-psychoanalytischen Metaphysik wirft:

„Denn das Symptom ist eine Metapher, ob man sich das nun eingestehen will oder nicht, wie das Begehren eine Metonymie ist, selbst wenn der Mensch sich darüber lustig macht.“ (S II, S. 55)

#### 4. Sprachkörper und Körpersprache: Wider den therapeutischen Nihilismus der klinischen Theorie

Die psychotischen Symptome sind Kompensationsleistungen, aber sie heilen den Defekt im symbolischen Register nicht. Die Halluzinationen, der Wahn und das Schreiben ermöglichen Schreiber die momentane Wiederherstellung der Subjektivität durch den Rückschluß vom perceptum der Wahrnehmung auf percipiens, aber sie heilen nicht durch die Entfaltung einer erweiterten symbolischen Weiterfassung, anders als bei poetischen Entwürfen:

„La poésie est création d'un sujet assumant un nouvel ordre de relation symbolique au monde. Il n'y a rien de tout cela dans les Mémoires de Schreber.“ (Se II, S.91)

Gibt es eine Heilung der schizophhren Psychose? Gibt es eine mögliche Behandlung der Psychose? Kommen wir auf den von Lang beschriebenen Patienten zurück, der Informationen schluckt. Auch er versucht zu kompensieren, das Fehlen der primären Identifizierung (mit dem Namen-des-Vaters) durch einen konkreten Inkorporierungsakt auszugleichen, durch die orale Einverleibung. Kann sein Konkretismus nicht einen Weg weisen, der aus dem therapeutischen Nihilismus klinischer Theorie herausführt? Lacan selbst war pessimistisch in bezug auf die Frage, wie der Defekt im symbolischen Register geschlossen werden könnte; seine Verweise auf einen „biologischen Makel der Libido“, oder auf einen „endogenen Mechanismus der Psychose“ (S III, S.82/83) zeugen davon. Lang hat sich diesem Pessimismus in modifizierter Form angeschlossen; Psychotherapie der Psychosen ist zwar hilfreich, indem der Kranke lernt, psychotogene Auslösesituationen zu identifizieren und zu meiden, aber darin eben nicht kurativ.<sup>36</sup> Wie aber soll es möglich sein, für eine Frau ebenso wie für einen Mann, den Anforderungen oder Erfahrungen des paternalen Prinzips zu

<sup>36</sup> H. Lang (1981), Zur Problematik der Übertragung in der Psychose in Abgrenzung zur Neurose. In: *Psyche* 35, S.705 - 717.

entgehen? Dazu ist die Grundstörung der Psychose auf einem allzu grundlegenden, kategorialen Niveau verankert.

Der schizophrene Konkretismus, versteht man ihn als Versuch einer Heilung, verweist auf die Möglichkeit, die symbolischen Funktionen des Körpers für einen Aufbau psychischer Repräsentanz zu nutzen. Die „Vernunft des Leibes“<sup>37</sup> ist, so lautet unsere These, deshalb leichter wiederherzustellen, weil in genetischer Perspektive Vernunft und Leiblichkeit zusammen gehören und die „Vernunft des Leibes“ die primordiale Gestalt psychischer Repräsentanz ist. Ein-bildung ist ein primär leibliches Geschehen; die Erinnerung als ver-innerlichte Erfahrung wieder zugänglich zu machen, verlangt eine Wieder-ein-gliederung des Verworfenen: re-membrance, die Glieder der Signifikantenketten werden wieder zusammengefügt. Membrum ist das Giled; die Teile (des Leibes als Ort des Begehrens) werden miteinander in Beziehung gesetzt, so daß das Körperschema als erste imaginative Struktur entstehen kann.

Wir betonen die „Vernunft des Leibes“, um nicht als Apologeten einer „undenkbaren“ körperlichen Ursprünglichkeit mißverstanden zu werden.

„Das Wort „Körper“, seine Gefahr: Wie leicht erzeugt es die Illusion, daß man sich bereits außerhalb des Sinns aufhalte, unbefleckt von Bewußtheit/Unbewußtheit. Hinterhältige Rückkehr des Natürlichen, der Natur. Der Körper ist bestimmungslos, sterblich unsterblich, irreal, imaginär, fragmentarisch. Die Geduld des Körpers ist schon und immer noch das Denken.“<sup>38</sup>

Die Dichotomie von Leib und Geist, Ich und Es etc. sind psychogenetisch - und soziogenetisch - späte Differenzierungen, während die ersten Formen der Weltfassung bzw. des Erfafteins des Individuums von der Welt diese Dualismen noch nicht kennen. Immer freilich ist die Bildung von Strukturen an den Leib gebunden. Diese Aussage soll nicht im Sinne der psychoanalytischen Ichpsychologie mißverstanden werden: H. Hartmann etwa bindet die Ausbildung psychischer Strukturen ebenfalls an den Leib, meint aber etwas völlig anderes, nämlich daß im Verlaufe eines nur biologisch bestimmten Reifungsprozesses autonome, d.h. nicht aus zwischenmenschlichen Zusammenhängen entstehende Matrizen, Ichvorläufer sich formen.<sup>39</sup> Unser Begriff des Leibes lehnt sich im Gegensatz dazu an M. Merleau-Pontys Konzeption des Fleisches und der „intercorporité“ (Zwischenleiblichkeit) an.<sup>40</sup> Zwischenleiblichkeit ist ursprüngliches Pulsieren von Verschmelzung und Trennung des Leibes aus der Umwelt, ist der Prozeß des Sich-mit-den-Augen-des-anderen-Sehens, ist Bildung der Wahrnehmungsorgane von den Dingen her. Merleau-Ponty spricht von „Chiasma“ von Leib und Welt, also einem gegenseitigen Steigerungs- und Ausbildungszusammenhang von percipiens und perceptum. „Fleisch“ (chair) ist ein Strukturierungsprinzip, ausschnitthaft egologisch betrachtet, eine transzendente Struktur.

<sup>37</sup> F. Nietzsche (1981). Also sprach Zarathustra. Schlechta - Ausgabe, München, Bd. II, S.300.

<sup>38</sup> M. Blanchot (1981), Das Wort „Körper“. In: C. Gehrke (Hrsg.), Ich habe einen Körper, München, S.23.

<sup>39</sup> H. Hartmann (1965), Ichpsychologie und Anpassungsproblem, Stuttgart.

<sup>40</sup> Vgl. A. Métraux, B. Waldentfels (1986), Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken. München.

„Fleisch der Welt, beschrieben (...) als Sonderung, Dimensionalität, Kontinuierung, Latenz, Übergreifen - (...): mein Leib ist aus demselben Fleisch gemacht wie die Welt (er ist wahrnehmbar), und dieses Fleisch meines Leibes wird zudem von der Welt geteilt, diese strahlt es zurück, greift auf es über, und es greift über auf sie (das Empfundene zugleich Gipfel der Subjektivität und der Materialität) (...) mein Leib ist nicht nur ein Wahrnehmungsgegenstand unter anderen; er ist Maßstab für alles, Nullpunkt aller Dimensionen der Welt.“<sup>41</sup>

Wieder gilt es, vorschnelle Identifizierungen mit verwandten Konzepten zu vermeiden. Auch in phänomenologisch-anthropologischer Perspektive ist der Leib Nullpunkt des Erlebens. Blankenburg spricht vom Leib als dem „Orientierungsnulldpunkt des lebensweltbezogenen Subjekts“<sup>42</sup>. Damit aber meint er nur, daß der Leib Ausgangsort aller sinnlichen Erfahrung ist, gleichsam Nullpunkt in einem Koordinatensystem. Bei Merleau-Ponty hingegen ist der Leib Nullpunkt der Dimensionen; d.h. aus ihm werden die Koordinaten des Systems, die dichten Differenzierungen (innen/außen, Subjekt/Welt etc.) erst geschaffen.

Ein solcher radikalierter Ansatz einer Phänomenologie des Körpers eröffnet u.E. neue therapeutische Möglichkeiten: Wir hatten die wahnhaften Identifizierungen des Psychotikers als einen Versuch beschrieben, einen Mangel der Form durch unendliche Anreicherungen von Inhalt auszugleichen, ohne daß dieser Versuch an ein Ende führen könnte. Die Hoffnung einer psychoanalytischen Leibtherapie der Psychosen ist es nun, durch die Provokation von Leibfahrungen den symbolischen Mangel auszugleichen, also durch die Symbolisierungskraft des Leiblichen die symbolische Ordnung wiederherzustellen, in den Leib einzuschreiben:

„Würde man die Architektur des menschlichen Leibes, seinen ontologischen Aufbau und seine ihm eigene Art, zu sehen und zu hören, vollständig darlegen, so würde man gewissermaßen erkennen, daß seine stumme Welt eine Struktur hat, in der alle Möglichkeiten der Sprache schon angelegt sind.“ (SuJ, S.202)

Genau darum geht es in einer psychoanalytischen Leibtherapie der Psychose, weibliche Sinnlichkeit als intersubjektiv vermittelte erneut erlebbar zu machen, also das Sehen und die Lust im Kontakt zur Anerkennung zu bringen. Nicht also ist es das Ziel, eine Verwöhnung nachzuholen, die angeblich gefehlt hat, auch nicht, „frühe“ Bedürfnisse zu befriedigen, sondern (neurotische) Subjektivität durch die Anerkennung leiblichen Begehrens dauerhaft zu ermöglichen. „Es handelt sich also um die Anerkennung eines unbewußten Wunsches und nicht um die Erfüllung eines Bedürfnisses“, schreibt G. Pankow, die am klarsten die Bedeutung der Leiblichkeit in der psychoanalytischen Therapie der Psychosen beschrieben hat.<sup>43</sup>

Es gibt frühere Versuche einer Leibtherapie. Die berechnete Kritik an W. Reichs biologischer Organontheorie hat übersehen lassen, daß er in den mitgeteilten Therapien schizophrener Patienten unerschrocken nach Wegen gesucht

<sup>41</sup> M. Merleau-Ponty (1986), Das Sichtbare und das Unsichtbare. München, S.313/14. Im folgenden zit. als SuJ.

<sup>42</sup> W. Blankenburg (1983), Der Leib als Partner. In: Psychother. med. Psychol. 33, S.209.

<sup>43</sup> G. Pankow (1974), Gesprengte Fesseln der Psychose. München, S.18.

hat, das körperliche Begehren der Patienten darstellbar und aussprechbar zu machen. Reich betrachtet die psychotischen Produktionen als Projektionen der Körperenergie, weil innerpsychisch eine zu hohe Sexualenergie nicht mehr beherrschbar ist. Er wagt es, als Therapeut dissoziierte und projizierte Leibempfindungen ernstzunehmen, „aufzubewahren“, zusammenzufügen, um auch in der Begegnung mit dem Patienten das Wechselspiel des Begehrens zu akzeptieren. Manchmal hinterlassen die Beschreibungen den Eindruck, als zwingt er Körpererleben und Phantasie regelrecht zusammen. Im bioenergetischen Fehlschluß freilich gelingt es Reich nicht, seine Praxis theoretisch auf den Begriff zu bringen, der eigentlich darin bestünde, für den Patienten der Andere zu sein, von dem her das Begehren auf den Patienten zurückströmen kann.<sup>44</sup>

Scharfetter hat in jüngster Zeit eine leiborientierte Therapie schizophrener Ichstörungen versucht. Anders als Reich sieht Scharfetter, wie wichtig die menschliche Begegnung sein kann. Aber er fällt doch hinter Reich zurück, da er im Körper nur die Stätte der Ichbildung, nicht aber der Triebhaftigkeit sieht.<sup>45</sup> Daß eine nachträgliche Einbildung in die symbolische Ordnung nur anhand des Leiberlebens möglich ist, welches wiederum an die Intersubjektivität des Begehrens gebunden bleibt, daß also Leiblichkeit Formprinzip des Erlebens und Ursprung der Raumerfahrung ist, dies verbindet die Kategorie der „intercorporeité“ nach Merleau-Ponty mit der Triebgeschichte des menschlichen Begehrens ebenso wie mit dem medialen Diskurs seiner Sprachgeschichte.

Gewiß verwenden wir den Begriff des Medialen hier recht konventionell: als Zwischenraum der Formen des Begehrens wie als Zeit des Schweigens zwischen Wort und Antwort. Gleichwohl stellt gerade dies banal scheinende Problem, die je eigenen Körpergrenzen wie auch die je eigenen Sprachgrenzen spüren zu können, die fundamentale technische Klippe in der Therapie der Psychose dar. Jenen medialen Rahmen allererst aufzuspinnen, wenn auch gelegentlich künstlich einzuführen, ist dann bereits das therapeutische Antidot gegen den unwiderbringlichen Sprachverlust des Autismus, nämlich wenn die Strahlen Gottes eben nicht mehr als körperliche Schmerzen wahrgenommen werden, sondern nur noch als „Strahlen Gottes“. Es könnte sein, daß die Konventionalität dieser Therapeutik bereits objektiv überholt ist und das Beharren auf der Medialität von Sprache und Leib zu rückwärts gewandten Utopie wird. „Mit der technischen Ausdifferenzierung von Optik, Akustik und Schrift, wie sie um 1880 Gutenbergs Speichermonopol sprengte, ist der sog. Mensch machbar geworden. Sein Wesen läuft über zu Apparaturen.“<sup>46</sup> Der sog. Mensch zerfällt in Physiologie und Nachrichtentechnik.<sup>46</sup> Unsere Therapeutik ist ebenso überholt wie Begriffe von Individualität und Identität, die aber nach wie vor einen subjektiv-affektiven Sinn behalten, auch wenn wir ihren Schein durchschaut haben. Sie ist ebenso überholt wie unsere Wahrnehmung, die nach wie vor jeden Tag die Sonne aufgehen und wandern sieht, trotz Kopernikus.

<sup>44</sup> W. Reich (1970), Charakteranalyse. Köln/Berlin, S.452.

<sup>45</sup> Ch. Scharfetter, G. Benedetti (1978), Leiborientierte Therapie schizophrener Ichstörungen. In: Schw. Arch. Neurol. Neurochir. Psychiat. 123, S.239 - 255.

<sup>46</sup> F.A. Kittler (1985), Grammmophon - Film - Typewriter. Berlin, S.29.



Jacques Lacan

# SCHRIFTEN II

Ausgewählt und herausgegeben von  
Norbert Haas

Walter-Verlag Olten und Freiburg im Breisgau

ÜBER EINE FRAGE,  
DIE JEDER MÖGLICHEN BEHANDLUNG  
DER PSYCHOSE VORAUSGEHT

Dieser Artikel enthält das Wichtigste aus dem, was wir in unserem Seminar während der ersten zwei Trimester des Studienjahres 1955-1956 gebracht haben; das dritte also bleibt davon ausgeschlossen. Erschienen in *La Psychanalyse*, Band 4.

Hoc quod triginta tres per annos in ipso loco studui,  
et Sanctae Annae Genio loci, et dilectae iuventuti,  
quae eo me sectata est, diligenter dedico.

## I. Freud entgegen

1. Obwohl ein halbes Jahrhundert Freudismus sich mit der Psychose beschäftigt hat, bleibt deren Problem noch zu überdenken, anders gesagt, es hält beim *status quo ante*.

Man könnte sagen, daß vor Freud die Diskussion der Psychose sich nicht zu lösen vermochte von einem theoretischen Hintergrund, der sich als Psychologie aus gibt, und doch nichts anderes ist als der säkularisierte Rückstand aus dem, wie wir's nennen wollen, langen metaphysischen Abkochprozeß der Wissenschaft in der Schola (mit großem S, das wir ihr schuldig sind).

Wenn nun unsere Wissenschaft im Hinblick auf die *physis* in ihrer immer reineren Mathematisierung von dieser Küche nur einen so unauffälligen Beigeruch behält, daß man sich legitimerweise fragen kann, ob es sich hier nicht um einen Wechselbalg handelt, so verhält es sich anders mit der *antiphysis* – d. h. mit dem lebendigen Apparat, den man für fähig hält, das Maß der eben genannten Physis zu nehmen – deren Fetgeruch ohne Zweifel die lange Erfahrung verrät, die die ebengenannte Küche in der Zubereitung von Hirn hat.

So hat sich die Theorie von der Abstraktion, deren es bedarf, um von der Erkenntnis Zeugnis zu geben, zu einer abstrakten Theorie von den Vermögen des Subjekts verfestigt, die die radikalsten sensualistischen Anstrengungen in Hinblick auf die subjektiven Effekte nicht funktionsfähiger zu machen vermochten.

Tatsächlich bleiben die immer wieder aufgegriffenen Versuche, deren Ergebnisse durch die verschiedenen Gegenkräfte des Affekts zu korrigieren, vergeblich, solange die Frage außer acht gelassen wird, ob es wirklich dasselbe Subjekt ist, das hier affiziert wird.

2. Wie man dieser Frage ausweicht, lernt man ein für allemal auf der Schulbank: Denn so bereitwillig man Wechsel in der Identität des *percipiens* annimmt, so wird doch dessen Funktion als einheitsstiftender Faktor für das *perceptum* nie in Frage gestellt. So berührt dann die

Strukturvielfalt des *perceptum* nur eine Registervielheit im *percipiens*, letzten Endes die der *sensoriums*. Billigerweise ist diese Vielfalt immer überwindbar, wenn nur das *percipiens* sich auf der Höhe der Realität zu halten vermag.

Aus diesem Grunde haben die, die auf die Frage antworten müssen, die durch die Existenz des Wahnsinnigen gestellt ist, sich nicht enthalten, zwischen dieser und sich jene Schulbank aufzustellen, in der sie gleichzeitig eine schützende Mauer gefunden haben.

Wir wagen es tatsächlich, sämtliche Positionen – egal, ob sie mechanisch oder dynamistisch sind in dieser Sache, oder ob die Genese bei ihnen sich auf den Organismus oder den Psychismus erstreckt und die Struktur auf Zerfall oder Konflikt – sozusagen auf einen Haufen zu werfen, ja, alle, so ingeniös sie sich auch geben, insofern sie nämlich im Namen der offensichtlichen Tatsache, daß eine Halluzination ein objektloses *perceptum* ist, das *percipiens* nach dem Grunde dieses *perceptums* befragen zu müssen glauben, ohne daß irgendjemand merkt, daß bei diesem Vorgehen eine Stufe übersprungen wurde, die nämlich, bei der man sich fragen muß, ob das *perceptum* selbst dem *percipiens*, durch das es erklärt werden soll, einen univoken Sinn läßt.

Dieser Schritt müßte dennoch jeder unvoreingenommenen Beobachtung verbaler Halluzination als legitim erscheinen, insofern diese, wie wir noch sehen werden, nicht reduzierbar ist weder auf ein besonderes *sensorium*, noch vor allem auf ein *percipiens*, das ihr seine Einheit geben könnte.

Zu glauben, die verbale Halluzination sei von Natur aus auditiv, ist in der Tat ein Irrtum, man kann sich ja den Grenzfall vorstellen, wo sie es nicht im geringsten ist (bei einem Taubstummen z. B. oder auf einer nicht dem Gehörsinn zugeordneten Skala halluzinatorischen Buchstaben); man sollte vor allem beachten, daß der Hörakt nicht derselbe ist, je nachdem ob er auf die Kohärenz der verbalen Kette zielt, namentlich auf die in jedem Augenblick zu beobachtende Überdeterminierung derselben durch das Nachträgliche ihrer Abfolge, wie auch auf die in jedem Augenblick beobachtbare Suspension ihrer Geltung, sobald ein Sinn entsteht, der immer verweist – oder ob er im Sprechen sich auf die lautliche Modulation abstimmt zum Zweck der akustischen Analyse: gleich, ob es dabei um Tonalität, Phonetik oder gar musikalische Aussage geht.

Diese sehr abstrakten Erinnerungen sollten genügen, die Differenz der in bezug auf das *perceptum* so unterschiedlichen Subjektivitäten zur

Geltung zu bringen (und zu zeigen, wie sehr diese außer Acht gelassen wird bei der Befragung der Patienten und in der Nosologie der «Stimmen»).

Gleichwohl könnte einer auf den Gedanken kommen, diese Differenz auf ein Objektivationsniveau im *percipiens* zu reduzieren.

Zu Unrecht. Denn das Subjekt weist gerade auf der Ebene, wo die subjektive «Synthesis» dem Sprechen seinen vollen Sinn verleiht, all die Paradoxa auf, die es bei dieser eigenartigen Wahrnehmung erleidet. Daß diese Paradoxa schon dann auftauchen, wenn der andere das Sprechen übernimmt, das wird beim Subjekt hinreichend deutlich in der Möglichkeit, ihm zu gehorchen, sofern das Sprechen sein Hinhören und Aufmerken bestimmt, denn sobald das Subjekt ihm auch nur Gehör schenkt, sieht es sich einer Suggestion ausgeliefert, der es nur dann zu entkommen vermag, wenn es den anderen darauf reduziert, nur der Träger eines Diskurses zu sein, der nicht der seine ist, oder einer Absicht, die er dabei verbirgt.

Auffallender noch ist das Verhältnis des Subjekts zu seinem eigenen Sprechen, bei dem das Wichtige eher verschleiert wird durch die rein akustische Tatsache, daß es nicht sprechen kann, ohne sich zu hören. Daß es sich selbst nicht zuhören kann, ohne sich zu teilen, ist ebenfalls kein hervorstechendes Merkmal der Verhaltensweisen des Bewußtseins. Weiter gekommen sind die Kliniker, die die verbal-motorische Halluzination durch den Nachweis des Entwurfs von Sprechbewegungen entdeckt haben. Sie konnten trotzdem nicht sagen, was der entscheidende Punkt ist: daß nämlich, wenn das *sensorium* gleichgültig ist für die Produktion einer signifikanten Kette:

1° diese von sich aus dem Subjekt sich aufzwingt in seiner Stimmdimension;

2° sie als solche eine Realität annimmt, die proportional zu der in der Praxis voll und ganz der Beobachtung zugänglichen Zeit ist, welche ihre subjektive Attribuierung erfordert;

3° ihre eigene Struktur als Signifikant bestimmend ist in dieser Attribuierung, die in der Regel distributiv ist d. h. vielstimmig, die also als solche das angeblich vereinheitlichende *percipiens* als äquivok erscheinen läßt.

3. Was wir eben gesagt haben, wollen wir mit einer Begebenheit illustrieren, die wir einer unserer klinischen Demonstrationen der Jahre 1955–56 entnehmen, d. h. dem Jahr, an dessen Arbeit hier erinnert

werden soll. Wir meinen, daß ein solcher Fund nur um den Preis einer totalen, wenn auch bewußten Unterwerfung unter die eigentlichen subjektiven Positionen des Kranken möglich ist, Positionen, die man nur zu oft vergewaltigt, wenn man sie im Dialog auf den Krankheitsverlauf einschränkt; denn das bewirkt nur, daß die Schwierigkeiten, die ihrer Aufklärung entgegenstehen, vergrößert werden von einer Widerspenstigkeit des Subjekts, die nicht ohne Grund auftritt.

Es ging um eins jener typischen Zweiterdelirien, die wir seit langer Zeit im Paar Mutter-Tochter aufgezeigt hatten; bei diesem war das Gefühl des Eindringens, welches sich zu einem Überwachungsahn entwickelt hatte, nichts anderes als die Entfaltung jener einem affektiven Duo eigentümlichen Abwehr, ein Gefühl also, das als solches jedem Wahn offenstand.

Die Tochter führte bei unserer Untersuchung Beschimpfungen zum Beweis an, denen sie beide von seiten ihrer Nachbarn ausgesetzt waren, dazu einen Vorfall, den Freund der Nachbarin betreffend, die sie angeblich bedrängte, seitdem sie einen vertrauten Verkehr mit ihr einstellen mußten, den sie vorher gern gesehen hatten. Dieser Mann, der also indirekt Partei in den Geschehnissen ist, und sonst im Hintergrund bleibt, wie die Kranke vortrachte, hatte, ihrer Erzählung nach, als er ihr einmal im Flur des Hauses begegnet war, sie mit dem übeltrönenden Wort «Sau» tituliert.

Worauf wir, wenig geneigt, darin die Retourkutsche auf ein «Schwein!» zu erkennen, was sich nur zu leicht als Projektion extrapolieren ließe, die in solchen Fällen immer die des Psychiaters ist, sie kurzerhand fragten, was sich in ihr selbst im Augenblick davor zutragen habe. Nicht ohne Erfolg; denn sie gestand uns mit einem Lächeln, daß sie angesichts des Mannes tatsächlich jene Worte geflüstert hatte, die er, wenn man ihr glauben will, nicht so übel hätte aufnehmen dürfen: «Ich komme vom Metzger...»

Auf wen zielten diese? Es bereitete ihr einige Verlegenheit, es zu sagen, und sie gestand uns das Recht zu, ihr dabei zu helfen. Was den wörtlichen Sinn betrifft, so dürfen wir unter anderem die Tatsache nicht außer Acht lassen, daß die Kranke sich auf das Schrofste von ihrem Mann und dessen Verwandtschaft gelöst, und damit einer von ihrer Mutter mißbilligten Ehe ein Ende gesetzt hatte, die seither ohne Epilog geblieben war; dies weil sie überzeugt war, daß diese Bauern, um mit dem Flittchen aus der Stadt fertig zu werden, nichts Geringeres vorhatten, als sie gehörig auseinanderzunehmen.

Es ist hier indessen unwichtig, ob es des Rückgriffs auf das Phantasma vom zerstückelten Körper bedarf oder nicht, um zu verstehen, wie die Kranke, gefangen in der Zweierbeziehung, hier wiederum auf eine Situation antwortet, die ihr über den Kopf wächst.

Für unseren gegenwärtigen Zweck genügt, daß die Kranke versichert, dieser Satz sei als Anspielung gemeint, wobei sie allerdings nur Ratlosigkeit zeigt, wenn es darum geht, auf wen von den Anwesenden oder auf welche Abwesende angespielt wurde; denn es zeigt sich auf die Weise, daß das *ich* (*je*) als Subjekt des Satzes in direkter Rede, seiner in der Linguistik<sup>1</sup> so genannten *Shift*-funktion entsprechend, die Bestimmung des sprechenden Subjekts in der Schwebe hielt, solange die Anspielung, zweifelsohne in ihrer beschwörenden Absicht, selber oszillierend blieb. Diese Ungewißheit nahm, nach der Pause, ein Ende durch die Hinzufügung des Wortes «Sau», das seinerseits als Injektive zu schwer war, um dieser Oszillation isochron zu folgen. Auf diese Weise gelang es dem Diskurs, seine Verwerfungsabsicht in der Halluzination zu verwirklichen. An dem Ort, wo das unennbare Objekt im Realen verworfen wird, wird ein Wort laut, das, an den Platz dessen tretend, was keinen Namen hat, der Absicht des Subjekts nicht hat folgen können, ohne sich von ihr abzulösen durch den Gedankenstrich einer Erwidrerung: Es setzt damit seine auf eine Verfluchung abzielende Antistrophe dem Schimpf jener Strophe entgegen, die jetzt für die Patientin mit dem Index des *ich* restituiert wird, und reißt sich auf die Weise in seiner Opazität ein in die Ausrufe der Liebe, wenn diese, um das Objekt ihres Epithalamiums anzurufen, mit dem Signifikanten kurz schließt und die Vermittlung des rohesten *Imaginären* ergreift: «Ich fresse dich... Chou!» «Dir schwinden die Sinne... Ratte!»

4. Dieses Beispiel bringen wir hier nur, um auf das Lebendigste zu zeigen, daß die Funktion der Irrealisierung nicht alles ist im Symbol.

<sup>1</sup> Roman Jakobson übernimmt diesen Begriff von Jespersen für die Bezeichnung jener Kodewörter, die nur Sinn annehmen durch die Koordinaten der Mitteilung (Attribuierung, Datierung, Sendort). Bezieht man sich auf die Klassifizierung von Peirce, so sind es Indexsymbole. Die Personalpronomina sind das beste Beispiel dafür: Die Schwierigkeit beim Erwerb derselben wie auch ihre funktionsmäßigen Mängel veranschaulichen die durch diese Signifikanten ins Subjekt eingeführte Problematik (Roman Jakobson: *Shifters, verbal categories, and the russian verb*, Russian language project, Department of Slavic languages and literatures, Harvard University, 1937).

Denn unbezweifelbar zeigt sich sein Einbruch ins Reale bereits daran, daß es, wie es gewöhnlich geschieht, sich in Gestalt einer gebrochenen Kette darstellt<sup>2</sup>.

Man berührt da auch jene Wirkung, die jeder Signifikant, ist er erst in den Bereich der Wahrnehmung getreten, besitzt: Er regt im *perceptiens* eine Zustimmung an, die ausgeht von der Erweckung der verborgenen Duplizität des zweiten durch die offensichtliche Ambiguität des ersten. Wohlgemerkt, all dies kann in der klassischen Perspektive des einheitlich-stiftenden Subjekts als Täuschungseffekt erscheinen.

Es fällt nur auf, daß diese Perspektive, für sich genommen, auf die Halluzination beispielsweise nur so dürftige Ausblicke eröffnet, daß die Arbeit eines Wahnsinnigen – freilich eines so bemerkenswerten, wie der Präsident Schreber es in seinen «Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken»<sup>3</sup> war – schon vor Freud von Seiten der Psychiater lebhaft begrüßt wurde und auch noch nach ihm als ein Werk zur Einführung in die Phänomenologie der Psychose gelten kann – und nicht nur für Anfänger<sup>4</sup>.

Uns selber lieferte sie die Basis zu einer Strukturanalyse, als wir in unserem Seminar des Jahres 1955–56 über die Freudschen Strukturen auf dem Gebiet der Psychosen, einem Rat Freuds folgend, sie einer neuerlichen Untersuchung unterzogen haben.

Auf das durch diese Analyse entdeckte Verhältnis zwischen dem Signifikanten und dem Subjekt trifft man, wie bei diesem Beginnen zu sehen ist, bereits auf der Seite der Phänomene, wenn man, von der Freud'schen Erfahrung zurückkommend, weiß, zu welchem Punkt sie hinführt.

Aber dieses Ausgehen vom Phänomen, das ordentlich fortgeführt würde, müßte wiederum zu diesem Punkt kommen, wie es bei uns der

<sup>2</sup> Vgl. das Seminar vom 8. Februar 1956, in dem wir das Beispiel der «normalen» Vokalisierung der *Paix du soir* entwickelt haben.

<sup>3</sup> *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, von Dr. jur. Daniel Paul Schreber, Senatspräsident beim Kgl. Oberlandesgericht Dresden a. D., Oswald Mutze, Leipzig 1903, deren Übersetzung ins Französische wir zur Verwendung unserer Gruppe vorbereitet haben (A. d. Ü.: Neudruck, hrsg. u. eingel. von Samuel M. Weber, Frankfurt/Berlin/Wien [Ullstein] 1973).

<sup>4</sup> Dies ist insbesondere die Meinung, die der Verfasser der englischen Übersetzung dieser *Denkwürdigkeiten* in seiner Einleitung S. 25 zum Ausdruck bringt (vgl. *Memoirs of my nervous illness*, translated by Ida Macalpine and Richard Hunter, W. M. Dawson and sons, London), erschienen im Jahre unseres Seminars. Die Einleitung gibt auch Rechenschaft vom Schicksal des Buches, S. 6–10.

Fall war, als eine erste Untersuchung der Paranoia uns vor dreißig Jahren an die Schwelle der Psychoanalyse führte<sup>5</sup>.

In der Tat ist die trügerische Auffassung eines psychischen Prozesses im Sinne von Jaspers, bei dem das Symptom nur Indiz wäre, nirgendwo so fehl am Platz wie bei der Psychose, denn nirgendwo ist das Symptom, wenn man es zu lesen weiß, klarer in der Struktur selbst artikuliert. Was uns dazu zwingt, diesen Prozeß durch die radikalsten Determinanten der Beziehung des Menschen zum Signifikanten zu definieren.

5. Man braucht indessen nicht so weit zu sein, um sich für die Vielfalt der sprachlichen Halluzinationen in den «Denkwürdigkeiten» Schreibers zu interessieren, auch nicht um in ihnen auf Verschiedenheiten zu stoßen, die ganz anders geartet sind als die, wonach man sie «klassischerweise» klassifiziert nach den Implikationsmodi, denen zufolge sie ins *perceptiens* (nach dem Grad seiner «Glaubwürdigkeit») oder in die Realität desselben («die Hörbarkeit») gehören: Solche Verschiedenheiten nämlich, die in ihrer Sprechstruktur liegen, sofern diese Struktur bereits im *perceptum* ist.

Betrachtet man rein den Text der Halluzinationen, so zeigt sich für den Linguisten sofort eine Unterscheidung zwischen Kode-Erscheinungen und Mittelteilerserscheinungen.

Zu den Kode-Erscheinungen gehören in dieser Betrachtungsweise die Stimmen, die sich der «Grundsprache»<sup>6</sup> bedienen, die Schreiber als «ein etwas altertümliches, aber immerhin kraftvolles Deutsch, das sich namentlich durch einen großen Reichtum an Euphemismen auszeichnet» beschreibt (S. 13–1)<sup>7</sup>. An anderer Stelle (S. 167–XII) verweist er mit Bedauern auf die «edle Vornehmheit und Einfachheit», die ihre Form auszeichnet.

Dieser Teil der Phänomene ist aufgeteilt in Neologien der Form nach (neue Wortzusammensetzungen, die aber den Regeln der Sprache des

<sup>5</sup> Vgl. unsere medizinische Dissertation: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, die unser Doktorvater Heuyer in einem Brief an uns mit folgenden Worten überaus treffend beurteilt: Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, wobei er mit Bezug auf unsere Bibliographie hinzufügte: «Wenn Sie das alles gelesen haben, tun Sie mir leid.» Ich hatte in der Tat alles gelesen.

<sup>6</sup> A. d. Ü.: Die Ausdrücke mit \* stehen im Text der *Errata* auf deutsch.

<sup>7</sup> Die arabischen und römischen Ziffern in Klammern verweisen auf die entsprechenden Seiten und Kapitel der *Denkwürdigkeiten* in der Originalausgabe; diese Paginierung ist glücklicherweise am Rand der englischen Übersetzung (und im deutschen Neudruck, A. d. Ü.) wiedergegeben.



Patienten folgen) und der Verwendung nach. Die Halluzinationen gehen dem Subjekt Auskunft über die Formen und Verwendungsarten, die den Neokode ausmachen: Z. B. verdankt das Subjekt ihnen erst einmal schon die Bezeichnung «Grundsprache»\*, mit der es diesen benennt.

Es handelt sich da um etwas, das ziemlich nahe an jene Mitteilungen herankommt, die die Linguisten *autonym* nennen, insofern nämlich das Signifikante selber (und nicht das, was es bedeutet) Gegenstand der Kommunikation ist. Dieses eigenartige, aber normale Verhältnis der Mitteilung zu sich selbst verdoppelt sich hier aber dadurch, daß von diesen Mitteilungen angenommen wird, sie seien von Wesenheiten getragen, deren Beziehungen sie selber aussprechen in Modi, die sich als den Verknüpfungen des Signifikanten sehr ähnlich erweisen. Der Begriff «Nervenanhang», der ebenfalls aus diesen Mitteilungen stammt, illustriert diese Bemerkung, sofern nämlich Erleiden und Handeln zwischen diesen Wesenheiten reduziert sind auf diese angeschlossenen oder abgetrennten Nerven, aber auch sofern diese, ganz wie «Gottesstrahlen», denen sie homogen sind, nichts anderes darstellen als die Entfaltung der von ihnen getragenen Worte. (Vgl. auf S. 130-X das, was die Stimmen aussprechen: «Vergessen Sie nicht, daß es die Natur der Strahlen ist, sprechen zu müssen.»)

Beziehung hier des Systems zu seiner eigenen Signifikantenkonstitution, die man zu den Akten der Frage der Metasprache legen sollte und die unseres Erachtens zeigt, wie ungeeignet dieser Begriff ist, um differenzierte Elemente in der Sprache zu beschreiben. Bemerken wir andererseits, daß wir hier jene Phänomene vor uns haben, die man zu Unrecht intuitiv genannt hat, weil in ihnen die Wirkung der Bedeutung der Entfaltung derselben vorausgeht. Es handelt sich in Wirklichkeit um einen Effekt des Signifikanten, insofern dessen Grad der Bestimmtheit (zweiter Grad: Bedeutung von Bedeutung) ein Gewicht annimmt, das proportional ist zu der enigmatischen Leere, die sich zuerst auf dem Platz der Bedeutung selbst präsentiert. Das Amüsante dabei ist, daß in dem Maße, wie diese Hochspannung des Signifikanten für das Subjekt zusammenfällt, das heißt, wie die Halluzinationen sich auf einen Singang reduzieren, auf ein Gelcier, dessen Leere Wesen ohne Intelligenz und Persönlichkeit zugeschrieben wird, Wesen, die geradezu aus dem Register des Seins wegradiiert sind, daß in eben diesem Maße also, sagen wir, die Stimmen Bezug nehmen auf die (wie es in der Grundsprache heißt) «Seelenauffassung», die sich in

einem Katalog von Gedanken manifestiert, der eines Werks der klassischen Psychologie nicht unwürdig wäre. Dieser Katalog verbindet sich in den Stimmen mit einer pedantischen Absicht, was das Subjekt nicht hindert, die triftigsten Kommentare beizusteuern. Wir wollen festhalten, daß die Quelle der Begriffe in diesen Kommentaren immer sorgfältig unterschieden wird, so daß das Subjekt, wenn es z. B. das Wort «Instanz» verwendet, in einer Fußnote hervorhebt, daß der Ausdruck von ihm stammt. (Vgl. die Anmerkung auf S. 30-II und die Anmerkungen der Seiten 11 bis 21-I.)

So kann ihm auch die erstrangige Bedeutung, die den «Erinnerungsge danken» in der psychischen Ökonomie zukommt, nicht entgehen, won es denn auch prompt im poetischen und musikalischen Gebrauch der modulierenden Wiederholung einen Beweis liefert.

Unser Patient, der die «Seelenauffassung» unbezahlbar beschreibt als «etwas idealisierte Vorstellung, die sich die Seelen von dem menschlichen Leben und Denken gebildet hatten» (S. 164-XII), glaubt, er habe dabei «Einblicke in das Wesen des menschlichen Denkprozesses und des menschlichen Empfindens gewonnen, um die (ihn) wohl mancher Psychologe beneiden könnte» (S. 167-XII).

Wir gestehen ihm dies um so lieber zu, als er sich, im Unterschied zu diesen, nicht einbildet, er würde jene Kenntnisse, deren Tragweite er so humoristisch einschätzt, aus der Natur der Dinge beziehen; und als, wenn er meint, er müsse diese sich zunutze machen, es, wie wir bereits gezeigt haben, von einer semantischen Analyse aus geschieht!<sup>8</sup> Aber, um unseren Faden wieder aufzugreifen, kommen wir doch zu jenen Erscheinungen, die wir den bisher behandelten als Mitteilungsphänomenen entgegensetzen wollen.

Es handelt sich um unterbrochene Mitteilungen, mittels welcher eine Beziehung zwischen dem Subjekt und seinem göttlichen Gesprächspartner unterhalten wird, eine Beziehung, der sie die Form eines *chalance* oder einer Geduldsprobe geben.

Die Stimme des Partners schränkt nämlich die Mitteilungen, um die es geht, ein auf einen Satzanfang, wobei der Sinn im übrigen vom Subjekt ohne Schwierigkeit ergänzt werden kann bis auf eine plagende, beleidigende Seite, die meist von einer entmutigenden Albernheit ist. Die Be-

<sup>8</sup> Halten wir fest, daß unsere Ehrung hier die von Freud nur verlängert, der nicht abgeneigt war, im Schreiberschen Wahn eine Vorwegnahme der Libidotheorie zu sehen (G. W., VII, S. 315).

herztheit, die es an den Tag legt, wenn es in seiner Erwidernng nicht schwankt, ja sogar die Fallen wegräumt, in die man es hineinbringt, ist gewiß nicht das Unwichtigste für unsere Analyse des Phänomens. Wir verweilen aber hier noch beim eigentlichen Text der, wie man sagen könnte, halluzinatorischen Herausforderung (oder besser: Protasis). Von einer solchen Struktur liefert uns das Subjekt folgende Beispiele: (S. 217–XVI)

1) «Nun will ich mich...» 2) «Sie sollen nämlich...» 3) «Das will ich mir...», um uns an die zu halten, auf die es jeweils mit der Ergänzung der für es unbezweifelbar richtigen Bedeutung antworten muß, nämlich:

1) «Nun will ich mich darin ergeben, daß ich dumm bin;

2) Sie sollen nämlich dargestellt – Ausdruck aus der Gottessprache – werden als Gottesleugner, als wollüstigen Ausschweifungen ergeben, usw.;

3) Das will ich mir erst überlegen;»

Man kann erkennen, daß der Satz an dem Punkt unterbrochen wird, wo die Wortgruppe endet, bei der man von Index-Termen sprechen könnte, d. h. von Termen, die durch ihre Funktion im Signifikanten – nach dem oben eingeführten Ausdruck – als *shiffters* ausgewiesen werden, also genau jene Terme, die im Kode die Stellung des Subjekts bezeichnen ausgehend von der Mitteilung selbst.

Eliidiert bleibt folglich der eigentlich lexikalische Teil des Satzes, anders gesagt der Teil, der die Wörter umfaßt, die der Kode, seines nun der allgemeine Kode oder der delinierende, durch ihren Gebrauch definiert.

Ist es nicht beeindruckend, die beherrschende Stellung zu sehen, die der Funktion des Signifikanten in beiden Ordnungen von Phänomenen zukommt, und ist man dadurch nicht aufgerufen, nachzuforschen, was auf dem Grund der Assoziation ist, die sie konstituieren: von einem Kode, der gebildet ist aus Mitteilungen über den Kode, und von einer Mitteilung, die reduziert ist auf das, was im Kode auf die Mitteilung hinweist.

Dies alles müßte man mit der größten Sorgfalt in eine graphische Darstellung übertragen<sup>9</sup>, mit deren Hilfe wir in diesem Jahr versucht haben, die Verknüpfungen im Innern des Signifikanten, sofern sie das Subjekt strukturieren, wiederzugeben.

Denn hier geht es um eine Topologie, die völlig verschieden ist von der,

<sup>9</sup> Vgl. unten S. 183.

die man sich vorstellen müßte, wenn man vom Postulat eines unmittelbaren Parallelismus der Form der Phänomene und der Führungen derselben in Gehirn und Rückenmark ausgeht.

Diese Topologie aber, die der Linie verpflichtet ist, die Freud erschlossen hat, als er, nachdem er mit den Träumen das Feld des Unbewußten aufgetan hatte, dessen Dynamik zu beschreiben sich anschickte, ohne sich irgendwelcher Sorge um deren kortikale Lokalisierung hinzugeben, ist genau das, was am besten die Fragen vorbereiten kann, mit denen man an die Oberfläche des Kortex wird herangehen können.

Denn erst nach einer linguistischen Analyse des Phänomens der Sprache wird man legitimerweise die Relation festlegen können, die diese im Subjekt konstituiert, und wird es zugleich möglich, die Ordnung der «Automaten» (im rein assoziativen Sinn, den dieser Begriff in der mathematischen Netzwerktheorie hat) abzustrecken, die dieses Phänomen zu realisieren vermögen.

Nicht weniger bemerkenswert ist, daß die Freudsche Erfahrung den Autor dieser Zeilen in die hier vorgestellte Richtung verführte.

Kommen wir nun zu dem, was diese Erfahrung zu unserer Frage beiträgt.

## II. Nach Freud

1. Was hat uns Freud hier gebracht? Wir sind in die Materie eingetreten mit der Behauptung, daß in bezug auf das Problem der Psychose dieser Beitrag über einen Anlauf nicht hinausgekommen war.

Es ist dies unmittelbar spürbar in der Einfalt der Positionen, auf die man sich beruft bei Auffassungen, die sich alle auf das eine Grundschema zurückführen lassen: Wie ist der Übergang des Inneren ins Äußere zu bewerkstelligen? Tatsächlich mag das Subjekt hier noch so unterschieden ein opakes Es einschließen, es wird in der Motivation der Psychose nichtsdestoweniger angesprochen als ein *Ich*, das heißt auf eine Weise, die in der gegenwärtigen psychoanalytischen Orientierung voll zum Ausdruck kommt: als eben das unverwüstliche *perceptivens*. Dieses *perceptivens* hat jede Macht über sein nicht weniger unverändertes Korrelat: die Realität, und das Modell dieser Macht entstammt einer Erfahrung, die allgemein zugänglich ist: der affektiven Projektion.

Es empfehlen sich die gegenwärtigen Theorien tatsächlich dadurch, daß dieser Mechanismus der Projektion in ihnen völlig unkritisch zur Anwendung gelangt. Alles spricht dagegen, und trotzdem hilft nichts, am allerwenigsten die klinische Evidenz, daß man sieht, daß es nichts Gemeinsames gibt zwischen der gefühlsmäßigen Projektion und ihren angeblichen Wahnwirkungen, zwischen der Eifersucht des Treulosen und der des Alkoholikers zum Beispiel.

Freud wählt in seinem Versuch einer Deutung des Falls des Präsidenten Schreber – den man schlecht liest, wenn man ihn auf die wieder-käuenden Adaptionen reduziert, die ihm folgten – die Form einer grammatikalischen Deduktion, um die Gabelung der Beziehung zum anderen in der Psychose darzustellen: Es geht um die verschiedenen Mittel, die Aussage: Ich liebe ihn, zu verneinen. Danach ist das verneinende Urteil nach zwei Momenten strukturiert: Einmal, in einem ersten, in der Umkehrung des Werts des Zeitworts: Ich hasse ihn, oder der Inversion des Handlungsträgers oder des Objekts: Ich bin es nicht, oder auch: Er ist es nicht; sie ist es (oder umgekehrt); dann, in einem zweiten Moment, in der Interverversion der Subjekte: Er haßt mich, sie liebt er, sie liebt mich – die in dieser Deduktion formal enthaltenen logischen Probleme sollen uns nicht aufhalten.

Mehr noch: Freud weist in diesem Text den Mechanismus der Projektion ausdrücklich zurück, weil er ihm als dem Problem nicht angemessen erscheint, und tritt an dieser Stelle ein in eine sehr ausführliche detaillierte und feinsinnige Erörterung über die Verdrängung, wobei er aber gleichwohl einige Orientierungssteine setzt für unser Problem, über die wir hier nur sagen wollen, daß sie immer noch unberührt aus den Staubwolken der psychoanalytischen Baustelle herausragen.

2. Freud hat dann « Zur Einführung des Narzismus » geschrieben. Man hat den Aufsatz für denselben Zweck verwendet: für ein, je nach den Zeiten des Theorems ansaugendes oder zurückdrängendes Auf- und Abpumpen der Libido durch das *peripetens*, das auf diese Weise fähig wird, einer Luftballon-Realität Luft einzublasen oder abzulassen. Freud lieferte die erste Theorie dazu, nach welchem Modus in der neuen, durch das Unbewußte determinierten subjektiven Ökonomie das Ich sich nach dem andern konstituiert: Die Antwort war, daß man in diesem *Ich* die Wiederentdeckung des guten alten und strapazierfähigen *peripetens* und der Synthesisfunktion feierte. Kann man sich da noch wundern, daß man daraus keinen anderen

Nutzen für die Psychose zog als den, den Begriff des *Realitätsverlustes* nun definitiv einzuführen?

Das ist nicht alles. 1924 schrieb Freud einen wichtigen Aufsatz, *Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose*, in dem er die Aufmerksamkeit wieder auf die Tatsache zurücklenkt, daß das Problem nicht der Verlust der Realität ist, sondern die Frage nach dem Zuordnungsbereich dessen, was an die Stelle derselben tritt. Eine Rede an taube Ohren, da das Problem ja bereits gelöst war; die Requisitionskammer ist im Innern, und man holt aus ihr heraus, was man gerade braucht.

In der Tat ist dies das Schema, mit dem sogar Katan sich begnügt, wenn er in seinen Studien überaus sorgfältig die Etappen der Psychose bei Schreber abschreibt, von der Sorge geleitet, die vorpsychotische Phase zu durchdringen, und zwar indem er die Abwehr gegen die instinkthafte Versuchung, gegen Onanie und Homosexualität in diesem Fall, erwähnt, um eine Rechtfertigung zu geben für das plötzliche Auftauchen halluzinatorischer Phantasmagorien – ein Vorhang, der durch die Wirkung des *peripetens* zwischen die Neigung und ihr reales Stimulans geschoben wird.

Wie wäre uns doch durch diese simple Auffassung seinerzeit die Aufgabe erleichtert worden, hätten wir davon ausgehen können, sie reiche aus, das Problem der literarischen Schöpfung in der Psychose zu klären.

3. Übrigens welches Problem vermöchte sich länger dem Diskurs der Psychoanalyse in den Weg zu stellen, wenn die Einbeziehung eines Triebes in die Realität bürgen würde für die Regression beider? Was könnte jene Geister noch müde machen, die es sich gefallen lassen, daß man von Regression spricht, ohne dabei zu unterscheiden zwischen der Regression in der Struktur, der Regression in der Geschichte und der Regression in der Entwicklung (die Freud immer unterschieden hat als topische, zeitliche oder genetische)?

Wir wollen uns hier nicht lange aufhalten mit einer Inventur der Verwirrung. Dieser Weg ist reichlich ausgetreten für die, die wir bilden, und wäre für die anderen ohne Interesse. Es muß uns genügen, ihrer allgemeinen Meditation jene befremdliche Wirkung vor Augen zu halten, die im Hinblick auf eine Spekulation, die zwischen Entwicklung und Umwelt im Kreise läuft, ausgeht von einer einfachen Erwähnung der Züge, die doch das Gerüst des Freudschen Baus ausmachen: die von Freud behauptete Gleichwertigkeit der imaginären Funktion des Phallus bei beiden Geschlechtern (lange Zeit die Verzwweiflung der Lieb-

haber von «biologischen», d. h. naturalistischen Trugbildern); der Kastrationskomplex, entdeckt als normative Phase der Annahme des eigenen Geschlechts durch das Subjekt; der Mythos der Vater tötung, der notwendig wird durch das Vorhandensein des Ödipuskomplexes, der konstitutiv ist in der Geschichte jeder Person; und, *last but not...*, der Spaltungseffekt, der ins Liebesleben eingeführt wird durch das wiederholte Drängen des Objekts, das, als einmaliges, immer neu zu finden ist. Ist es noch notwendig, an den von Grund auf dissidenten Charakter des Triebbegriffs bei Freud zu erinnern, an die prinzipielle Disjunktion des Triebes, seiner Richtung und seines Objekts, und nicht nur an seine ursprüngliche «Perversion», sondern auch an die Art, wie er in eine begriffliche Systematik einbezogen ist, deren Platz Freud mit den ersten Schritten seiner Lehre bestimmt hat unter dem Titel der infantilen Sexualtheorien?

Sieht man denn nicht, daß man sich von alledem längst entfernt hat in einem erzieherischen Naturalismus, der kein anderes Prinzip anerkennt als den Begriff der Gratifikation und ihres Gegenstücks: der Frustration, die nirgendwo bei Freud erwähnt ist.

Ohne Zweifel stützen die von Freud entdeckten Strukturen nicht nur in ihrer Plausibilität, auch in ihrer Handhabung, weiterhin die vagen Dynamismen, an welchen die «Psychoanalyse von heute» angeblich ihren Fluß orientiert. Eine nicht mehr bewohnte Technik mußte sogar noch mehr zu «Wundern» fähig sein – gäbe es nicht jenen zusätzlichen Konformismus, der ihre Wirkungen auf den Doppelsinn von sozialer Suggestion und psychologischem Aberglauben reduziert.

4. Es fällt auf, daß eine strenge Haltung ausschließlich bei Personen zu finden ist, die der Lauf der Dinge auf irgendwelche Weise davor bewahrt hat, hier mitzumachen, wie etwa Ida Macalpine, die uns in Staunen versetzt durch den festen Sinn, dem man beim Lesen ihrer Schriften begegnet.

Meisterhaft ist ihre Kritik des Klischees, demzufolge man sich zur Erklärung der Psychose auf den Faktor der Verdrängung eines im übrigen gänzlich undefinierten homosexuellen Triebes beschränkt; sie zeigt das am Fall von Schreber selbst. Die für die paranoische Psychose angeblich ausschlaggebende Homosexualität ist eigentlich ein in ihrem Fortgang artikuliertes Symptom.

Dieser Prozeß ist schon längst im Gange, als deren erste Anzeichen bei Schreber auftauchen in Gestalt eines jener hypnompischen Gedan-

ken, die uns in ihrer Feinheit eine Art tomographische Aufnahmen des *Ich* geben: eines jener Gedanken, dessen imaginäre Funktion für uns deutlich genug zum Ausdruck kommt in der Form: daß es doch *schön* sein müsse, ein Weib zu sein, das dem Beischlaf unterliege.

Ida Macalpine, die hier eine richtige Kritik anmeldet, bringt es dennoch fertig, zu verkennen, daß Freud, wenn er die Frage der Homosexualität dergestalt in den Vordergrund stellt, zunächst damit nur zeigen will, daß sie die Vorstellung der Größe im Wahn bedingt, daß er aber, worauf es ihm eigentlich ankommt, hier die Art Andersheit namhaft machen will, derzufolge sich die Verwandlung des Subjekts vollzieht, anders gesagt, den Platz, an dem dessen delirierende «Übertragungen» einander folgen. Besser hätte sie sich auf den Grund verlassen, dessen halben Freud hier noch einmal dem Ödipuskomplex seine Referenz erweist, womit sie nicht einverstanden ist.

Diese Schwierigkeit hätte sie zu Entdeckungen geführt, die für uns gewiß Aufklärung gebracht hätten, denn alles bleibt noch zu sagen über die Funktion des sogenannten umgekehrten Ödipuskomplexes. Ida Macalpine zieht es vor, jeden Bezug auf den Ödipuskomplex zu vermeiden, und beschäftigt sich statt dessen mit einem Zeugungsphantasma, das man bei Kindern beiderlei Geschlechts beobachten kann in Gestalt von Schwangerschaftsphantasmen, von denen sie übrigens annimmt, sie seien mit der Struktur der Hypochondrie verbunden<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Wer zuviel beweisen will, geht in die Irre. So interpretiert Ida Macalpine – die gut getan hat, einzuhalten bei dem, wie der Patient selber notiert (S. 39–IV), allzu überredenden Charakter der suggestiven Bestärkung, zu der sich Dr. Flechsig (von dem alles uns bestätigt, daß er sich sonst ruhiger benommen hat) bei Schreber hinreißen läßt im Zusammenhang mit den Versprechungen einer Schlafkur, die er ihm vorschlägt – Ida Macalpine interpretiert also ausführlich die Zeugungsthemen, von denen sie meint, sie wären durch diesen Diskurs suggeriert (vgl. *Memoires...*, Discussion, S. 396, Zeilen 12 und 21), indem sie sich auf die Verwendung des Zeitworts *to deliver* stützt zur Bezeichnung der Wirkung, die die Behandlung auf seine Leiden erwartungsgemäß haben soll, wie auch auf das Adjektiv *prolific*, mit dem sie das deutsche *ausgiebig* auf, wie man schon sagen muß, recht weit hergeholt Weise übersetzt, und das auf jenen Schlaf angewendet wird.

Nun braucht man den Terminus *to deliver* im Hinblick auf das, was er übersetzt, nicht zu diskutieren, aus dem einfachen Grunde, weil es da nichts zu übersetzen gibt. Wir haben uns die Augen gerieben vor dem deutschen Text. In diesem ist das Verb vom Autor oder vom Setzer einfach vergessen worden, und I. Macalpine hat es uns in ihren übersetzerischen Bemühungen unwissentlich wieder hingesetzt. Wie sollte man nicht finden, daß ihr Glück wohl verdient war, als sie es dann, ihren Wünschen gemäß, wieder vorfand.

Dieses Phantasma ist in der Tat von größter Bedeutung, und ich halte sogar an dieser Stelle fest, daß das erste Mal, als ich dieses Phantasma bei einem Mann erlangte, dies auf einem Wege geschah, der in meiner Laufbahn Epoche gemacht hat, und daß der Betreffende weder hypochondrisch noch hysterisch war.

Nun, was dieses Phantasma angeht, so spürt sie sogar, auf sehr feinfühlig Weise, *mirabile* in der gegenwärtigen Zeit, das Bedürfnis, es auf eine symbolische Struktur zu beziehen. Um diese jedoch außerhalb des Ödipuskomplexes zu finden, greift sie zu ethnographischen Referenzen, deren Assimilierung wir in ihrer Schrift nur schlecht ermesen können. Es geht um das «heliolithische» Thema, zu dessen Befürwortern sich einer der hervorragendsten Anhänger der englischen Diffusionisten schule aufgeschwungen hat. Wir wissen um das Verdienst dieser Auffassungen, aber sie scheinen uns nicht im geringsten dazu geeignet, die Vorstellung zu stützen, die Frau Macalpine uns von einer nichtgeschlechtlichen Zeugung als einer «primitiven» Auffassung geben will<sup>11</sup>.

Der Irrtum von Frau Macalpine läßt sich anders erklären: nämlich so, daß sie zu einem Resultat gelangt, das zu dem, was sie sucht, den größten Gegensatz darstellt.

Indem sie in einer von ihr als intrapsychisch qualifizierten Dynamik ein Phantasma isoliert – einer Perspektive zufolge, die sie auf den Begriff der Übertragung hin eröffnet – kommt sie schließlich dahin, in der Ungewißheit des Psychotikers über sein eigenes Geschlecht den empfindlichen Punkt zu sehen, auf den die Intervention des Analytikers sich richten soll, und stellt dabei die glücklichen Wirkungen einer solchen Intervention der katastrophalen entgegen, die tatsächlich bei Psychotikern immer dann beobachtet werden kann, wenn suggestiv auf die Anerkennung einer latenten Homosexualität hingearbeitet wird. Nun ist die Ungewißheit über das eigene Geschlecht eben ein banaler Zug bei der Hysterie, dessen Überhandnehmen in der Diagnostik Frau Macalpine denunziert.

Keine imaginäre Bildung nämlich ist spezifisch<sup>12</sup>, keine ist ausschlagge-

<sup>11</sup> Macalpine, op. cit. S. 361 und S. 379 f.

<sup>12</sup> Wir fragen Frau Macalpine (vgl. *Memoirs*... S. 391 f.), ob die Zahl 9, sofern sie in so verschiedenen Zeitmaßen auftritt wie 9 Stunden, 9 Tagen, 9 Monaten, 9 Jahren, die sie uns an allen Ecken der Anamnese des Patienten vor Augen führt, und die sie noch in der Uhrzeit wiederfindet, auf die seine Angst den Beginn der oben erwähnten Schlafkur übertragen hat, ja sogar in dem Zögern zwischen 4 und 5 Tagen, das

bed weder in der Struktur, noch in der Dynamik eines Prozesses. Daher bringt man sich in die Lage, die eine wie die andere zu verfehlen, wenn man, in der Hoffnung, es besser zu treffen, der symbolischen Artikulation spottet, die Freud zu gleicher Zeit wie das Unbewußte entdeckt hat, und die diesem tatsächlich wesensgleich ist: Die Notwendigkeit dieser Artikulation bezeichnet er uns in seinem methodischen Bezug auf den Ödipuskomplex.

5. Wie könnte man Frau Macalpine ein solches Verkennen als böse Tat anrechnen, wo es doch nie ausgeräumt und also in der Psychoanalyse immer größer wurde!

So ziehen sich die Psychoanalytiker einestells zur Definition des Minimalunterschiedes, den man zwischen Neurose und Psychose machen muß, darauf zurück, sich auf die Verantwortlichkeit des *Ich* hinsichtlich der Realität zu berufen: Das nennen wir, das Problem der Psychose auf dem *status quo ante* zu lassen.

Ein Punkt wurde dennoch ganz genau bezeichnet als Brücke auf der Grenze zwischen den beiden Gebieten.

Sie haben daraus sogar den größten Staat gemacht bezüglich der Frage der Übertragung in der Psychose. Man würde es an Nächstenliebe fehlen lassen, wollte man hier sammeln, was über das Thema dahergerechdet wurde. Nehmen wir es nur als Gelegenheit, dem Geist von Mme Ida Macalpine zu huldigen, wenn sie wie folgt eine Position resümiert, die recht eigentlich dem heutzutage in der Psychoanalyse sich entfaltenden Genie entspricht: Summa Summarum behaupten die Psychoanalytiker, imstande zu sein, die Psychose zu heilen in allen Fällen, wo es sich um keine Psychose handelt<sup>13</sup>.

Zu diesem Punkt äußerte sich eines Tages Midas, als er gesetzgebend über die Indikationen der Psychoanalyse beriet, mit folgenden Worten: «Es ist klar, daß die Psychoanalyse nur mit einem Subjekt möglich ist,

sich mehrmals während einer Periode seiner persönlichen Wiedererinnerung wiederholt hat, wir fragen, ob die Zahl 9 also begriffen werden soll als teilhabend an (d. h. als Symbol) der imaginären Beziehung, die sie als Zeugungsphantasma isoliert hat.

Diese Frage interessiert jedermann, denn sie unterscheidet sich von dem Gebrauch, den Freud beim *Woffmann* von der Gestalt der Zahl V macht, von der er annimmt, sie bewahre die Zeigerstellung auf dem Zifferblatt bei einer im Alter von anderthalb Jahren beobachteten Szene und sei dann im Flügel Schlag des Schmetterlings, in den geöffneten Beinen eines Mädchens etc. wiedergefunden worden.

<sup>13</sup> Nachzulesen in der Einleitung, *op. cit.*, S. 13–19.

für das es einen anderen gibt! » Und Midas ging hin und zurück über die Brücke, und nahm sie für ein herrenloses Grundstück. Wie hätte das auch anders sein können, da er nicht wußte, daß eben da der Fluß war?

Der Terminus «anderer», bis dahin unerhört vom psychoanalytischen Volk, hatte für ihn keinen anderen Sinn als das Rauschen der Binsen.

### III. Mit Freud

1. Es ist doch ziemlich frappierend, daß eine Dimension, die spürbar wird als Dimension des andern (*l'Autre-chose*) in so vielen Erfahrungen, die die Menschen durchleben, durchaus nicht ohne an sie zu denken, vielmehr gerade indem sie dran denken, aber ohne zu denken, daß sie denken, und indem sie wie Telemach an die Kosten denken, – daß also eine solche Dimension nie gedacht wurde, bis sie dann gemessen ausgesprochen wurde von denen, die die Vorstellung des Denkens des Denkens versichert.

Begehren, Langweile, das Eingeschlossenheit, die Revolte, das Beten, das Wachen – (ich möchte, daß man bei diesem Wachen einhält, denn Freud bezieht sich ausdrücklich darauf, indem er in der Mitte seines Schreberaufsatzes an eine Stelle aus Nietzsches *Zarathustra*<sup>14</sup> erinnert), schließlich die Panik sind dazu da, uns Zeugnis zu geben von der Dimension dieses Anderswo und unsere Aufmerksamkeit auf sie zu lenken, ich sage nicht, als auf simple Gemütszustände, die der Denke-ohne-zu-lachen an ihren Platz rücken mag, sondern viel wichtiger: als dauernde Prinzipien gemeinschaftlicher Organisationen, außerhalb deren das menschliche Leben, wie es scheint, nicht lange sich zu behaupten vermöchte.

Es ist gewiß nicht ausgeschlossen, daß der allerdenkbarste Denke-zu-denken, der glaubt, er selber sei dieses andere, diese mögliche Konkurrenz immer schon schlecht zu ertragen wußte. Solche Abneigung indessen wird völlig klar, ist erst einmal die begriffliche Verknüpfung hergestellt, an die keiner noch gedacht hatte, zwi-

<sup>14</sup> Vor Sonnenaufgang: Also sprach Zarathustra, Dritter Teil. Es handelt sich um den 4. Gesang dieses dritten Teils.

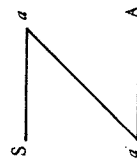
schon jenem Anderswo und dem Ort, der allen gegenwärtig und jedem verschlossen ist, an dem Freud entdeckt hat, daß, ohne daß man dran denkt und also ohne daß irgendeiner denken kann, er könne besser daran denken als ein anderer, es denkt. Es denkt eher schlecht, aber es denkt unerschütterlich: In diesen Worten zeigt er uns das Unbewußte an: von Gedanken, die, wenn sie auch nicht genau denselben Regeln gehorchen wie unsere hohen oder ordinären Alltagsgedanken, doch vollkommen artikuliert sind.

Unmöglich also ist dieses Anderswo auf die imaginäre Form einer Sehnsucht zu reduzieren, auf ein verlorenes oder künftiges Paradies; was man da findet, ist das Paradies der kindlichen Liebe, in dem, baudelaire de Dieu, sich grüne Dinge tun<sup>15</sup>.

Im übrigen, wenn wir noch zweifeln wollten, so hat Freud den Ort des Unbewußten mit einem Ausdruck bezeichnet, der ihm bei Fechner aufgefallen war (der in seinem Experimentalismus durchaus nicht der Realist ist, als den ihn die Lehrbücher ausgeben): *ein anderer Schauplatz*, eine Wendung, die er an die zwanzigmal in seinen Anfangswerken wiederholt.

Nachdem nun diese Benetzung mit frischem Wasser, wie wir hoffen wollen, die Geister erfrischt hat, können wir fortschreiten zur wissenschaftlichen Formulierung der Beziehung zu jenem Anderen des Subjekts.

2. Damit die gequälten Seelen hier «im Bild sind», werden wir die genannte Beziehung auf das bereits früher entworfene Schema  $\mathfrak{S}$  anwenden, das wir hier vereinfacht haben:



Schema  $\mathfrak{S}$

Es zeigt an, daß die Bedingung des Subjekts S (Neurose oder Psychose) von dem abhängt, was sich im Anderen A abspielt. Was sich dort abspielt, ist wie ein Diskurs artikuliert (das Unbewußte ist der Diskurs des Anderen), dessen Syntax Freud zuerst für die Stücke zu definieren

<sup>15</sup> A. d. Ü.: Anspielung auf Baudelaires Gedicht *Moesta et errabunda*, S. 60 der *Pléiade*-Ausgabe, Paris 1961.

suchte, die in herausgehobenen Momenten, in Träumen, Versprechen, Witzen, von dort aus zu uns gelangen.

Wie wäre das Subjekt an diesem Diskurs interessiert, wenn es nicht an ihm teilhätte? Und es hat teil, in der Tat, insofern es bei allen vier Ecken des Schemas gezogen wird, namentlich beim S als seiner unaussprechlichen und stupiden Existenz, beim *a*, seinen Objekten, beim *a'* als seinem Ich, das heißt bei dem, was sich von seiner Form in seinen Objekten spiegelt, und beim A als dem Ort, von dem aus die Frage nach seiner Existenz sich an es richten kann.

Denn es ist eine Erfahrungswahrheit für die Analyse, daß für das Subjekt die Frage nach seiner Existenz gestellt wird nicht in Gestalt der Angst, die diese Frage auf der Ebene des *Ich* hervorruft und die nur ein Element in ihrem Gefolge ist, sondern als artikulierte Frage: «Was bin ich da?», die sein Geschlecht und seine Kontingenz im Sein betrifft, daß es nämlich einerseits Mann oder Frau ist, andererseits nicht sein könnte, da beide ihr Geheimnis verbinden und es in die Symbole der Zeugung und des Todes flechten. Daß die Frage nach seiner Existenz das Subjekt umflutet, es trägt, es überschwebt, ja sogar in allen Teilen zerreißt, davon geben ihm die Spannungen, die Schwebezustände, die Phantasmen, die der Analytiker vor Augen hat, Zeugnis; zudem muß gesagt werden: Es geschieht im Zeichen der Elemente des besonderen Diskurses, in dem diese Frage sich im Anderen artikuliert. Denn eben dadurch, daß diese Phänomene sich in die Figuren eines solchen Diskurses einordnen, haben sie die Starrheit von Symptomen, sind sie lesbar, und lösen sich, wenn sie entziffert sind.

3. Man muß also darauf beharren, daß diese Frage sich im Unbewußten nicht als eine unaussprechliche darstellt, daß diese Frage in ihm eine Infragestellung ist, d. h. daß sie vor aller Analyse da ist, artikuliert in unterschiedenen Elementen. Dies ist entscheidend, denn genau diese Elemente haben wir in der linguistischen Analyse als Signifikanten zu isolieren, und genau da sind sie im Reinzustand in ihrer Funktion zu begreifen am unwahrscheinlichsten und wahrscheinlichsten Punkt zugleich. — am unwahrscheinlichsten Punkt, weil ihre Kette in bezug auf das Subjekt sich in einer Andersheit hält, die so radikal ist, wie diejenige der noch nicht entzifferbaren Hieroglyphen in der Einsamkeit der Wüste; — am wahrscheinlichsten Punkt, weil nur da auf unzweideutige Weise ihre Funktion, die Bedeutung in das Signifikat einzuführen, dem sie ihre Struktur aufzwingen, erscheinen kann.

Denn gewiß, die Furchen, die der Signifikant in der realen Welt aufwirft, holen, um sie breiter zu machen, die aufklaffenden Stellen, die diese jenem als seiend anbietet, so daß eine Ambiguität fortbestehen kann, will man feststellen, ob der Signifikant da nicht etwa dem Gesetz des Signifikats folgt.

Aber anders verhält es sich damit auf der Ebene der Infragestellung nicht vom Platz des Subjektes in der Welt aus, sondern von seiner Existenz als Subjekt her — eine Infragestellung, die, von ihm ausgehend, sich auf seine intra-weltliche Beziehung zu den Objekten erweitert und auf die Existenz der Welt, sofern auch diese über ihre Ordnung hinaus infrage gestellt werden kann.

4. Es ist von größter Bedeutung, in der Erfahrung des unbewußten Anderen, zu der Freud uns hinführt, festzustellen, daß die Frage ihre Umrisse nicht findet im protomorphen Wuchern des Bildes, in vegetativen Schwellungen oder in animischen Fransen, die von den Zuckungen des Lebens ausstrahlen.

Da liegt der ganze Unterschied zwischen seiner Orientierung und der Schule von Jung, die sich an solche Formen klammert: *Wandlungen der Libido*. Solche Formen können auf der ersten Stufe einer Mantik zutage gefördert werden, weil sie durch geeignete Techniken (solche, die imaginäre Schöpfungen fördern: Träumereien, Zeichnungen, etc.) an bezeichnbarer Stelle produziert werden können: Diese Stelle liegt auf unserem Schema zwischen *a* und *a'*, d. h. in der Hülle der narzißtischen Täuschung, die höchst geeignet ist, mit ihren Verführungs- und Verhaftungswirkungen alles zu unterstützen, was sich da spiegelt.

Wenn Freud diese Mantik abgelehnt hat, so in dem Punkt, wo sie die Leitfunktion einer signifikanten Artikulierung vernachlässigte, die ihre Wirkung aus ihrem inneren Gesetz bezieht und aus einem Material, das gezeichnet ist von einer ihm wesentlichen Armut.

Sofern und soweit dieser Stil der Artikulation sich in der Gemeinschaft, die sich für orthodox hält, behaupten konnte kraft des Freud'schen Wortes, wenn dieses auch zergliedert erscheint, besteht ein so tiefer Unterschied zwischen den beiden Schulen fort, daß auf dem Punkt, bis zu dem es mit den Dingen gekommen ist, keine von beiden imstande ist, den Grund dafür zu formulieren. Bald wird das Niveau ihrer Praxis sich auf die Distanz der verschiedenen Träumereien von Alp und Atlantik reduzieren.

Um die Formel Charcots zu verwenden, die Freud so sehr gefallen hat:



«*Ceci n'est pas d'exister*», und zwar den Anderen an seinem Platz A.

Denn wollte man ihn von diesem entfernen, so vermöchte der Mensch nicht einmal mehr in der Position des Narziß sich zu behaupten. Die *anima* schnell wie von einem Gummi gezogen auf den *animus* zurück, der *animus* aufs Tier, das zwischen S und a «äußerliche Beziehungen» zu seiner Umwelt unterhält, die spürbar enger sind als die unseren, wobei im übrigen nicht gesagt werden kann, daß seine Beziehung zum Anderen gleich null wäre, sondern nur, daß sie uns nicht anders vor- kommt als in sporadischen neurotischen Entwürfen.

5. Das  $\Sigma$  der existenziellen Infragestellung des Subjekts hat eine kombinatorische Struktur, die nicht mit seinem räumlichen Aspekt verwechselt werden darf. In dieser Hinsicht ist es wirklich der Signifikant, der sich im Anderen artikulieren soll, insbesondere in seiner quaternären Topologie.

Um diese Struktur zu stützen, finden wir hier die drei Signifikanten, in denen das Andere im Ödipuskomplex sich identifizieren kann. Sie reichen aus, die Bedeutungen der geschlechtlichen Fortpflanzung unter den Signifikanten der Beziehung von Liebe und Zeugung zu symbolisieren.

Der vierte Term ist gegeben durch das Subjekt in seiner Realität, die als solche im System einer Verwerfung unterliegt und nur unter dem Modus des «Toten»<sup>16</sup> ins Signifikantenspiel eingeht, die aber das wahre Subjekt wird in dem Maße, wie dieses Signifikantenspiel jenen signifizieren läßt.

Dieses Signifikantenspiel ist in der Tat nicht ohne Leben, wird es doch in jedem besonderen Teil durch die ganze Geschichte der Aszendenz der realen anderen bewegt, die die Nennung der signifikanten Anderen in die Zeitgenossenschaft des Subjekts einschließt. Mehr noch: indem dieses Spiel sich als Regel über jede Partie hinaus einrichtet, strukturiert es bereits im Subjekt die drei Instanzen: (Ideal-)Ich, Realität, Überich, die in der zweiten Freudschen Topik bestimmt werden.

Das Subjekt andererseits tritt in das Spiel als «Toter» ein, spielt es aber als Lebendiger, denn in seinem Leben wird es die Farbe annehmen müssen, die es da bei Gelegenheit anmeldet. Das tut es, indem es sich eines *seus* von imaginären Figuren bedient, die unter den unzähligen

<sup>16</sup> A. d. Ü.: Vgl. Schriften I, S. 177.

Formen seelischer Beziehungen ausgewählt wurden, und deren Auswahl einer gewissen Willkür folgt, da sie, um das symbolische Ternion homolog zu decken, der Zahl nach begrenzt sein muß.

Dazu liefert die polare Beziehung, durch die das Spiegelbild (der narzißtischen Beziehung) als einheitsstiftend mit der Gesamtheit der imaginären Elemente des sogenannten zerstückelten Körpers verbunden ist, ein Paar, das nicht allein durch eine natürliche Zweckdienlichkeit der Entwicklung und der Struktur geeignet ist, als Entsprechung für die symbolische Beziehung Mutter-Kind zu fungieren. Das imaginäre Paar des Spiegelstadiums erweist sich durch das, was es an Gegen-Natur manifestiert, bezieht man es auf eine spezifische Vorzeitigkeit der Geburt beim Menschen, als fähig, dem imaginären Dreieck die Basis zu liefern, die von der symbolischen Beziehung auf gewisse Weise überdeckt werden kann (vgl. das Schema R).

Durch das Aufklaffen, das diese Vorzeitigkeit ins Imaginäre hineinbringt, und in dem die Wirkungen des Spiegelstadiums wuchern, wird nämlich das menschliche Tier *fähig*, sich als sterblich vorzustellen; man kann nicht sagen, es vermöchte dies ohne sein symbiotisches Verhältnis zum Symbolischen, sondern eher, daß ohne dies Aufklaffen, das es ins eigene Bild verfremdet, diese Symbiose mit dem Symbolischen nicht hätte entstehen können, in dem es sich als *objet à la mort* (dem Tode unterworfen / als Subjekt zum Tode) konstituiert.

6. Der dritte Term des imaginären Ternions, derjenige in dem das Subjekt sich im Gegensatz dazu mit seinem Sein als Lebewesen identifiziert, ist nichts anderes als das phallische Bild, dessen Enthüllung in solcher Funktion gewiß nicht das kleinste Ärgernis der Freudschen Entdeckungen darstellt.

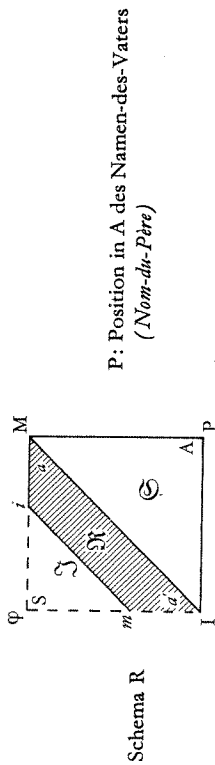
Machen wir von jetzt ab schriftlich fest, als begriffliche Visualisierung dieses doppelten Ternions, was wir von nun an das Schema R nennen werden. Es stellt die Konditionierungslinien des *perceptum*, anders gesagt, des Objektes, dar, sofern diese Linien das Feld der Realität umschreiben, weit davon entfernt, von ihm nur abzuhängen.

So kann man, betrachtet man die Ecken des symbolischen Dreiecks: I als das Ichideal, M als Signifikant des ursprünglichen Objekts, und P<sup>17</sup>, Namen-des-Vaters, in der Position A, begreifen, wie das homolo-

<sup>17</sup> A. d. Ü.: Wir geben aus Gründen, die man dem folgenden Text entnehmen kann, die Siglen, die Lacan in den *Écrits* verwendet, unverändert wieder und verweisen auf den «Hinweis zu den Siglen» am Ende dieses Bandes unserer Übersetzung.



gische Feststecken der Bedeutung des Subjekts S unter den Signifikanten des Phallus zurückwirken kann auf die Stützung des durch das Genitiv M im I begrenzten Realitätsfeldes. Wobei die beiden anderen Ecken desselben:  $i$  und  $m$  die beiden imaginären Terme der narzisstischen Beziehung darstellen, das Ich und das Spiegelbild.



So können von  $i$  bis  $M$ , d. h. in  $a$ , die äußersten Punkte der Segmente  $Si$ ,  $Sa^1$ ,  $Sa^2$ ,  $Sa^n$ ,  $SM$  angesetzt werden, an denen die Figuren des imaginären anderen bei den Beziehungen erotischer Aggression aufgestellt werden können, wo sie sich realisieren, - ebenso können von  $m$  bis  $I$ , d. h. in  $a'$ , die äußersten Punkte der Segmente  $Sm$ ,  $Sa'^1$ ,  $Sa'^2$ ,  $Sa'^n$ ,  $SI$  angesetzt werden, wo das Ich sich identifiziert, ausgehend von seinem spiegelbildlichen Urbild\* bis zu der väterlichen Identifizierung des Ichideals<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Es ist von Interesse, das Objekt  $a$  in diesem Schema R zu betrachten; es läßt sich damit aufklären, was es auf das Feld der Realität bringt (ein Feld, von dem es schräggestrichen wird).

Wie sehr wir auch in der Zwischenzeit seine Theorie vorangetrieben haben - indem wir gesagt haben, daß dieses Feld nur dadurch funktioniert, daß es sich mit dem Schirm des Phantasmas abschließt, so erfordert das gleichwohl noch viel Aufmerksamkeit.

Möglicherweise ist es nicht ganz unwichtig zu erkennen, daß seinerzeit enigmatisch, aber vollkommen lesbar für denjenigen, der das Darauf folgende kennt, wie es der Fall ist, wenn man sich auf es zu stützen meint, dieses Schema R eine projektive Ebene darstellt.

Insbesondere die Punkte, für die wir gewiß nicht durch Zufall (noch zum Spaß) die Buchstaben gewählt haben, mit denen sie sich entsprechen:  $m$ ,  $M$ ,  $i$ ,  $I$ , und welche die sind, mit denen der auf diesem Schema einzig geltende Schnitt (der Schnitt  $m\bar{m}$  MI) eingefasst wird, diese Punkte also zeigen deutlich genug auf, daß dieser Schnitt im Feld ein Möbiusband heraushebt.

Damit ist alles gesagt, da dieses Feld von nun an nur der Stellvertreter des Phantasmas ist, dessen Struktur als ganze der Schnitt wiedergibt.

Wir wollen sagen, daß allein der Schnitt die Struktur der gesamten Oberfläche erkennen läßt, weil er da jene zwei heterogenen Elemente herauszuheben vermag, die in unserem Algorithmus des Phantasmas ( $S \diamond a$ ) aufscheinen: also das  $S$ , das S,

Wer unserem Seminar des Jahres 1956-57 gefolgt ist, weiß, wie wir das hier aufgestellte imaginäre Ternion, dessen Ecke I vom Kind als begährtem realiter konstituiert wird, verwendet haben, um dem Begriff der Objektbeziehung<sup>19</sup>, der in der letzten Zeit etwas in Mißkredit geraten des vielen läppischen Zeugs wegen, das man unter ihn rubrizieren wollte, das Erfahrungskapital wieder zurückzugeben, das ihm legitimerweise zukommt.

Dieses Schema erlaubt uns tatsächlich, jene Relationen zu zeigen, die sich nicht auf die präödpalen Stadien beziehen - die sind wohl gemerkt nicht nicht-existent, jedoch analytisch undenkbar (wie es das strahlende, aber nicht richtungslose Werk von Melanie Klein hinreichend deutlich macht) - wohl aber auf die prägenitalen Stadien, sofern diese ihre Ordnung in der Rückwirkung des Ödipus finden.

Die ganze Frage der Perversionen besteht darin, zu begreifen, wie das Kind in seiner Beziehung zu der Mutter - eine Beziehung, die in der Analyse nicht gebildet wird durch seine vitale Abhängigkeit, sondern durch seine Abhängigkeit von ihrer Liebe, d. h. durch das Begehren nach ihrem Begehren - sich mit dem imaginären Objekt dieses Begehrens identifiziert, sofern die Mutter selber es im Phallus symbolisiert.

Der durch diese Dialektik erzeugte Phalozentrismus ist alles, was wir hier zu behalten haben. Wohl gemerkt ist dieser durchaus bedingt durch

das hier von dem Band schräggestrichen wird, das man hier erwarten kann, wo es dann tatsächlich hinkommt, d. h. das Feld  $\mathcal{M}$  der Realität deckend und das  $a$ , das den Feldern  $\mathcal{J}$  und  $\mathcal{C}$  entspricht.

Als Repräsentant der Repräsentation im Phantasma, d. h. als unverdrängtes Subjekt trägt das  $S$ , das vom Begehren schräggestrichene S, das Realitätsfeld; und dieses selber erhält sich nur durch die Aussonderung des Objekts  $a$ , das ihm gleichwohl seinen Rahmen gibt.

Indem wir das, was in unserem Text nur als Effekt des Narzißismus gut artikuliert ist, an Stufen messen, die sämtlich durch ein Eindringen des alleinigen Feldes  $\mathcal{J}$  ins Feld  $\mathcal{M}$  vektorisiert sind, ist es völlig ausgeschlossen, daß wir durch irgendwelche Hintertüren dem Gedanken wieder Einlaß gewähren würden, jene Effekte («System der Identifizierung», lesen wir) könnten auf welche Weise immer die Realität theoretisch begründen.

Wer unseren topologischen Vorträgen gefolgt ist (die ihre Rechtfertigung in der noch zu artikulierenden Struktur des Phantasmas finden müssen), weiß wohl, daß beim Möbiusband nichts Meßbares in seiner Struktur übrigbleibt, und daß diese sich wie das Reale, um das es hier geht, auf den Schnitt selber reduziert.

Diese Fußnote deutet den derzeitigen Stand unserer topologischen Ausarbeitung an (Juli 1966).

<sup>19</sup> Titel dieses Seminars.

das Eindringen des Signifikanten in den Psychismus beim Menschen und schlechterdings nicht abzuleiten von irgendeiner vorgegebenen Harmonie des genannten Psychismus mit der Natur, die er ausdrückt. Dieser imaginäre Effekt, der allein vom Vorurteil, das an eine dem Instinkt eigentümliche Normativität glaubt, als Diskordanz empfunden werden kann, hat dennoch jenem langen, heutzutage, freilich nicht ohne Schaden, erloschenen Streit darum, ob die phallische Phase primärer oder sekundärer Natur sei, ein Ende gesetzt. Wäre diese Frage allein nicht schon von höchster Bedeutung, so verdiente dieser Streit unsere Aufmerksamkeit der dialektischen Leistungen wegen, die er Ernest Jones abverlangt hat, als dieser, sein volles Einverständnis mit Freud bekräftigend, einen Standpunkt vertrat, der dem Freudschen diametral entgegen war, nämlich den, der ihn, mit einigen Nuancen, gewiß, zum Kampfgefährten der englischen Feministen machte, die besessen das Prinzip des «Jedem das Seine» verfochten: den Boys der Phallus, den Girls die V...

7. Diese imaginäre Funktion des Phallus wurde also von Freud als Angelpunkt des symbolischen Vorgangs enthüllt, welcher *bei beiden Geschlechtern* das Geschlecht durch den Kastrationskomplex völlig in Frage stellt.

Daß diese Funktion des Phallus heutzutage im analytischen Konzert untergeht (in dem der Phallus auf die Rolle des Partialobjekts reduziert wird), ist nur die Folge jener tiefen Mystifizierung, in der die Kultur sein Symbol behauptet, verstanden in dem Sinne, in dem das Heidentum selber ihn erst am Schluß seiner geheimsten Mysterien hervorgebracht hat.

Dies ist in der Tat in der subjektiven Ökonomie – so wie wir sie sehen: als vom Unbewußten geleitet – eine Bedeutung, die nur durch das, was wir Metapher nennen, genauer: die Vatermetapher, evoziert werden kann.

Und dies führt uns, da wir uns vornahmen, mit Frau Macalpine zu dialogisieren, zurück auf deren Bedürfnis, sich auf einen «Heliolithismus» zu beziehen, der ihrer Meinung nach die Zeugung in einer präödi-palen Kultur kodifiziert, bei der die Zeugungsfunktion des Vaters überspielt würde.

All das, was man, in welcher Form auch immer, in dieser Richtung sagen kann, wird nur um so deutlicher die Signifikantenfunktion hervorheben, die die Vaterschaft bedingt.

Denn in einer anderen Debatte jener Zeit, in der die Psychoanalytiker sich noch Gedanken über die Lehre machten, hat Ernest Jones mit einer weiter reichenden Bemerkung als der eben zitierten ein Argument gebracht, das drum nicht weniger unangemessen war.

Er wertete sich nämlich, angesichts der in irgendeinem australischen Stamm herrschenden Anschauungen, zu glauben, daß irgendeine menschliche Gesellschaft die Erfahrungstatsache verkennen könnte, daß, bis auf rätselhaft Ausnahmen, keine Frau ein Kind zur Welt bringt, ohne davor einen Koitus gehabt zu haben, noch daß in ihr Unkenntnis herrschen könnte über den diesbezüglich erforderlichen Zeitraum. Nun, wenn es uns auch vollkommen legitim erscheint, ein derartiges Vertrauen in die menschliche Fähigkeit zur Beobachtung des Realen zu setzen, es ist gleichwohl für unsere Frage ohne jeden Belang. Denn erfordert es der symbolische Zusammenhang, wird die Vaterschaft halt trotzdem der Tatsache zugeschrieben, daß die Frau einem Geist begegnete an diesem oder jenem Brunnen oder an einem Monolith, den der Geist angeblich bewohnt.

Das ist wohl der Beweis dafür, daß die Zeugung dem Vater zugesprochen werden kann allein vermittels der Wirkung eines reinen Signifikanten, einer Anerkennung nicht des realen Vaters, sondern dessen, was die Religion uns als Namen-des-Vaters anzurufen lehrt.

Es bedarf wohl gemerkt keines Signifikanten, Vater zu sein, so wenig wie um tot zu sein – aber ohne Signifikant wird niemand, weder von dem einen noch vom anderen dieser Seinszustände, jemals wissen.

Ich erinnere hier die, die nichts dazu bewegen kann, in den Texten von Freud eine Ergänzung zu den Aufklärungen zu suchen, die ihnen ihre Lehrer austeilten, mit welchem Nachdruck in diesen Texten die Affinität der beiden signifikanten Beziehungen unterstrichen wird, die wir eben angesprochen haben, ein jedes Mal, wenn das neurotische Subjekt, insbesondere der Zwangsneurotiker, sie durch die Verknüpfung ihrer Themen manifest werden läßt.

Wie sollte sie Freud auch nicht erkennen, nachdem ihm seine Überlegungen notwendig dahin geführt haben, die Erscheinung des Signifikanten des Vaters als Autors des Gesetzes mit dem Tod, ja sogar mit dem Vatermord zu verbinden – damit zeigend, daß, ist dieser Mord das fruchtbare Moment der Schuld, durch die das Subjekt sich auf Lebenszeit mit dem Gesetz verbindet, der Symbolische Vater, sofern er dieses Gesetz bedeutet, wohl der Tote Vater ist.

#### IV. Von Schrebers Seite

1. Nun können wir in die Subjektivität von Schrebers Wahn eintreten. Die Bedeutung des Phallus, haben wir gesagt, muß im Imaginären des Subjekts durch die Vatermetapher evoziert werden.

Dies hat einen genauen Sinn in der Ökonomie des Signifikanten, wobei wir hier nur an dessen Formalisierung erinnern können, die all jenen, die unser diesjähriges Seminar über die Bildungen des Unbewußten verfolgt haben, bereits vertraut ist. Es ist dies die *Formel der Metapher* oder der *signifikanten Substituierung*:

$$\frac{S'}{S} \cdot \frac{S'}{x} \longrightarrow S \left( \frac{1}{s} \right)$$

in der die großen S Signifikanten sind, x die unbekannte Bedeutung und s das durch die Metapher induzierte Signifikat, wobei die Metapher darin besteht, daß das S dem S' innerhalb der signifikanten Kette substituiert wird. Die Elision von S', hier so dargestellt, daß S' durchstrichen erscheint, ist die Bedingung für das Gelingen der Metapher.

Das Ganze wird damit anwendbar auf die Metapher des Namen-des-Vaters, d. h. auf die Metapher, die diesen Namen dem Platz substituiert, der zuerst durch die Wirkung der Abwesenheit der Mutter symbolisiert wird.

$$\frac{\text{Namen-des-Vaters}}{\text{Begehren der Mutter}} \cdot \frac{\text{Begehren der Mutter}}{\text{dem Subjekt signifiziert}} \longrightarrow \text{Namen-des-Vaters} \left( \frac{A}{\text{phallus}} \right)$$

Versuchen wir nun, einen Umstand der subjektiven Position genauer zu fassen, wo bei der Anrufung des Namen-des-Vaters zwar nicht die Abwesenheit des realen Vaters antwortet, denn solche Abwesenheit ist mehr als vereinbar mit der Gegenwart des Signifikanten, sondern das Fehlen des Signifikanten selber.

Es ist dies durchaus nicht eine Konzeption, auf die uns nichts vorbereitet hätte. Die Gegenwart des Signifikanten im Andern ist nämlich tatsächlich eine für gewöhnlich dem Subjekt verschlossene Gegenwart, denn für gewöhnlich befindet sie sich dort in verdrängtem<sup>20</sup> Zustand und insistiert von dort aus, um kraft des ihr eigenen Wiederholungs-zwangs<sup>20</sup> im Signifikat sich darzustellen.

<sup>20</sup> A. d. U.: Deutsch im Original in Klammerzusätzen.

Ziehen wir aus mehreren Texten Freuds einen Begriff aus, der deutlich genug artikuliert ist, diese Texte als nicht zu rechtfertigende auszuweisen, wenn er nicht eine Funktion des Unbewußten bezeichnen sollte, die vom Verdrängten gesondert ist. Nehmen wir für bewiesen, was seinerzeit den Kern meines Seminars über die Psychosen ausmachte, nämlich daß dieser Begriff unveräußerlich ist für sein Denken, sofern es sich am Phänomen der Psychose mißt: der Begriff «Verwerfung»\*.

Er bildet sich in diesem Register heraus als Nichtvorhandensein jener *Bejahung*\* oder jenes eigenschaftszusprechenden Urteils, von dem Freud annimmt, daß es notwendig jeder möglichen Anwendung der *Verneinung*\* vorhergeht, die er ihm als Existenzurteil entgegenstellt: während der ganze Aufsatz, in dem er die *Verneinung*\* als einen Bestandteil der analytischen Erfahrung herausstellt, in ihr die Anerkennung eben des Signifikanten demonstriert, den sie annulliert.

Also auch auf den Signifikanten bezieht sich die ursprüngliche *Bejahung*\*; weitere Texte zeigen dies, namentlich der Brief 52 der Korrespondenz mit Fließ, wo das Signifikante ausdrücklich isoliert wird als Terminus einer ursprünglichen Wahrnehmung mit dem Namen «Zeichen»\*.

Die *Verwerfung*\* begreifen wir also als Verwerfung des Signifikanten. Am Punkt der Anrufung des Namen-des-Vaters – wie das vor sich geht, werden wir noch sehen – kann also im Andern schlicht und einfach ein Loch antworten, das durch das Fehlen der Metaphernwirkung ein Loch hervorruft, das dem Platz der phallischen Bedeutung entspricht.

Allein in dieser Form wird es uns möglich, zu begreifen, was Schreiber in der Endphase darstellt als eine Beschädigung, die er uns nur teilweise entschleiern kann, und bei der der Begriff «Seelenmord» neben den Namen «Flehsig» und «Schreiber» eine Hauptrolle spielt.<sup>21</sup>

Es ist klar, daß es sich hier um eine Verwirrung handelt, die an der intimsten Stelle des Lebensgefühls beim Subjekt entstanden war; die Zensur, die den Text beschädigt, noch bevor Schreiber die angekündigten Zusätze zu den ziemlich verdeckten Erklärungen seines Verfahrens bringt, läßt uns ahnen, daß er an den Namen lebender Personen Tat-

<sup>21</sup> Hier die Stelle: «Einleitend habe ich dazu zu bemerken, daß bei der Genesis der betreffenden Entwicklung deren erste Anfänge weit, vielleicht bis zum 18. Jahrhundert zurückreichen, *einstellt die Namen Flehsig und Schreiber* (von uns hervorgehoben) (wahrscheinlich nicht in der Beschränkung auf je ein Individuum der betreffenden Familien) und andernteils der Begriff des *Seelenmords* (Sperrdruck im Text) eine Hauptrolle spielen.» (II, 22).

sachen heftete, deren Veröffentlichung der damaligen Sitte zuwiderlief. So fehlt das darauffolgende Kapitel ganz, und Freud hat, um seinen Scharfsinn wirken zu lassen, sich mit der Anspielung auf *Faust*, *Freischütz* und *Byrons Manfred* begnügen müssen, wobei dieses letzte Werk (aus dem, wie er annimmt, der Name Ariman stammt, eine der Gottesapophanien in Schreibers Wahn) ihm durch solchen Bezug den ganzen Wert seines Themas zu nehmen schien: Der Held stirbt durch den Fluch, den ihm der Tod des Objekts eines Geschwisterinzests zugezogen hat.

Da wir mit Freud unterschieden haben, einem Text zu vertrauen, der bis auf diese, allerdings bedauernden, Beschädigungen ein Dokument bleibt, dessen Glaubhaftigkeit von höchstem Rang ist, werden wir nun darangehen, in der ausgebildeten Form des Wahns, mit der das Buch sich vermischt, eine Struktur aufzuweisen, die, wie sich zeigen wird, dem Prozeß der Psychose selbst gleichzustellen ist.

2. Auf diesem Weg vermerken wir mit jener leichten Überraschung, in der Freud die subjektive Konnotation des anerkannten Unbewußten sieht, daß der Wahn sein ganzes Muster um die Schöpfungsmacht herum entfaltet, die er den Worten zuschreibt, die in den Gottesstrahlen hypostasiert erscheinen.

Das fängt leitmotivisch im ersten Kapitel an, in dem der Autor zunächst beim Schock einhält, den der Akt der Zeugung einer Existenz aus dem Nichts für das Denken darstellt, weil dieser der Evidenz widerspricht, die es in der Erfahrung besitzt von jenen Wandlungen einer Materie, in welchen die Realität ihre Substanz findet.

Dieses Paradoxon unterstreicht er durch den Kontrast, den es zu den Gedanken bildet, welche dem Menschen eher angehören, den er uns, als wäre das nötig, vorstellt als einen gebildeten \* Deutschen der wilhelminischen Zeit voll Haeckelschem Metaszientismus, wozu er dann eine Leseliste aufstellt, was uns die Gelegenheit gibt, in bezug auf diese unsere Vorstellung von dem zu vervollständigen, was Gavarni irgendwo eine tollkühne Vorstellung vom Menschen nennt.<sup>22</sup>

In eben diesem reflektierten Paradoxon, daß ein für ihn bis dahin undenkbares Denken in ihn eindringt, sieht Schreiber den Beweis dafür,

<sup>22</sup> Es geht insbesondere um die «Natürliche Schöpfungsgeschichte» von Ernst Haeckel (Berlin 1872) und die «Urgeschichte der Menschheit» von Otto Casari (Brockhaus Leipzig 1877).

daß sich da etwas zugetragen haben muß, was nicht aus dem eigenen Geist kommt: ein Beweis, dem wir uns, wie es scheint, nur dank der weiter oben für die Position des Psychiaters dargelegten *petitiones principii* widersetzen können.

3. Nachdem das gesagt ist, sollten wir unsererseits uns an eine Abfolge von Erscheinungen halten, von der Schreiber im 15. Kapitel berichtet (Seite 204–215).

Man weiß im selben Augenblick, daß das Weiterspielen seiner Partie in dem Spiel, zu dem ihn sein Denken zwingt, daß sein Denkwang<sup>23</sup>, den ihm die Worte Gottes (vgl. *supra*, 1–3) aufzulegen, einen dramatischen Einsatz verlangt: Gott, den wir weiter unten kennenlernen werden in seinem Vermögen des Verkennens, läßt das Subjekt, wenn er es für erloschen hält, einfach liegen – eine Drohung, auf die wir zurückkommen.

Sobald aber die Erwidrerungskraft, an der das Subjekt also in seinem, wie wir sagen, Sein als Subjekt hängt, nur in einem Augenblick des «Nichtsdenkens» nachläßt, welches Ausruhen doch nur das aller-menschlichste ist, passiert nach Schreiber folgendes:

1) Das «Brüllwunder», ein aus seiner Brust hochsteigender Schrei, der ihn ohne alle Warnung überkommt, egal, ob er allein ist oder mit anderen zusammen, die beim Anblick des über der unaussprechbaren Leere plötzlich aufklaffenden Mundes und der herunterfallenden Zigarre, die dieser eben noch festgehalten hatte, Grauen befällt;

2) Das «Hülfe»-rufen, ausgehend von den von der «Gesamtmasse weiter losgelösten Gottesnerven», dessen kläglicher Ton begründet ist in der größten Entfernung, in die sich Gott zurückzieht;

(zwei Erscheinungen, bei denen die subjektive Zerrissenheit zur Genüge untrennbar erscheint von ihrem signifikanten Modus, so daß wir nicht länger bei ihnen verweilen);

3) Das darauffolgende Auftauchen von Erscheinungen im okkulten Bereich des Wahrnehmungsfelds, im Flur oder im Nachbarzimmer, von Erscheinungen, die ohne außerordentlich zu sein, sich dem Subjekt aufdrängen als solche, die nach seiner Absicht produziert erscheinen;

4) Die Erscheinung auf der nächsten Entfernungsstufe, d. h. außerhalb der Sinneswahrnehmung, im Park, *im Realen*, wunderbare Schöpfungen, d. h. neu erschaffene Schöpfungen, von denen Frau Macalpine

<sup>23</sup> A. d. U.: Deutsch im Original in Klammern.

feinsinnig bemerkt, daß sie allesamt fliegenden Arten angehören: Vögel oder Insekten.

Erscheinen diese letzten Meteore des Wahns nicht als Spur einer Bahnung oder als Ausfransungen, wenn sie die zwei Momente aufzeigen, in denen der im Subjekt zum Schweigen gekommene Signifikant aus seiner Nacht erst einmal einen Schein von Bedeutung an der Oberfläche des Realen aufglimmen läßt, dann das Reale leuchten läßt in einer aus dem Unteren seines Unterbaus als Nichts herausgeworfenen Fulguranz? An der Spitze der halluzinatorischen Effekte sind es jene Geschöpfe, die, wollte man in aller Strenge das Kriterium anwenden, wonach das Phänomen in der *Realität* erscheinen muß, allein den Titel von Halluzinationen verdienen; sie lassen uns das Trio von Schöpfer, Geschöpf und Geschaffenen, das hier sich abhebt, in seinem symbolischen Zusammenhang noch einmal überdenken.

4. Wir gehen in der Tat von der Stellung des Schöpfers aus zurück auf die des Geschaffenen, von dem sie subjektiv geschaffen ist. Einzig in seiner Vielheit, vielfältig in seiner Einheit (so die Eigenschaften, mit denen Schreiber, nach Heraklit, ihn definiert) erniedrigt sich dieser Gott, übertragen auf eine Hierarchie von Gottesreichen, die allein schon eine Studie wert wäre, und schlüpft in die Gestalt zahlreicher kleiner Diebe, die hinter losgeknüpften Identitäten her sind. Gott, der diesen Wesen immanent ist, deren Gefangensein durch den Einschuß in Schreibers Sein seine Integrität bedroht, ist nicht ohne die intuitive Stütze eines Hyperraumes, in dem Schreiber sogar sieht, wie die signifikanten Übertragungen « Fäden » entlang geleitet werden, die die Parabelbahn materialisieren, auf der sie durch das Hinterhaupt in seinen Schädel eingehen (S. 315 – Nachträge IV).

Im Laufe der Zeit jedoch läßt Gott die geistlosen Wesen unter seinen Erscheinungen immer mehr überhand nehmen, Wesen, die nicht wissen, was sie sagen, unnütze Wesen wie jene « gewundernten » Vögel, jene sprechenden Vögel, jene « Vorhöfe des Himmels », in denen Freuds Misogynie auf den ersten Blick die weißen Gänse erkannte, die die jungen Mädchen in den Idealvorstellungen seiner Zeit waren, was er dann bestätigt sieht in den Eigennamen<sup>24</sup>, die das Subjekt ihnen später gibt.

<sup>24</sup> Die Beziehung zwischen Eigennamen und Stimme ist in der doppelseitigen Struktur der Sprache nach Mitteilung und Kode zu situieren, auf die wir schon Bezug genommen haben. Siehe I. 5. Sie bestimmt den Witzcharakter der Wortspiele mit dem Eigennamen.

Bemerken wir hier nur, daß sie für uns weit repräsentativer sind vermöge des Überraschungseffekts, der bei ihnen hervorgerufen wird durch die Wortähnlichkeit und die rein lautlichen Äquivalenzen, denen sie in ihrer Verwendung folgen (Santiago = Carthago, Chinesentum = Jesum Christum etc., S. 210 – XV).

Im selben Maß zieht das Wesen Gottes sich immer weiter zurück in den es bedingenden Raum, ein Rückzug, der intuitiv erfassbar ist in dem zunehmenden Langsamerwerden seiner Worte, das bis zu einem stammeln Buchstabieren geht (S. 230–XVI). So würden wir, wenn wir allein der Andeutung dieses Prozesses folgen wollen, dieses einmalige Andere, an dem sich die Existenz des Subjekts artikuliert, für vornehmlich dazu geeignet halten, die Orte zu leeren (siehe Anmerkung S. 196–XIV), an denen sich das Wortgespinnst entfaltet, würde uns Schreiber nicht die zusätzliche Information liefern, daß jener Gott aus jedem anderen Aspekt des Tausches verworfen ist. Er entschuldigt sich dabei, muß jedoch, so bedauerndwert es auch für ihn ist, feststellen: Gott ist nicht nur undurchdringlich für die Erfahrung, er ist unfähig, den lebenden Menschen zu verstehen; er begreift ihn nur von außen her (was seine Eigenart zu sein scheint); jede Innerlichkeit bleibt ihm verschlossen. Gewiß läßt ein « Aufschreibesystem », in welchem Handlungen und Gedanken aufbewahrt werden, im Vorübergehen an jenes Notizheft denken, das der Schutzengel aus unsern katechisierten Kindertagen in seinen Händen hielt; aber abgesehen davon notieren wir die völlige Abwesenheit einer Prüfung auf Herz und Nieren (S. 20 – I). So reduziert sich dann alles auf das ewige Fortdauern jenes Gewäschs, nachdem die « Seelenläuterung » in den Seelen jeden Bestand an persönlicher Identität abgeschafft haben wird; jenes Gewäschs, durch das allein Gott noch von den Werken weiß, die das menschliche Ingenium hervorbringt (S. 300 – Nachträge II).

Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist, daß der Großneffe des Autors der *Novae species insectorum* (Johann-Christian-Daniel von Schreber) unterstreicht, daß keines der Wundergeschöpfe eine neue Art darstellt; – und ebenfalls, daß – entgegen Frau Macalpine, die hier die Taube sieht, die die fruchtbare Botschaft des Logos aus dem Schoß des Vaters in die Jungfrau befördert – diese Wundergeschöpfe uns vielmehr an die erinnern, die der Zauberkünstler aus seiner Weste oder seinen Hemdsärmeln hervorkommen läßt.

Wir können da schließlich nur staunen, daß das diesen Mysterien ausgelieferte Subjekt weder zögert, geschaffen wie es nun einmal ist, mit

seinen Worten den Finten seines Herrn, die von einer beschämenden Albernheit sind, Gegenwehr zu bieten, noch, sich gegen die Vernichtung zur Wehr zu setzen, die über es wie über andere zu verhängen es ihm für fähig hält, Kraft eines Rechts, das ihn im Namen der «Weltordnung» dazu ermächtigt, ein Recht, das, wiewohl es auf seiner Seite steht, dieses einzigartige Beispiel des Sieges eines Geschöpfes begründet, das eine Kette von Verwirrungen der «Perfidie» seines Schöpfers unterworfen hat («Perfidie» sagt der Text, nicht ohne Vorbehalt: S. 226–XXVI).

Ist das nicht ein eigentümliches Gegenstück zu der fortgesetzten Schöpfung eines Malebranche, dies widersetzliche Geschaffene, das sich gegen den eigenen Zusammenbruch allein mit seinem Wort und seinem Glauben ans Sprechen behauptet!

Dies wäre wohl wert, daß man die Autoren vom Philosophieabitur noch einmal aufwärmt, unter denen wir vielleicht diejenigen allzusehr mißachtet haben, die außerhalb der Linie standen, die jenen psychologischen Biedermann vorbereitet hat, in dem unsere Epoche ihr Maß eines, meinen Sie nicht auch, doch etwas flachen Humanismus findet.

*De Malebranche ou de Locke,*

*plus malin le plus loufoque...*

(von Malebranche oder von Locke

war der schlauere der verrücktere...)

Nun welcher war's? Da hapert's, mein lieber Kollege. Nun, so legen sie wenigstens diese steife Miene ab. Wann werden Sie sich denn endlich wohl fühlen, da, wo Sie zu Hause sind?

5. Versuchen wir jetzt, die Stellung des Subjekts, wie sie sich hier in der symbolischen Ordnung konstituiert, auf die Dreiheit zu übertragen, die sie auf unserem Schema R auszeichnet.

Übernimmt nun das Geschaffene I den in P unbesetzt gelassenen Platz des Gesetzes, dann scheint uns, daß der Platz des Schöpfers sich dabei in diesem fundamentalen «Liegenlassen» abzeichnet, wo offenbar, von der Verwerfung des Vaters aus, die Abwesenheit sich bloßlegt, die der uranfänglichen Symbolisierung M der Mutter sich aufzubauen erlaubt hat.

Von der einen zum anderen würde eine Linie laufen, die, gipfelnd in den Schöpfungen des Sprechens und den Platz des den Hoffnungen des Subjektes versagten Kindes einnehmend (vgl. unten: *Postscriptum*), betrachtet werden könnte als eine Linie, die das Loch umreißt, das ins

Feld des Signifikanten gegraben ist durch die Verwerfung des Namensdes-Vaters (vgl. das Schema I, S. 104).

Um dieses Loch herum, wo dem Subjekt die Unterstützung durch die signifikante Kette fehlt, und das, wie man konstatiert, nicht unsagbar zu sein braucht, weil es ja panisch ist, um dieses Loch herum hat sich der ganze Kampf ausgetragen, durch den das Subjekt sich wieder aufbaute. Diesen Kampf hat es zu seiner Ehre geführt, und die Vaginas des Himmels (ein anderer Sinn des Worts «Vorhöfe», vgl. oben), die Wundermädchen, die kohortenweise die Ränder des Lochs belagerten, verfaßten darüber ihre Glossen mit jenem Bewunderungsgegluckse aus ihren Harpyenkehlen: «Verfluchter Kerl!». Anders gesagt: ein strammer Hund. Nur leider war es anders gemeint.

6. Denn bereits und kurz davor hatte sich für ihn im Feld des Imaginären die Kluff aufgetan, die dem Fehlen der symbolischen Metapher entsprach, diejenige, die nur eine Lösung finden konnte im Vollzug der Entmannung.

Gegenstand des Grauens für das Subjekt zunächst, dann als vernünftiger Kompromiß akzeptiert (S. 177 – XIII); von da an unabänderliches Schicksal (siehe Anmerkung S. 179 – XIII) und künftiges Motiv für eine das ganze Universum betreffende Erlösung.

Wenn wir gleichwohl nicht quitt sind mit dem Ausdruck «Entmannung», wird er uns doch bestimmt weniger belasten als Frau Macalpine in der Stellung, die wir als die ihre beschrieben haben. Zweifelsohne glaubt sie, Ordnung in die Dinge zu bringen, wenn sie das Wort *unmanning* für das Wort *emasulation* einsetzt, das der Übersetzer des Bandes III der *Collected Papers* unschuldigerweise für angebracht gehalten hatte; sie verwahrte sich sogar gegen die Übernahme dieser Übersetzung in die in Bearbeitung stehende autorisierte Ausgabe. Zweifelsohne will sie damit irgendeine undurchschaubare etymologische Suggestion aufrecht erhalten, durch die diese Begriffe sich unterscheiden lassen sollen, die aber desungeachtet dieselbe Verwendung haben<sup>25</sup>. Aber wozu das alles? Wenn Frau Macalpine die Einbeziehung eines Organs für *impropère*<sup>26</sup> hält, von dem sie in bezug auf die «Denkwürdigkeiten» will, daß es friedlich in den Leib des Subjekts resorbiert

<sup>25</sup> Macalpine, *op. cit.*, S. 398.

<sup>26</sup> Dies die Schreibung des englischen Worts, das eben Verwendung findet in der großartigen Versübersetzung der ersten zehn Gesänge der *Illias* von Hugues Salé. Sie sollte es schaffen, das Wort im Französischen überleben zu lassen.

werde, meint sie dann, uns eine Darstellung des furchtsamen Kauerns zu geben, in das es flüchtet, wenn es friert, oder meint sie die Einsprache des Gewissens, bei dessen Schilderung der Autor des *Satyricons* maliziös verweilt?

Oder glaubt sie vielleicht, es wäre je um eine reale Kastration gegangen beim Komplex dieses Namens?

Durchaus mit Grund bemerkt sie die Ambiguität, die darin liegt, daß die Verweiblichung des Subjekts und die Entmannung für äquivalent gehalten werden. Sie übersieht jedoch, daß diese Ambiguität die der subjektiven Struktur selbst ist, die sie hier erzeugt: Aus ihr folgt, daß, was auf der imaginären Ebene an die Umwandlung des Subjektes in eine Frau grenzt, eben genau das ist, was dieses um jede Erbschaft bringt, von der es legitimerweise erwarten könnte, es erhielte aus ihr für seine Person einen Penis. Und dies ist so, weil Sein und Haben, auch wenn sie im Prinzip einander ausschließen, nicht zu unterscheiden sind, zumindest nicht in bezug auf das Ergebnis, sofern es sich um einen Mangel handelt. Was andererseits nichts daran ändert, daß ihre Unterscheidung für die Folge sehr wichtig ist.

Man kann das daran sehen, daß der Patient nicht weil ihn die Verwertung vom Penis trennt, sondern weil er Phallus sein muß, der Verweiblichung anheimgegeben wird.

Die symbolische Parität *Mädchen* = *Phallus*, oder im Englischen die Gleichung *Girl* = *Phallus*, wie Fenichel sagt<sup>27</sup>, dem sie zum Thema eines verdienstvollen, wenn auch etwas verwinkelten Aufsatzes wird, hat ihre Wurzel in den imaginären Wegen, über die das Begehren des Kindes sich mit dem Seinsverfehlen der Mutter identifizieren kann, in welches diese wohl gemerkt selber eingeführt wurde durch das symbolische Gesetz, in dem jenes Verfehlen sich konstituiert.

Aus demselben Grund dienen die Frauen im Realen, mit ihrer oder gegen ihre Einwilligung, als Tauschobjekte in jenen Tauschhandlungen, deren Ordnung in den elementaren Verwandtschaftsstrukturen festgelegt ist, und die sich bei Gelegenheit im Imaginären fortsetzen, während das, was entsprechend in der symbolischen Ordnung übermittelt wird, der Phallus ist.

<sup>27</sup> *Die symbolische Gleichung Mädchen* = *Phallus* in *Int. Zeitschrift für Psychoanalyse*, XXII, 1936, inzwischen unter dem Titel: *The symbolic equation: Girl* = *Phallus* übersetzt in *Psychoanalytischer Quarterly*, 1949, XX, vol. 3, S. 303-324. Die französische Sprache erlaubt uns, den unserer Meinung nach angemessenen Begriff *puelle* (Jungfrau) zu verwenden.

7. Hier nun betreibt die Identifizierung (wie immer sie aussehen mag), durch die das Subjekt das Begehren der Mutter auf sich genommen hat, in ihrer Bewegung die Auflösung des imaginären Dreifußes (bezeichnenderweise hat der Patient seinen ersten Anfall von ängstlicher Verwirrung begleitet von einem selbstmörderischen Raptus in der Wohnung seiner Mutter, in die er sich geflüchtet hat: S. 39-40 - IV).

Zweifelsohne hat die unbewußte Divination sehr früh schon das Subjekt gemahnt, daß es, da es nun einmal nicht der der Mutter fehlende Phallus sein kann, nur die Möglichkeit hat, die Frau zu sein, die den Männern fehlt.

Dies ist denn auch der Sinn jenes Phantasmas, dessen Schilderung durch seine Feder allgemeines Aufsehen erregt hat, und das wir oben aus der Inkubationszeit seines zweiten Krankheitsanfalls zitiert haben, die Vorstellung nämlich, «daß es doch eigentlich recht schön sein müßte, ein Weib zu sein, das dem Beischlaf unterliege».

Womit wir diese Eselsbrücke der Schreberliteratur an ihrem Platz aufgespießt hätten.

Diese Lösung war hier jedoch verfrüht. Denn was die «Menschenspielei» betrifft (ein Begriff aus der «Grundsprache», in der heutigen Sprache etwa: Riffi bei den Menschen), die normalerweise hätte darauf folgen müssen, fiel der Appell an die Tapferen flach, wie man sagen könnte, aus dem Grund, daß diese ebenso der Unwahrscheinlichkeit anheimgegeben waren wie das Subjekt selber, d.h. ebenso bar jedes Phallus wie dieses. Denn nicht weniger für sie als für es war im Imaginären des Subjekts jener Strich ausgelassen, der parallel zur Zeichnung ihrer Gestalt läuft, so wie man ihn auf einer Zeichnung des kleinen Hans sehen kann, und der den Kennern von Kinderzeichnungen vertraut ist. Da waren die anderen von nun an nur noch «flüchtig hingemachte Männer»<sup>28</sup>.

So daß die ganze Affäre auf ziemlich beschämende Weise nicht von der Stelle gekommen wäre, hätte das Subjekt sie nicht glänzend ausgeübelt.

Schreber selbst hat für ihren Ausgang (im November 189), d.h. zwei Jahre nach dem Ausbruch seiner Krankheit) den Begriff von «Versöhnung» geprägt: in dem Wort klingen verschiedene Bedeutungen an, «Buße», «Befriedigung der Götter» und hinsichtlich der Eigenschaften

<sup>28</sup> A. d. U.: Lacan läßt hier Bemerkungen über die französische Übersetzung dieses Schreberschen Ausdrucks folgen. A. d. U.: Vgl. S. Freud, G. W. VII, S. 250.



der Grundsprache mehr noch der ursprüngliche Sinn der «Sühne», d. h. gegen die Bedeutung «Opfer» hin, während man ihn in Richtung auf «Kompromiß» hin betont (Kompromiß «aus Vernunftgründen» s. oben, S. 97, mit dem das Subjekt die Annahme seines Schicksals begründet).

Hier geht Freud weit über die Rationalisierung, in die das Subjekt seinerseits flüchtet, hinaus, und nimmt paradoxerweise an, daß die vom Subjekt angestrebte «Versöhnung» ihre Triebfeder im Kuhhandel mit dem Partner hat, den sie mit sich führt, d. h. in der Erwägung, daß das Weib Gottes auf jeden Fall einen Bund schließt, geeignet, die anspruchsvollste Eigenliebe zu befriedigen.

Wir glauben sagen zu dürfen, daß Freud hier gegen die eigenen Normen verstoßen hat, und zwar auf die widerspruchsvollste Weise, weil er nämlich für den Wendepunkt des Wahns nimmt, was er in seiner allgemeinen Konzeption abgelehnt hat: das homosexuelle Thema in Abhängigkeit vom Größenwahn zu sehen (wir nehmen an, daß unsere Leser seinen Text kennen).

Diese Schwäche hat ihren Grund in der Notwendigkeit, d. h. in der Tatsache, daß Freud seine *Einführung des Narzißismus* noch nicht geschrieben hatte.

8. Gewiß wäre ihm drei Jahre später (1911–1914) der wahre Beweggrund für die Umkehrung der ursprünglichen Entrüstung, die die Vorstellung der «Entmannung» zunächst in der Person des Subjekts hervorrief, nicht entgangen: denn ausgerechnet in der Zwischenzeit *war das Subjekt verstorben*.

Zumindest gaben ihm die Stimmen, die immer aus den wichtigen Quellen unterrichtet waren, und immer sich selber gleichblieben im Besorgen von Nachrichten, diesen Vorfall bekannt, nachträglich, mit dem genauen Datum und dem Namen der Zeitung, in der die Todesnachricht erschien (S. 81–VII).

Wir unsererseits können uns mit dem Attest zufriedengeben, den wir durch die ärztlichen Zeugnisse haben, die uns zur gegebenen Zeit das Bild eines Patienten in katatonischem Stupor liefern. Erinnerungen an diese Zeit fehlen bei ihm, wie gewöhnlich, nicht. So erfahren wir, daß unser Patient, die Überlieferung modifizierend, nach der man den letzten Gang mit den Füßen voran antritt, sich, um ihn nur im Transitverkehr antreten zu müssen, darin gefiel, die Füße draußen zu halten, d. h. aus dem Fenster herausgestreckt, unter dem tendenziösen

Vorwand, er wolle sich damit Kühlung verschaffen (S. 172–XII); mag sein, daß er so (wir überlassen dies der Schätzung derer, die sich hier nur für die imaginäre Wandlung interessieren) die Vorstellung der eigenen Geburt erneuern wollte.

Solche Karriere nimmt man nicht wieder auf mit gestandenen Fünfzig, ohne dabei einiges Befremden zu empfinden. Daher das treue Bild, das die – sagen wir: Annalisten-Stimmen ihm von ihm selber gaben als einem Lepratoten: «ich bin die erste Lepraleiche und führe eine Lepraleiche» (S. 92–VII), eine doch sehr brillante Schilderung, muß man gestehen, von einer Identität, die auf ihr psychisches Double reduziert ist, die aber im übrigen die nicht genetische, wohl aber topische Regression des Subjekts auf das Spiegelstadium offenbart, sofern das Verhältnis zum Spiegelandern da sich auf seine tödliche Schärfe reduziert.

Zu dieser Zeit auch war sein Körper ein einziges Aggregat von Kolorien von «fremden Nerven», eine Art Schuttabladeplatz für losgelöste Fragmente der Identitäten seiner Verfolger (S. XIV).

Der Bezug von alledem zur Homosexualität, die im Wahn wohl offensichtlich ist, scheint uns einer fortgeschritteneren Regelung zu bedürfen, als es der Gebrauch, den man von diesem Bezug in der Theorie macht, angezeigt sein läßt.

Die Frage ist von Belang, denn es steht fest, daß die Verwendung dieses Begriffs in der Interpretation schwere Schädigungen nach sich ziehen kann, wenn er nicht durch die symbolischen Beziehungen ertheilt wird, die wir hier für ausschlaggebend halten.

9. Wir glauben, diese symbolische Bestimmung zeigt sich in der Form, in der die imaginäre Struktur sich nun wiederherstellt. In diesem Stadium weist diese zwei Aspekte auf, die Freud selber unterschieden hat. Der erste weist auf eine transsexuelle Praxis hin, die durchaus würdig ist, an die Seite der «Perversion» gestellt zu werden, was inzwischen zahlreiche Beobachtungen in einzelnen Zügen näher bestimmt haben<sup>29</sup>. Mehr noch, wir müssen darauf aufmerksam machen, wie erhellend die hier herausgestellte Struktur für jene so eigenartige Beharrlichkeit sein kann, die die Subjekte dieser Beobachtungen zeigen, wenn es darum geht, für ihre am radikalsten um Richtigstellung bemühten Forderungen

<sup>29</sup> Vgl. die bemerkenswerte Dissertation von Jean-Marc Alby *Contribution à l'étude du transsexualisme*, Paris 1956.



gen von ihrem Vater autorisiert zu werden, ja sogar zu erreichen, daß dieser, wenn man so sagen kann, dafür selbst Hand anlegt.

Wie dem auch sei, wir sehen, wie unser Subjekt sich einer erotischen Tätigkeit überläßt, an der es unterstreicht, daß sie strikt der Einsamkeit vorbehalten ist, die aber, wie eingestanden wird, durchaus Befriedigung verschafft. Es geht um Befriedigungen, die ihm sein Spiegelbild vermittelt, wenn er sich in «etwas weiblichem Aufputz» betrachtet, und wenn ihm dabei so ist, als wäre nichts an seinem Oberkörper, was einen möglichen Liebhaber weiblicher Brüste nicht zu überzeugen vermöchte (S. 280 - XXI).

Dazu gehört, wie wir glauben, die als endosomatische Wahrnehmung vorgebrachte Entwicklung sogenannter weiblicher «Wollustnerven» auf seiner Körperoberfläche, und zwar ausdrücklich in den Zonen, in denen sie bei Frauen erogen sein sollen.

Die Bemerkung, daß die göttliche Wollust, könnte sie sich unablässig mit der Betrachtung «weiblicher Bilder» beschäftigen, und wären ihre Gedanken nie ohne die Unterstützung von irgend etwas Weiblichem, nur um so mehr Befriedigung finden könnte, bringt uns auf den anderen Aspekt der libidinösen Phantasmen.

Dieser bringt die Verweiblichung des Subjekts mit der Koordinate des göttlichen Beischlafs in Verbindung.

Freud hat sehr deutlich dessen Mortifizierungssinn gesehen, wenn er all das hervorhebt, was die ihm innewohnende «Seelenwollust» mit der «Seligkeit» verknüpft, die den Zustand «abgeschiedener Wesen» bezeichnet.

Daß die von da aus abgesegnete Wollust Seligkeit der Seele geworden ist, bezeichnet in der Tat eine wesentliche Wende, deren linguistische Bedeutung Freud bemerkenswerterweise unterstreicht, indem er nahelegt, die Geschichte seiner Sprache könne einiges Licht darauf werfen<sup>30</sup>. Dabei irrt er nur in der Dimension, in der sich der Buchstabe im Unbewußten manifestiert, und die, seinem Drängen als Buchstabe gemäß, wohl weniger etymologisch (genauer gesagt: diachron) als homophon (genauer gesagt: synchron) ist. Nichts in der Geschichte der deutschen Sprache erlaubt nämlich, «selig» und «Seele» zusammenzubringen, noch die Seligkeit, die die Liebenden «in den Himmel» hebt – sofern sie die ist, die Freud mit der aus dem Don Giovanni zitierten

<sup>30</sup> Vgl. Freud, Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia, G. W. VIII, S. 264, Anmerkung 1.

Arie evoziert und die von der Art ist, die den sogenannten seligen Seelen im Himmelreich versprochen wird. Im Deutschen sind die Verstorbenen nur *selig* durch eine Anleihe beim Lateinischen, und deswegen, weil in dieser Sprache ihr Gedächtnis selig gesprochen wurde (*beatae memoriae*, seligen Angedenkens). Ihre *Seelen* haben eher mit den *Seen* zu tun, in denen sie sich einmal aufhielten, als irgend mit ihrer Seligkeit. Das Unbewußte kümmert sich also mehr ums Signifikante als ums Signifikat, und darum, daß *feu mon père*<sup>31</sup> im Signifikanten heißen kann, daß dieser das Feuer Gottes war, ja sogar, daß gegen ihn der Befehl: Feuer! gegeben wird.

Nach diesem Exkurs wollen wir nur feststellen, daß wir uns hier in einem Jenseits der Welt aufhalten, das sich wohl mit einer unbegrenzten Vertagung der Verwirklichung seines Ziels abfindet.

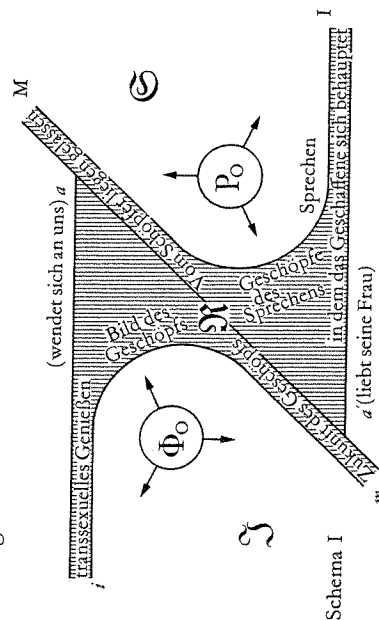
Wenn Schreber seine Umwandlung in eine Frau beendigt haben wird, wird gewiß der Akt der göttlichen Befruchtung stattfinden, bei dem Gott sich wohlgemerkt (S. 3 - Einleitung) nicht darauf einlassen wird, nur auf obscure Weise durch die Organe zu wandern. (Vergessen wird dabei nicht die Abneigung Gottes gegen alles Lebendige.) Schreber wird also durch einen spirituellen Eingriff spüren, wie der Fruchtkeim in ihm erwacht, dessen Regungen er in den ersten Zeiten seiner Erkrankung gespürt hat.

Zweifelsohne wird die neue spirituelle Menschheit Schreberscher Kreaturen ganz aus seinem Eingeweide geboren werden, damit die verdorbene und der Verdammung anheimgefallene Menschheit der heutigen Zeit neu geboren werde. Es handelt sich tatsächlich um eine Art Erlösung – so wurde ja der Wahn katalogisiert –, die jedoch nur die kommende Kreatur anbelangt, denn die gegenwärtige ist geschlagen mit einem Verfall, der der Erschleichung der göttlichen Strahlen durch die Wollust entspricht, die diese Strahlen an Schreber festmacht (S. 51 f. - V). Darin zeichnet sich die Täuschungsdimension ab, die noch durch die unbestimmte Zeit, um die sich seine Verheißung verzögert, unterstrichen wird, und die zutiefst von der Vermittlungslosigkeit bedingt ist, von der das Phantasma zeugt. Denn es parodiert, wie man sehen kann, die Stellung des letzten Paares von Überlebenden, das infolge einer Katastrophe der Menschheit sich mit der Macht, die Erde wieder zu bevölkern, konfrontiert sähe mit dem, was der Akt tierischer Fortpflanzung an Totalem an sich hat.

<sup>31</sup> A. d. Ü.: «mein verstorbener Vater», worin das Wort Feuer (*feu*) anklingt.

Hier noch kann man unter dem Zeichen der Kreatur den Wendepunkt ansetzen, von dem eine doppelte Linie ausgeht, die der narzißtischen Wollust und die der idealen Identifizierung. Dies jedoch in dem Sinn, daß ihr Bild zum Lockmittel der imaginären Verhaftung wird, in der die eine wie die andere Wurzeln schlägt. Hier auch geht die Linie um ein Loch herum, genau gesagt um das, in dem der «Seelenmord» den Tod installierte.

Öffnete sich dieser andere Abgrund durch die einfache Wirkung, die der im Symbolischen vergeblich an die väterliche Metapher gerichtete Appell aufs Imaginäre hat? Oder müssen wir ihn begreifen als ein in einem zweiten Grad durch die Elision des Phallus Produziertes, die das Subjekt zu ihrer Lösung auf das todbringende Aufklaffen des Spiegelstadiums zurückführte? Gewiß sollte hier die diesmal genetische Verbindung dieses Stadiums mit der Symbolisierung der Mutter als der ursprünglichen evoziert werden, damit sich diese Lösung begründen läßt. Ist es uns nun möglich, die geometrischen Punkte des Schemas R auf ein Schema der Struktur des Subjekts am Ende des psychotischen Prozesses zu übertragen? Wir versuchen es durch das Schema I, das wir unten wiedergeben.



Zweifelsohne hat ein solches Schema teil an der Übertreibung, ohne die keine Formalisierung auskommt, die im Intuitiven ankommen will. Damit ist gesagt, daß die in diesem Schema manifestierte Diskrepanz zwischen den Funktionen, die hier durch die Buchstaben identifiziert sind, die aus dem Schema R strammen, nur in ihrer Verwendung zu einer dialektischen Wiederaufnahme gewürdigt werden kann.

Greifen wir hier nur in der doppelten Bogenlinie von der in diesem

Schema gezeichneten Hyperbel bis zum Gleiten beider Linien längs einer der Leitlinien ihrer Asymptote die spürbare Verbindung heraus in der doppelten Asymptote, die das delirierende Ich mit dem göttlichen anderen verbindet von ihrer imaginären Divergenz im Raum und in der Zeit zur idealen Konvergenz ihrer Konjunktion. Nicht ohne zu bemerken, daß Freud eine solche Form geahnt hat, da er selbst hier den Terminus «asymptotisch»<sup>32</sup> verwendete.

Es stellt sich hingegen für das Subjekt die ganze Dichte der realen Kreatur zwischen die narzißtische Lust an seinem Bild und die Entfremdung des Sprechens, in dem das Ichideal den Platz des Anderen eingenommen hat.

Das Schema zeigt, daß der Endzustand der Psychose nicht jenes erstarrte Chaos wie nach einem Erdbeben darstellt, sondern eher das Zutagebringen von Wirklinien, die man in der Mathematik als elegante Lösung bezeichnen würde.

Es materialisiert auf signifikante Weise das, was das Prinzip der wirklichen Fruchtbarkeit der Freudschen Forschung darstellt; denn Tatsache ist, daß Freud, ohne andere Hilfe noch Stütze zu haben als ein geschriebenes Dokument, das kein einfaches Zeugnis, sondern eine Produktion dieses Endzustands der Psychose ist, in die Entwicklung des Prozesses selber erstes Licht gebracht hat, wodurch es möglich wurde, seine eigentliche Bestimmung zu beleuchten, das heißt die einzige Organizationalität, um die es in diesem Prozeß geht: die, die der Struktur von Bedeutung zugrunde liegt.

Gesammelt in Form dieses Schemas zeichnen sich die Beziehungen ab, durch die die Induktionswirkungen des Signifikanten, die auf das Imaginäre gerichtet sind, jene Verwirrung des Subjektes zur Folge haben, die die Klinik als «Weltämmerung» kennt, worauf zu antworten es neuer Signifikantenwirkungen bedarf.

Wir haben in unserem Seminar gezeigt, wie die symbolische Aufeinanderfolge der vorherigen Reiche Gottes, dann der folgenden, das Untere und das Obere, Ariman und Ormuzd, sowie auch die Wendungen, die ihre «Politik» (ein Wort aus der Grundsprache) gegen das Subjekt nimmt, eben diese Antworten auf die verschiedenen Etappen der imaginären Auflösung darstellen, die im übrigen durch die Erinnerungen des Kranken und die ärztlichen Zeugnisse hinreichend konnotiert sind, um hier eine Ordnung des Subjekts wiederherzustellen.

<sup>32</sup> Freud, G. W., VIII, S. 284 und Anmerkung dazu.

Was hier die Frage der entfremdenden Inzidenz des Signifikanten angeht, die wir im Auge haben, so behalten wir diesen Nadir einer Nacht im Juli 94 im Gedächtnis, da Ariman, der niedere Gott, sich im glänzenden Ornat seiner Macht Schreiber enthüllte und ihn mit dem einfachen Wort: «Luder»<sup>33</sup> anrief, das nach Auskunft des Subjekts ein «in der Grundsprache ganz geläufiger Ausdruck» ist.<sup>34</sup>

Die Übersetzung dieses Worts verdient ein besseres Schicksal als bloß den Rückgriff auf Sachs-Villatte, mit dem man sich im Französischen begnügte. Niederlands Rekurs auf das englische *lewd*, was «Hure» bedeutet, scheint uns nicht annehmbar in seiner Anstrengung, den Sinn von «Schlampe» oder «Sau» einzuholen, der seiner Verwendung als Schmutz- und Schimpfwort innewohnt.

Tragen wir aber dem Archaismus Rechnung, der, wie uns bedeutet wurde, für die Grundsprache charakteristisch ist, so glauben wir uns im Recht, wenn wir diesen Terminus auf das Wurzelwort des französischen *leurre*<sup>34</sup>, des englischen *lure* beziehen – was wohl die beste Anrede *ad hominem* darstellt, auf die man von seiten des Symbolischen gefaßt sein darf: das große Andere greift nicht selten zu solchen Unverschämtheiten.

Bleibt noch die Einrichtung des Feldes  $\mathfrak{N}$  im Schema, sofern sie die Bedingungen darstellt, unter denen die Realität sich fürs Subjekt wiederherstelle: für dieses als eine Art Inselchen, dessen Festigkeit ihm zugerechnet wird nach der Probe auf die Beständigkeit<sup>35</sup>, für uns gebunden an das, was ihm diese bewohnbar macht, was sie aber auch verzerrt, durch exzentrische Neugestaltungen des Imaginären  $\mathfrak{S}$  und des Symbolischen  $\mathfrak{C}$ , die jene auf das Feld ihrer Versetzung reduzieren.

Die untergeordnete Vorstellung, die wir uns hier von der Funktion der

<sup>33</sup> S. 136 – X.

<sup>34</sup> A. d. Ü.: franz. *leurre*, engl. *lure* = Köder, Lockung, Täuschung. Der Ü., dessen Muttersprache das Wienerische ist, bestätigt die Bedeutung «durchtriebene, listiges Weibstück». Seine Schwester ist oft genug von seiten der Großmutter mit dem Wort «Luder» in dieser Bedeutung liebevoll beschimpft worden. In der Weidmannssprache hat das Wort «Luder» tatsächlich den Sinn von Köder, Aas.

<sup>35</sup> Auf dem Gipfel der imaginären Auflösung hat das Subjekt in seiner delirierenden Wahrnehmung einen eigentümlichen Bezug auf jenes Realitätskriterium gezeigt, das darin besteht, daß real ist, was immer an demselben Platz wiederkehrt; darum wurde die Realität auf besondere Weise von den Gestirnen dargestellt: Dies ist das Motiv, das von den Stimmen mit dem Namen «Anbinden an Erden» (S. 123 – IX) bezeichnet wurde.

Realität im Prozeß, sowohl hinsichtlich seiner Ursache als auch hinsichtlich seiner Wirkungen, machen müssen, ist hier das Wichtige.

Wir können uns hier nicht über die gleichwohl erstrangige Frage verbreiten, was wir für das Subjekt sind, wir, die es uns als Leser anspricht, auch nicht darüber, was vom Verhältnis zu seiner Frau bleibt, der der erste Plan des Buchs gewidmet war und deren Besuche während seiner Krankheit immer von tiefster Empfindung begleitet waren, und von der Schreiber behauptet, zusammen mit dem entscheidenden Geständnis seiner Berufung zum Wahn, er habe für sie «durchaus die frühere Liebe bewahrt» (s. Anmerkung S. 179 – XIII).

Daß im Schema I die Strecke *Saa/A* aufrecht erhalten wird, symbolisiert die Meinung, die wir aus der Prüfung dieses Falls gewonnen haben, daß nämlich die Beziehung zum anderen als zu seinesgleichen, ja sogar eine so hohe Beziehung wie die der Freundschaft in dem Sinne, in dem Aristoteles in ihr das Wesen der ehelichen Verbindung sieht, durchaus vereinbar sind mit dem Aus-der-Achse-Heben der Beziehung zum großen Anderen und allem, was diese an radikaler Anomalie mit sich führt, was man in der alten Klinik auf unpassende Weise, aber dennoch nicht ohne einigen Annäherungswert Partialwahn genannt hat.

Dieses Schema gehörte dennoch in den Papierkorb, wenn es, wie so viele andere auch, irgend jemand dazu verleiten sollte, in einem intuitiven Bild die Analyse zu vergessen, die es unterstützt.

Der bloße Gedanke daran macht, daß man begreift, wie sehr die Gesprächspartnerin, deren authentische Überlegungen wir hier noch einmal grüßen, Ida Macalpine, auf ihre Kosten käme bei der Verkenntung dessen, was es uns konstituieren ließ.

Wir behaupten hier nämlich, daß die Vernunft, die das Drama des Wahnsinns erkennt, bei ihrem Geschäft ist – *sua res agitur* –, denn dieses Drama ist situativ in der Beziehung des Menschen zum Signifikanten.

Die Gefahr, die man heraufbeschwört, wenn man mit dem Kranken deliriert, kann uns nicht einschüchtern, so wenig wie seinerzeit Freud.

Mit ihm halten wir daran fest, daß man den zu hören hat, der spricht, da es sich um eine Mitteilung handelt, die nicht von einem Subjekt jenseits der Sprache herrührt, sondern vielmehr von einem Sprechenden jenseits des Subjekts. Denn erst dann wird man jenes Sprechen vernehmen, das Schreiber im Anderen einfängt, wenn es von Ariman zu Ormuzd, vom verschlagenen bis zum abwesenden Gott, die Mahnung vorbringt, in der das Gesetz des Signifikanten selbst artikuliert wird: «Aller Unsinn hebt sich auf!» (S. 182–183; – XIII und 312 – Nachträge IV)

An diesem Punkt finden wir (und überlassen es denen, die sich später einmal mit uns befassen werden, herauszufinden, warum wir dies zehn Jahre lang anstehen ließen) jene Aussage aus unserem Dialog mit Henry Ey wieder: «Nicht nur kann das Wesen des Menschen nicht ohne den Wahnsinn begriffen werden, es wäre auch nicht das Wesen des Menschen, wenn es nicht, als Grenze seiner Freiheit, den Wahnsinn in sich trüge»<sup>36</sup>.

## V. Postskriptum

Wir lehren nach Freud, daß der Andere der Ort jenes Gedächtnisses ist, das er unter dem Namen des Unbewußten entdeckt hat, ein Gedächtnis, das für ihn eine ungelöste Frage blieb, soweit es die Unzerstörbarkeit bestimmter Wünsche bedingt. Unsere Antwort auf diese Frage ist das Konzept der signifikanten Kette, insofern diese Kette, einmal von der ursprünglichen Symbolisierung inauguriert (was das Spiel mit «Fort!» und «Da!» manifest macht, das Freud am Ursprung des Wiederholungszwanges entdeckt hat), sich entwickelt in logischen Verbindungen, welche sich auf das, was bedeutet werden soll, das Sein des Seien- den also, auswirken durch die von uns als Metapher und Metonymie beschriebenen Effekte des Signifikanten.

Der Defekt, der die Psychose wesentlich bedingt und ihr eine Struktur gibt, die sie von der Neurose unterscheidet, besteht unserer Auffassung nach in einem Defekt dieses Registers und dessen, was in ihm sich erfüllt, nämlich die Verwerfung des Namen-des-Vaters am Platz des Anderen und im Mißlingen der Vatermetapher. Diese Auffassung, die wir hier vortragen als Frage, die jeder Psychosenbehandlung vorausgeht, geht in ihrer Dialektik noch darüber hinaus: Wir bleiben hier trotzdem stehen und wollen sagen, warum. Zunächst lohnt es sich, von unserm Halt aus anzugeben, was man entdeckt.

Eine Perspektive, die die Beziehungen Schreibers zu Gott nicht von ihrem subjektiven Relief ablöst, das Merkmal negativer Züge, die diese

<sup>36</sup> *Propos sur la causalité psychique* (Bericht vom 28. September 1946 für die Tage von Bonneval), vgl. *Ecrits*, Paris 1966, S. 151.

mehr als Vermischung denn als eine Vereinigung zweier Wesen erscheinen lassen, und die in der Gier, die sich da mit dem Überdruß zusammen tut, in der Komplizenschaft, die deren erpresserische Forderung stützt, nichts an sich hat von jener, nennen wir die Dinge so, wie sie es verdienen: Gegenwart und Freude, die im mystischen Erlebnis strahlen: ein Widerspruch, der nicht nur demonstriert, sondern geradezu begründet wird dadurch, daß auf erstaunliche Weise in dieser Beziehung das Du fehlt, dessen Wort bestimmte Sprachen (*thou*) dem Anruf Gottes wie dem Anruf an Gott vorbehalten, und die der Signifikant des Anderen im Sprechen ist.

Wir kennen die falsche Scham, die die Wissenschaft diesbezüglich an den Tag legt: Sie geht Hand in Hand mit jenen falschen schulfuchserischen Vorstellungen, die da dauernd von unaussprechlichen Ergebnissen, ja sogar von «krankhaftem Bewußtsein» reden, um die Anstrengung zu entwerten, von der sie sich selbst dispensieren, die Anstrengung nämlich, die es gerade an dem Punkt braucht, wo es nicht um Unaussprechliches geht, weil eben es spricht; wo das Erlebte, weit davon entfernt, zu trennen, sich mittelt; wo die Subjektivität ihre wahrhaftige Struktur preisgibt, diejenige, bei der das, was sich analysieren läßt, identisch ist mit dem, was sich artikuliert.

Vom selben Aussichtspunkt aus, auf den uns die delirierende Subjektivität geführt hat, werden wir uns auch der wissenschaftlichen Subjektivität zuwenden: derjenigen nämlich, die der Gelehrte, der in der Wissenschaft arbeitet, teilt mit dem Menschen der Kultur, von der seine Wissenschaft getragen ist. Wir werden nicht verleugnen, daß wir von der Stelle der Welt aus, wo wir uns aufhalten, bereits genug von den Dingen gesehen haben, um uns Gedanken machen zu können über die Kriterien, vermittels welcher der Mensch eines Diskurses über die Freiheit, den man mit Recht als delirierend bezeichnen kann (wir haben ihm eins unserer Seminare gewidmet) eines Begriffs des Realen, bei dem der Determinismus nur ein Alibi ist und der sofort beängstigend wird, wenn man ihn auf den Zufall ausweitet (wir haben das unserer Zuhörschaft in einem Test-Experiment gezeigt), eines Glaubens, der ihn für zumindestens die Hälfte des Universums unter dem Symbol des Weihnachtsmannes versammelt (was wohl niemand entgehen kann), uns davon abhalten könnte, ihn durch eine legitime Analogie in die Kategorie der sozialen Psychose einzureihen, die, wenn wir uns nicht irren, Pascal lange vor uns konzipiert hat.

Daß eine solche Psychose sich als durchaus vereinbar zeigt mit dem, was

man die gute Ordnung nennt, ist nicht zu bezweifeln; das berechtigt aber den Psychiater, sei er auch Psychoanalytiker, noch keineswegs dazu, an seine eigene Vereinbarkeit mit jener Ordnung zu glauben, um sich in Besitz einer adäquaten Vorstellung der *Realität* zu wöhnen, von der sein Patient abweichen würde.

Vielleicht täte er unter diesen Bedingungen besser daran, diese Vorstellung von seiner Einsicht in die Gründe der Psychose aufzugeben: was unseren Blick zurück auf den Richtpunkt ihrer Behandlung lenkt.

Um den Weg zu ermessen, der uns davon trennt, sollte es genügen, an jene Anhäufung von Langsamkeiten zu erinnern, mit denen ihre Wallfahrer ihn abgesteckt haben. Jeder weiß, daß kein Konzept des Übertragungsmechanismus, so kenntnisreich es auch immer sein mochte, bis heute etwas anderes vorgelegt hat als die Beschreibung eines in der Praxis rein dualen Verhältnisses, das in seinem Substrat jedoch vollkommen konfus geblieben ist.

Stellen wir hier die Frage, was denn die Übertragung, wenn man sie nur einmal in ihrer Grundbedeutung als Wiederholungsphänomen nimmt, in den Verfolgern wiederholen soll, an denen Freud ihre Auswirkung aufzeigt.

Darauf kommt uns eine weiche Antwort: Ihrem Gedankengang folgend, wird es sich ohne Zweifel um ein väterliches Versagen handeln. In dem Stil hat man dann drauflos geschrieben, und die «Umgebung» des Psychotikers wurde zum Gegenstand einer minuziösen Aufzählung all der biographischen und charakterologischen Etiketten, die man in der Anamnese von den *dramatis personae*, von deren «zwischenmenschlichen Beziehungen», ablösen konnte<sup>37</sup>.

Halten wir uns aber an die Strukturbestimmungen, die wir herausgestellt haben.

Damit die Psychose ausgelöst wird, muß der Namen-des-Vaters, der verworfen\*, d. h. nie an den Platz des Andern gekommen ist, daselbst angerufen werden in symbolischer Opposition zum Subjekt.

Das Fehlen des Namens-des-Vaters an diesem Platz leitet nämlich durch das Loch, das es im Signifikat aufreißt, jene kaskadenartigen Verwandlungen des Signifikanten ein, die einen progressiven Zusammenbruch

<sup>37</sup> Vgl. André Greens These über das Familienmilieu der Schizophrenen (*Le milieu familial des schizophrènes*, Paris 1957), eine Arbeit, deren Verdienst nicht geschmätert worden wäre, wenn etwas bestimmtere Maßstäbe sie zu einem besseren Erfolg geführt hätten; namentlich die Annäherung an den «psychotischen Bruch», wie man seltsamerweise sagt, hätte nur gewinnen können.

des Imaginären zur Folge haben, bis an den Punkt, wo Signifikant und Signifikat sich in der delirierenden Metapher stabilisieren.

Wie aber kann der Namen-des-Vaters vom Subjekt angerufen werden an dem einzigen Platz, von dem aus er ihm hätte zukommen können, und wo er nie gewesen ist? Durch nichts anderes als durch einen realen Vater, nicht unbedingt durch den Vater des Subjektes, durch Einen-Vater (*Un-père*).

Darüber hinaus muß dieser Eine-Vater an jenen Platz kommen, wo das Subjekt ihn von früher her nicht rufen konnte. Es genügt dafür, wenn dieser Eine-Vater in Drittposition steht in einem Verhältnis, das das imaginäre Paar *a-4*, d. h. Ich-Objekt oder Ideal-Realität, zur Basis hat, das das Subjekt in das von ihm induzierte erotisierte Aggressionsfeld miteinbezieht.

Man suche diese dramatische Konjunktur am Anfang der Psychose. Wie immer sie auftreten mag, in der Gestalt des Ehemanns für die Frau, die eben ein Kind geboren hat, in der Person des Beichtvaters für eine Beichtende, die ihren Fehler bekennt, in der Begegnung, die das verliebte junge Mädchen mit «dem Vater des jungen Mannes» hat, man wird sie immer finden, und zwar um so leichter, je mehr man sich von den «Situationen» im romanhaften Sinne des Wortes leiten läßt. Man kann hier im Vorbeigehen erkennen, daß solche Situationen die eigentliche Quelle des Romanciers sind, nämlich die, die die «Tiefenpsychologie» fließen läßt, und zu der keine psychologische Sicht ihn hinzuführen vermöchte<sup>38</sup>.

Um nun zum Ursprung der Verwerfung\* des Namen-des-Vaters zu kommen, muß man sehen, daß der Namen-des-Vaters am Platz des Andern den Signifikanten des symbolischen Ternions selbst verdoppelt, sofern er das Gesetz des Signifikanten konstituiert.

Die Probe drauf wird denen bestimmt nicht teuer zu stehen kommen, die in ihrer Suche nach den «Umgebungs» koordinaten der Psychose ohnehin mutterseelenallein von der frustrierenden, zur päppelnden Mutter irren, nicht ohne dabei zu spüren, daß sie, wenn sie sich der Seite des Familienvaters zuwenden, brennen, wie es beim *Cache-tampou-Spiele*<sup>39</sup> heißt.

<sup>38</sup> Wir wünschen hier demjenigen unserer Schüler Glück, der sich auf die Spur dieser Bemerkung gemacht hat; hier wird die Kritik sich eines Fadens vergewissern können, der sie nicht betrügt.

<sup>39</sup> A. d. Ü.: Entspricht dem Spiel, bei dem mit dem Kommentar «heiß» oder «kalt» die Nähe oder Entfernung zu einem gesuchten Gegenstand angezeigt wird.

Ja, aber wäre es nicht übertrieben bei solch tappendem Herumsuchen nach einem väterlichen Mangel, den man seelenruhig unterteilt in einen donnernden Vater, einen gutmütigen Vater, einen allmächtigen, einen gedemütigten, einen steifen, einen lächerlichen Vater, einen Hausvater, einen Vater, der bummelt – wäre es nicht übertrieben zu erwarten; daß folgende Bemerkung irgendwas auszulösen vermöchte: daß nämlich die Prestigeeffekte, die bei alledem im Spiel sind, und bei denen Gott sei Dank die ternäre Beziehung des Ödipus nicht ganz wegfällt, da die Reverenz der Mutter dabei für entscheidend gehalten wird, zurückzuführen sind auf die Rivalität der beiden Eltern im Imaginären des Subjekts, das heißt auf das, was sich in der Frage ausdrückt, die anschließend regelmäßig, um nicht zu sagen obligatorisch in jeder Kindheit, die sich nichts vergibt, auftaucht: «Wen liebst du am meisten, Vati oder Mutti?»

Mit diesem Vergleich wollen wir nichts unterschlagen, ganz im Gegenteil, denn diese Frage, in der das Kind unweigerlich den Ekel konkretisiert, den es vor dem Infantilismus seiner Eltern empfindet, ist eben die, anhand derer diese wahrhaftigen Kinder, die die Eltern sind – in diesem Sinn gibt es keine anderen in der Familie, als sie – das Geheimnis ihrer Ein- oder ihrer Zwiertracht, je nachdem, maskieren wollen, d. h. das Geheimnis, von dem ihr Sprößling ganz genau weiß, daß da das ganze Problem liegt, und daß es sich hier stellt.

Darauf wird man uns entgegenhalten, man lege eben den Akzent auf das Band der Liebe und Verehrung, durch das die Mutter den Vater auf seinen idealen Platz setzt oder nicht. Merkwürdig, antworten wir fürs erste, daß man dieselben Bande im umgekehrten Sinn kaum erwähnt, wodurch sich herausstellt, daß die Theorie an dem Schleier mitwebt, der von der kindlichen Amnesie über den elterlichen Koitus geworfen wird.

Nachdrücklich betonen wollen wir aber, daß man sich nicht nur darum kümmern sollte, wie die Mutter sich mit der Person des Vaters abfindet, sondern darum, welchen Wert sie seinem Wort beimißt, seiner, sprechen wir das Wort aus, Autorität, anders gesagt, welchen Platz sie dem Namen-des-Vaters bei der Errichtung des Gesetzes einräumt.

Des weiteren muß das Verhältnis des Vaters zu diesem Gesetz an sich selbst in Betracht gezogen werden, denn in ihm findet sich der Grund für das Paradox, nach welchem die verheerendsten Auswirkungen der Vaterfigur mit einer bemerkenswerten Häufigkeit in den Fällen auftreten, wo der Vater wirklich eine gesetzgebende Funktion ausübt oder

doch so tut, sei es, daß er tatsächlich zu denen gehört, die die Gesetze machen, oder sei es, daß er sich als eine Stütze des Glaubens nur hinstellt, als Ausbund an Integrität oder Ergebenheit, als Tugend- oder Tatenbold, als Diener eines heiligen Werks, egal um welchen Gegenstand oder Nichtgegenstand es dabei gehen mag, um Nation oder Geburtenzahl, um Wehr oder Wache, um Legat oder Legalität, um den Kampf für die Reinheit, die Richtigkeit oder fürs Reich, alles Ideale, die ihm nur zu oft Gelegenheit geben, in einer Haltung zu erscheinen, die Schuld ausdrückt, Ungenügen oder Betrug und auch, um alles zu sagen, Gelegenheit, den Namen-des-Vaters aus seiner Stellung im Signifikanten auszusperren.

Soviel braucht es freilich gar nicht, um zu diesem Resultat zu kommen, und niemand, der Kinder analysiert, wird abstreiten, daß die Wahrnehmung von lügenhaftem Verhalten für diese oft die verheerendsten Wirkungen hat. Wer aber faßt in Worte, daß die auf diese Weise wahrgenommene Lügenhaftigkeit die Beziehung auf die konstituierende Funktion des Sprechens einschließt?

So stellt sich denn heraus, daß ein bißchen Strenge nie fehl am Platz ist, wenn es darum geht, der allzugänglichsten Erfahrung den Sinn zu geben, den sie wahrhaftig hat. Über die Folgen, die man davon für Beobachtung und Technik erwarten darf, wird andernorts befunden.

Wir sagen hier nur, woran man die Ungeschicklichkeit erkennen kann, die die inspiriertesten Autoren an den Tag legen im Umgang mit den Erkenntnissen, die den Vorrang betreffen, den Freud der Übertragung der Beziehung zum Vater bei der Genesis der Psychose beimißt.

Ein hervorragendes Beispiel dafür ist Niederland<sup>40</sup>, der auf die delirierende Genealogie Flechsig's aufmerksam macht, die konstruiert ist aus den Namen der realen Abstammung Schreibers: Gottfried, Gottlieb, Fürchtgott, und insbesondere Daniel, der sich vom Vater auf den Sohn überträgt, und dessen Sinn im Hebräischen er wiedergibt, um in dem Umstand, daß sie auf den Namen Gottes hin konvergieren, eine symbolische Kette aufzuzeigen, die ihre Bedeutung darin hat, daß sie im Wahn die Funktion des Vaters manifestiert.

Da er aber die Instanz des Namen-des-Vaters nicht erkennt, zu deren Erkenntnis es halt nicht reicht, daß sie hier mit bloßem Auge zu erkennen ist, verpaßt er die Gelegenheit, hier die Kette zu fassen, in die die

<sup>40</sup> *op.cit.*

vom Subjekt empfundenen erotischen Aggressionen eingewirkt sind, und also beizutragen, daß, was man eigentlich delirierende Homosexualität nennen muß, an seinen Platz gerückt wird.

Wie hätte er dann einhalten können bei dem, was der oben angeführte Satz aus den ersten Zeilen des zweiten Kapitels<sup>41</sup> von Schreber in seiner Aussage verbirgt: eine der Aussagen, die so offensichtlich dafür gemacht sind, um überhört zu werden, daß sie die Aufmerksamkeit auf sich ziehen müssen. Was will, buchstäblich genommen, besagen, daß der Autor auf der gleichen Ebene die Namen Flechsig und Schreber mit dem «Seelenmord» verbindet, um uns in das Prinzip des Mißbrauchs einzuführen, dessen Opfer er ist. Wir müssen dem Scharfsinn der künftigen Glossatoren noch etwas übriglassen!

Gleich ungewiß ist der Ausgang, wenn Niederland im selben Aufsatz, diesmal ausgehend vom Subjekt und nicht mehr vom Signifikanten (Begriffe, die ihm, wohl gemerkt, unbekannt sind), versucht, die Rolle der Vaterfunktion bei der Auslösung des Wahns genauer zu bestimmen. Wenn er nämlich behauptet, er könne in der einfachen Annahme der Vaterschaft durch das Subjekt den Anlaß zur Psychose erkennen – was das Thema seines Aufsatzes bildet –, so ist es ein Widerspruch, die von Schreber vermerkte Enttäuschung über eine ausgebliebene Vaterschaft und seine Berufung ans Oberlandesgericht, die ihm den Titel «Senatspräsident» einbrachte und somit die Eigenschaft eines *pater conscriptus*, für äquivalent zu halten: dies aus dem einzigen Grund seiner zweiten Krise ohne Präjudiz der ersten, die das Scheitern seiner Kandidatur zum Reichstag ebenso gut erklären könnte.

Dabei wäre eine Referenz auf die Position als Drittes, auf die der Signifikant in allen Fällen berufen wird, passender und vermöchte diesen Widerspruch aufzuheben.

Aber in der Perspektive unserer Ausführungen ist die ursprüngliche Verwerfung das alles überragende Problem, und es ist längst nicht so, daß die vorigen Betrachtungen uns auf keinen grünen Zweig kommen ließen.

Denn schlägt man nach im Werk von Daniel Gottlob Moritz Schreber, dem Begründer eines orthopädischen Instituts an der Leipziger Universität, dem Erzieher, oder besser, um es auf englisch zu sagen, dem «Edukationalisten», dem Gesellschaftsreformer mit «apostolischer Berufung, den Massen Gesundheit, Glück und Heil zu bringen» (*sic* Ida

<sup>41</sup> Vgl. diesen Satz, der in der Anmerkung zu S. 91 zitiert ist.

Macalpine, *loc. cit.* S. 1<sup>42</sup>) durch Gymnastik, dem Propagator jener grünen Klitschen, die den Angestellten ihren Suppengrünidealismus erhalten sollen und die in Deutschland noch immer «Schreibergärten» heißen, ganz zu schweigen von den vierzig Auflagen der «ärztlichen Zimmergymnastik», deren «flüchtig hingemachte Männer» von Schreber eigens erwähnt werden (S. 166–XII), schlägt man da nach, so dürfen wir jene Grenzen für überschritten halten, wo das Native und Natale zur Natur kommen, zum Natürlichen, zum Naturismus, sogar zur Naturalisierung, wo die Tugend sich verwandelt in Taumel, das Legat in die Liga, Salus, das Heil, in den Salto, wo das Reine an die Verschlimmerung rührt, und wo wir uns nicht wundern werden, wenn das Kind, ganz wie der Schiffsjunge im berühmten Fischfang von Prévert, den Wal der Hochstapelei verwirft<sup>43</sup>, nachdem er ihn, um das unsterbliche Stück wieder aufzunehmen, am Einschlag *de père en part* durchbohrt hat. Kein Zweifel, daß es der Gestalt des Dr. Flechsig in ihrer Forschungsstrenge (im Buch von Frau Macalpine findet sich ein Bild<sup>44</sup>, das ihn vor dem Hintergrund einer kolossalen Vergrößerung einer Gehirnhemisphäre zeigt) nicht gelungen war, Ersatz zu bieten für die plötzlich wahrgenommene Leere der Inauguralverwerfung: («Kleiner Flechsig!» rufen die Stimmen.)

Jedenfalls ist dies die Auffassung Freuds, wenn die Übertragung, die das Subjekt auf die Person von Flechsig richtet, als der Faktor erscheint, der das Subjekt in die Psychose gestürzt hat.

Auf diesem Weg geben einige Monate später die göttlichen Anwürfe im Subjekt ihr Konzert und bringen so den Namen-des-Vaters dazu, sich mit dem Namen Gottes<sup>45</sup> a... f... zu lassen; den Sohn bestärken sie in der Gewißheit, daß am Ende seiner Prüfungen er nichts Besseres zu tun haben wird als auf die ganze Welt zu «machen»<sup>46</sup> (S. 226–XVI).

<sup>42</sup> In einer Anmerkung auf derselben Seite zitiert Ida Macalpine den Titel eines der Bücher dieses Autors: «Glückseligkeitslehre für das physische Leben des Menschen».

<sup>43</sup> A. d. U.: Deutsch im Original in Klammern.

<sup>44</sup> A. d. U.: Vgl. auch Daniel Paul Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, hrsg. S. M. Weber, Berlin 1973, S. 487.

<sup>45</sup> (S. 194–XIV) Die Redensart «Ei verflucht...» war noch ein Überbleibsel der Grundsprache, in welcher die Worte «Ei verflucht, das sagt sich schwer» jedesmal gebraucht wurden, wenn irgendeine mit der Weltordnung unverträgliche Erscheinung in das Bewußtsein der Seelen trat, z. B. «Ei verflucht, das sagt sich schwer, daß der liebe Gott sich f... läßt».

<sup>46</sup> Wir glauben, wir können aus dem Register der Grundsprache selbst diesen



So ist schließlich das letzte Wort, in dem die «innere Erfahrung» unseres Jahrhunderts uns ihre Zeitrechnung gab, fünfzig Jahre vorher artikuliert worden in der Theodizee, der Schreiber sich überantwortet sah: «Gott ist eine H...»<sup>48</sup>

Dies der Ausdruck, in dem der Prozeß gipfelt, durch den der Signifikant sich im Realen «entfesselte», nachdem das Falliment des Namen-des-Vaters offenkundig war, d. h. des Signifikanten, der im Anderen, als Ort des Signifikanten, der Signifikant des Anderen als Ort des Gesetzes ist. Wir wollen es in der Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht, fürs erste dabei bewenden lassen; sie führt, wie man sieht, die Konzeption ein, an die man sich in der Behandlung bei der Handhabung der Übertragung halten soll.

Euphemismus nehmen, dessen sich hier die Stimmen und Schreiber selbst ganz gegen ihre Gewohnheit enthalten.

Wir glauben so auch dem Gebot wissenschaftlicher Strenge besser zu genügen, wenn wir die Heuchelei hervorheben, die auf diesem Umweg wie auf anderen, das, was die Freudsche Erfahrung zeigt, verhartet, ja sogar zu einem läppischen Geschwätz werden läßt. Wir meinen die undefinierbare Verwendung, die man für gewöhnlich von bestimmten Hinweisen macht, etwa: In diesem Moment seiner Analyse regredierte der Patient auf die anale Phase. Was für ein Spaß wäre es da, das Gesicht des Analytikers zu sehen, wenn der Kranke auf seiner Couch zu «stoßen» anfängt, oder auch nur sabbert.

All das ist nur eine maskierte Rückkehr zur Sublimierung, die sich in dem *inter urinas et faeces nascitur* versteckt und mit ihm implizite zum Ausdruck bringen will, daß jener schmutzige Ursprung nur unseren Körper betrifft.

Die Analyse entdeckt ganz andere Dinge. Nicht sein Fetzen Fleisch, sondern das Sein des Menschen selbst gerät unter die Abfälle, an die sich schon seine ersten Spiele hielten, sofern nämlich das Gesetz der Symbolisierung, an das sein Begehren notwendig gebunden ist, den Menschen in seinem Netz (*filet*<sup>47</sup>) fängt, und zwar durch seine Stellung als Partialobjekt, als welches er sich darbietet bei seinem Eintritt in die Welt, in der das Begehren des Anderen das Gesetz macht.

Diese Beziehung bringt Schreiber wohl gemerkt klar zum Ausdruck, wenn er, um es unzweideutig zu sagen, auf den Akt des Sch... namentlich zurückführt, daß er spürt, wie sich da die Elemente seines Seins versammeln, deren Zerstreuung in die Unendlichkeit seines Wahns sein ganzes Leid ausmacht.

<sup>47</sup> A. d. Ü.: Vgl. *déficits du signifiant*, Lacan: Schriften I, S. 209; dazu S. Leclaire: Der psychoanalytische Prozeß, Ein Versuch über das Unbewußte und den Aufbau einer buchstäblichen Ordnung, Walter, Olten und Freiburg im Breisgau 1971, S. 143 f. Anmerkung 149.

<sup>48</sup> Und zwar in der Form: «Die Sonne ist eine Hure» (S. 384 – Anlagen). Die Sonne bildet hier für Schreiber den zentralen Aspekt Gottes. Die innere Erfahrung, von der hier die Rede ist, ist Titel des zentralen Werks von Georges Bataille. In *Madame Edwarda* beschreibt er das besondere Extrem dieser Erfahrung.

Zu sagen, was wir auf diesem Gebiet machen können, wäre verfrüht, denn es hieße, «über Freud hinaus» zu gehen, und Freud zu überholen, kommt nicht in Frage, solange die Psychoanalyse nach Freud, wie wir gesagt haben, auf die Stufe vor ihm zurückgefallen ist.

Jedenfalls hält uns dies von allen Gegenständen ab außer dem einen: den Zugang wiederherzustellen zu der Erfahrung, die Freud freigelegt hat.

Denn verwendet man die von ihm eingerichtete Technik unabhängig von der Erfahrung, der sie verbunden ist, handelt man ebenso stupid wie einer der hechelnd die Ruder schwingt in einem Schiff, das auf Sand liegt.

(Dezember 1957 – Januar 1958)

Übersetzt von Chantal Creusot und Norbert Haas



Other works by Julia Kristeva  
published by Columbia

*Desire in Language: A Semiotic Approach  
to Literature and Art*

*Revolution in Poetic Language*

*The Kristeva Reader*

*Tales of Love*

*In the Beginning Was Love: Psychoanalysis and Faith*

*Language: The Unknown*

*Black Sun: Depression and Melancholia*

*Strangers to Ourselves*

*The Samurai*

*Nations Without Nationalism*

*Proust and the Sense of Time*

*The Old Man and the Wolves*

# POWERS OF HORROR

An Essay on Abjection

§ JULIA KRISTEVA

Translated by

LEON S. ROUDIEZ



COLUMBIA UNIVERSITY PRESS  
New York

## APPROACHING ABJECTION

No Beast is there without glimmer of infinity,  
No eye so vile nor abject that brushes not  
Against lightning from on high, now tender, now fierce.

Victor Hugo, *La Légende des siècles*

## NEITHER SUBJECT NOR OBJECT

There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns aside; sickened, it rejects. A certainty protects it from the shameful—a certainty of which it is proud holds on to it. But simultaneously, just the same, that impetus, that spasm, that leap is drawn toward an elsewhere as tempting as it is condemned. Unflaggingly, like an inescapable boomerang, a vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself.

When I am beset by abjection, the twisted braid of affects and thoughts I call by such a name does not have, properly speaking, a definable *object*. The abject is not an ob-ject facing me, which I name or imagine. Nor is it an ob-jest, an otherness ceaselessly fleeing in a systematic quest of desire. What is abject is not my correlative, which, providing me with someone or something else as support, would allow me to be more or less detached and autonomous. The abject has only one quality of the object—that of being opposed to *I*. If the object, however, through its opposition, settles me within the fragile texture of

a desire for meaning, which, as a matter of fact, makes me ceaselessly and infinitely homologous to it, what is *abject*, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses. A certain "ego" that merged with its master, a superego, has flatly driven it away. It lies outside, beyond the set, and does not seem to agree to the latter's rules of the game. And yet, from its place of banishment, the abject does not cease challenging its master. Without a sign (for him), it beseeches a discharge, a convulsion, a crying out. To each ego its object, to each superego its abject. It is not the white expanse or slack boredom of repression, not the translations and transformations of desire that wrench bodies, nights, and discourse; rather it is a brutish suffering that "I" puts up with, sublime and devastated, for "I" deposits it to the father's account [*verse au père—père-version*]: I endure it, for I imagine that such is the desire of the other. A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing, either. A "something" that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture.

#### THE IMPROPER/UNCLEAN

Loathing an item of food, a piece of filth, waste, or dung. The spasms and vomiting that protect me. The repugnance, the retching that thrusts me to the side and turns me away from defilement, sewage, and muck. The shame of compromise, of being in the middle of treachery. The fascinated start that leads me toward and separates me from them.

Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection. When the eyes see or the lips touch that skin on the surface of milk—harmless, thin as a sheet of cigarette paper, pitiful as a nail paring—I experience a gagging

sensation and, still farther down, spasms in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provoke tears and bile, increase heartbeat, cause forehead and hands to perspire. Along with sight-clouding dizziness, *nausea* makes me balk at that milk cream, separates me from the mother and father who proffer it. "I" want none of that element, sign of their desire; "I" do not want to listen, "I" do not assimilate it, "I" expel it. But since the food is not an "other" for "me," who am only in their desire, I expel *myself*, I spit *myself* out, I abject *myself* within the same motion through which "I" claim to establish *myself*. That detail, perhaps an insignificant one, but one that they ferret out, emphasize, evaluate, that trifle turns me inside out, guts sprawling; it is thus that *they* see that "I" am in the process of becoming an other at the expense of my own death. During that course in which "I" become, I give birth to myself amid the violence of sobs, of vomit. Mute protest of the symptom, shattering violence of a convulsion that, to be sure, is inscribed in a symbolic system, but in which, without either wanting or being able to become integrated in order to answer to it, it reacts, it abreacts. It abjects.

The corpse (or cadaver: *cadere*, to fall), that which has irremediably come a cropper, is cesspool, and death; it upsets even more violently the one who confronts it as fragile and fallacious chance. A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not *signify* death. In the presence of signified death—a flat encephalograph, for instance—I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit—*cadere*, cadaver. If dung signifies the other side of the border, the place where I am not and which permits me to be, the corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. It is

no longer I who expel, "I" is expelled. The border has become an object. How can I be without border? That elsewhere that I imagine beyond the present, or that I hallucinate so that I might, in a present time, speak to you, conceive of you—it is now here, jetted, abjected, into "my" world. Deprived of world, therefore, I *fall in a faint*. In that compelling, raw, insistent thing in the morgue's full sunlight, in that thing that no longer matches and therefore no longer signifies anything, I behold the breaking down of a world that has erased its borders: fainting away. The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.

It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior. . . . Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject, but premeditated crime, cunning murder, hypocritical revenge are even more so because they heighten the display of such fragility. He who denies morality is not abject; there can be grandeur in amorality and even in crime that flaunts its disrespect for the law—rebellious, liberating, and suicidal crime. Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that disassembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you. . . .

In the dark halls of the museum that is now what remains of Auschwitz, I see a heap of children's shoes, or something like that, something I have already seen elsewhere, under a Christmas tree, for instance, dolls I believe. The abjection of Nazi crime reaches its apex when death, which, in any case, kills me, interferes with what, in my living universe, is supposed to save me from death: childhood, science, among other things.

### THE ABJECTION OF SELF

If it be true that the abject simultaneously beseeches and pulverizes the subject, one can understand that it is experienced at the peak of its strength when that subject, weary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very *being*, that it is none other than abject. The abjection of self would be the culminating form of that experience of the subject to which it is revealed that all its objects are based merely on the inaugural *loss* that laid the foundations of its own being. There is nothing like the abjection of self to show that all abjection is in fact recognition of the *want* on which any being, meaning, language, or desire is founded. One always passes too quickly over this word, "want," and today psychoanalysts are finally taking into account only its more or less fetishized product, the "object of want." But if one imagines (and imagine one must, for it is the working of imagination whose foundations are being laid here) the experience of *want* itself as logically preliminary to being and object—to the being of the object—then one understands that abjection, and even more so abjection of self, is its only signified. Its signifier, then, is none but literature. Mystical Christendom turned this abjection of self into the ultimate proof of humility before God, witness Elizabeth of Hungary who "though a great princess, delighted in nothing so much as in abasing herself."<sup>1</sup>

The question remains as to the ordeal, a secular one this time, that abjection can constitute for someone who, in what is termed knowledge of castration, turning away from perverse dodges, presents himself with his own body and ego as the most precious non-objects; they are no longer seen in their own right but forfeited, abject. The termination of analysis can lead us there, as we shall see. Such are the pangs and delights of masochism.

Essentially different from "uncanniness," more violent, too, abjection is elaborated through a failure to recognize its kin; nothing is familiar, not even the shadow of a memory. I imagine a child who has swallowed up his parents too soon, who frightens himself on that account, "all by himself," and, to save

himself, rejects and throws up everything that is given to him—all gifts, all objects. He has, he could have, a sense of the abject. Even before things for him *are*—hence before they are signifiable—he drives them out, dominated by drive as he is, and constitutes his own territory, edged by the abject. A sacred configuration. Fear cements his compound, conjoined to another world, thrown up, driven out, forfeited. What he has swallowed up instead of maternal love is an emptiness, or rather a maternal hatred without a word for the words of the father; that is what he tries to cleanse himself of, tirelessly. What solace does he come upon within such loathing? Perhaps a father, existing but unsettled, loving but unsteady, merely an apparition but an apparition that remains. Without him the holy brat would probably have no sense of the sacred; a blank subject, he would remain, discomfited, at the dump for non-objects that are always forfeited, from which, on the contrary, fortified by abjection, he tries to extricate himself. For he is not mad, he through whom the abject exists. Out of the daze that has petrified him before the untouchable, impossible, absent body of the mother, a daze that has cut off his impulses from their objects, that is, from their representations, out of such daze he causes, along with loathing, one word to crop up—fear. The phobic has no other object than the abject. But that word, “fear”—a fluid haze, an elusive clamminess—no sooner has it cropped up than it shades off like a mirage and permeates all words of the language with nonexistence, with a hallucinatory, ghostly glimmer. Thus, fear having been bracketed, discourse will seem tenable only if it ceaselessly confront that otherness, a burden both repellent and repelled, a deep well of memory that is unapproachable and intimate: the abject.

#### BEYOND THE UNCONSCIOUS

Put another way, it means that there are lives not sustained by *desire*, as desire is always for objects. Such lives are based on *exclusion*. They are clearly distinguishable from those understood as neurotic or psychotic, articulated by *negation* and its modalities, *transgression*, *denial*, and *repudiation*. Their dynamics

challenges the theory of the unconscious, seeing that the latter is dependent upon a dialectic of negativity.

The theory of the unconscious, as is well known, presupposes a repression of contents (affects and presentations) that, thereby, do not have access to consciousness but effect within the subject modifications, either of speech (parapraxes, etc.), or of the body (symptoms), or both (hallucinations, etc.). As correlative to the notion of *repression*, Freud put forward that of *denial* as a means of figuring out neurosis, that of *rejection* (*repudiation*) as a means of situating psychosis. The asymmetry of the two repressions becomes more marked owing to denial's bearing on the object whereas repudiation affects desire itself (Lacan, in perfect keeping with Freud's thought, interprets that as “repudiation of the Name of the Father”).

Yet, facing the abject and more specifically phobia and the splitting of the ego (a point I shall return to), one might ask if those articulations of negativity germane to the unconscious (inherited by Freud from philosophy and psychology) have not become inoperative. The “unconscious” contents remain here *excluded* but in strange fashion: not radically enough to allow for a secure differentiation between subject and object, and yet clearly enough for a defensive *position* to be established—one that implies a refusal but also a sublimating elaboration. As if the fundamental opposition were between I and Other or, in more archaic fashion, between Inside and Outside. As if such an opposition subsumed the one between Conscious and Unconscious, elaborated on the basis of neuroses.

Owing to the ambiguous opposition I/Other, Inside/Outside—an opposition that is vigorous but pervious, violent but uncertain—there are contents, “normally” unconscious in neurotics, that become explicit if not conscious in “borderline” patients' speeches and behavior. Such contents are often openly manifested through symbolic practices, without by the same token being integrated into the judging consciousness of those particular subjects. Since they make the conscious/unconscious distinction irrelevant, borderline subjects and their speech constitute propitious ground for a sublimating discourse (“aesthetic” or “mystical,” etc.), rather than a scientific or rationalist one.

## AN EXILE WHO ASKS, "WHERE?"

The one by whom the abject exists is thus a *déjet* who places (himself), *separates* (himself), situates (himself), and therefore *strays* instead of getting his bearings, desiring, belonging, or refusing. Situationist in a sense, and not without laughter—since laughing is a way of placing or displacing abjection. Necessarily dichotomous, somewhat Manichaean, he divides, excludes, and without, properly speaking, wishing to know his abjections is not at all unaware of them. Often, moreover, he includes himself among them, thus casting within himself the scalpel that carries out his separations.

Instead of sounding himself as to his "being," he does so concerning his place: "Where am I?" instead of "Who am I?" For the space that engrosses the deject, the excluded, is never *one*, nor *homogeneous*, nor *totalizable*, but essentially divisible, foldable, and catastrophic. A deviser of territories, languages, works, the *déjet* never stops demarcating his universe whose fluid confines—for they are constituted of a non-object, the abject—constantly question his solidity and impel him to start afresh. A tireless builder, the deject is in short a *stray*. He is on a journey, during the night, the end of which keeps receding. He has a sense of the danger, of the loss that the pseudo-object attracting him represents for him, but he cannot help taking the risk at the very moment he sets himself apart. And the more he strays, the more he is saved.

## TIME: FORGETFULNESS AND THUNDER

For it is out of such straying on excluded ground that he draws his jouissance. The abject from which he does not cease separating is for him, in short, a *land of oblivion* that is constantly remembered. Once upon blotted-out time, the abject must have been a magnetized pole of covetousness. But the ashes of oblivion now serve as a screen and reflect aversion, repugnance. The clean and proper (in the sense of incorporated and incorporeal) becomes filthy, the sought-after turns into the banished, fascination into shame. Then, forgotten time crops up suddenly and condenses into a flash of lightning an operation

that, if it were thought out, would involve bringing together the two opposite terms but, on account of that flash, is discharged like thunder. The time of abjection is double: a time of oblivion and thunder, of veiled infinity and the moment when revelation bursts forth.

## JOUISSANCE AND AFFECT

Jouissance, in short. For the stray considers himself as equivalent to a Third Party. He secures the latter's judgment, he acts on the strength of its power in order to condemn, he grounds himself on its law to tear the veil of oblivion but also to set up its object as inoperative. As jettisoned. Parachuted by the Other. A ternary structure, if you wish, held in keystone position by the Other, but a "structure" that is skewed, a topology of catastrophe. For, having provided itself with an *alter ego*, the Other no longer has a grip on the three apices of the triangle where subjective homogeneity resides; and so, it jettisons the object into an abominable real, inaccessible except through jouissance. It follows that jouissance alone causes the abject to exist as such. One does not know it, one does not desire it, one joys in it [*on en jouit*]. Violently and painfully. A passion. And, as in jouissance where the object of desire, known as object *a* [in Lacan's terminology], bursts with the shattered mirror where the ego gives up its image in order to contemplate itself in the Other, there is nothing either objective or objectal to the abject. It is simply a frontier, a repulsive gift that the Other, having become *alter ego*, drops so that "I" does not disappear in it but finds, in that sublime alienation, a forfeited existence. Hence a jouissance in which the subject is swallowed up but in which the Other, in return, keeps the subject from foundering by making it repugnant. One thus understands why so many victims of the abject are its fascinated victims—if not its submissive and willing ones.

We may call it a border; abjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what treats it—on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger. But also because ab-

jection itself is a composite of judgment and affect, of condemnation and yearning, of signs and drives. Abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship, in the immemorial violence with which a body becomes separated from another body in order to be—maintaining that night in which the outline of the signified thing vanishes and where only the imponderable affect is carried out. To be sure, if I am affected by what does not yet appear to me as a thing, it is because laws, connections, and even structures of meaning govern and condition me. That order, that glance, that voice, that gesture, which enact the law for my frightened body, constitute and bring about an effect and not yet a sign. I speak to it in vain in order to exclude it from what will no longer be, for myself, a world that can be assimilated. Obviously, *I am* only like someone else: mimetic logic of the advent of the ego, objects, and signs. But when I seek (myself), lose (myself), or experience *jouissance*—then “I” is *heterogeneous*. Discomfort, unease, dizziness stemming from an ambiguity that, through the violence of a revolt *against*, demarcates a space out of which signs and objects arise. Thus braided, woven, ambivalent, a heterogeneous flux marks out a territory that I can call my own because the Other, having dwelt in me as *alter ego*, points it out to me through loathing.

This means once more that the heterogeneous flow, which portions the abject and sends back abjection, already dwells in a human animal that has been highly altered. I experience abjection only if an Other has settled in place and stead of what will be “me.” Not at all an other with whom I identify and incorporate, but an Other who precedes and possesses me, and through such possession causes me to be. A possession previous to my advent: a being-there of the symbolic that a father might or might not embody. Significance is indeed inherent in the human body.

#### AT THE LIMIT OF PRIMAL REPRESSION

If, on account of that Other, a space becomes demarcated, separating the abject from what will be a subject and its objects, it is because a repression that one might call “primal” has been

effected prior to the springing forth of the ego, of its objects and representations. The latter, in turn, as they depend on another repression, the “secondary” one, arrive only *a posteriori* on an enigmatic foundation that has already been marked off, its return, in a phobic, obsessional, psychotic guise, or more generally and in more imaginary fashion in the shape of *abjection*, notifies us of the limits of the human universe.

On such limits and at the limit one could say that there is no unconscious, which is elaborated when representations and affects (whether or not tied to representations) shape a logic. Here, on the contrary, consciousness has not assumed its rights and transformed into signifiers those fluid demarcations of yet unstable territories where an “I” that is taking shape is ceaselessly straying. We are no longer within the sphere of the unconscious but at the limit of primal repression that, nevertheless, has discovered an intrinsically corporeal and already signifying brand, symptom, and sign: repugnance, disgust, abjection. There is an effervescence of object and sign—not of desire but of intolerable significance; they tumble over into non-sense or the impossible real, but they appear even so in spite of “myself” (which is not) as abjection.

#### PREMISES OF THE SIGN, LININGS OF THE SUBLIME

Let us pause a while at this juncture. If the abject is already a wellspring of sign for a non-object, on the edges of primal repression, one can understand its skirting the somatic symptom on the one hand and sublimation on the other. The *symptom*: a language that gives up, a structure within the body, a non-assimilable alien, a monster, a tumor, a cancer that the listening devices of the unconscious do not hear, for its strayed subject is huddled outside the paths of desire. *Sublimation*, on the contrary, is nothing else than the possibility of naming the pre-nominal, the pre-objectal, which are in fact only a trans-nominal, a trans-objectal. In the symptom, the abject permeates me, I become abject. Through sublimation, I keep it under control. The abject is edged with the sublime. It is not the same moment on the journey, but the same subject and speech bring them into being.

For the sublime has no object either. When the starry sky, a vista of open seas or a stained glass window shedding purple beams fascinate me, there is a cluster of meaning, of colors, of words, of caresses, there are light touches, scents, sighs, cadences that arise, shroud me, carry me away, and sweep me beyond the things that I see, hear, or think. The "sublime" object dissolves in the raptures of a bottomless memory. It is such a memory, which, from stopping point to stopping point, remembrance to remembrance, love to love, transfers that object to the refulgent point of the dazzlement in which I stray in order to be. As soon as I perceive it, as soon as I name it, the sublime triggers—it has always already triggered—a spree of perceptions and words that expands memory boundlessly. I then forget the point of departure and find myself removed to a secondary universe, set off from the one where "I" am—delight and loss. Not at all short of but always with and through perception and words, the sublime is a *something added* that expands us, overstrains us, and causes us to be both *here*, as dejects, and *there*, as others and sparkling. A divergence, an impossible bounding. Everything missed, joy—fascination.

#### BEFORE THE BEGINNING: SEPARATION

The abject might then appear as the most *fragile* (from a synchronic point of view), the most *archaic* (from a diachronic one) sublimation of an "object" still inseparable from drives. The abject is that pseudo-object that is made up *before* but appears only *within* the gaps of secondary repression. *The abject would thus be the "object" of primal repression.*

But what is primal repression? Let us call it the ability of the speaking being, always already haunted by the Other, to divide, reject, repeat. Without *one* division, *one* separation, *one* subject/object having been constituted (not yet, or no longer yet). Why? Perhaps because of maternal anguish, unable to be satiated within the encompassing symbolic.

The abject confronts us, on the one hand, with those fragile states where man strays on the territories of *animal*. Thus, by way of abjection, primitive societies have marked out a precise

area of their culture in order to remove it from the threatening world of animals or animality, which were imagined as representatives of sex and murder.

The abject confronts us, on the other hand, and this time within our personal archeology, with our earliest attempts to release the hold of *maternal* entity even before existing outside of her, thanks to the autonomy of language. It is a violent, clumsy breaking away, with the constant risk of falling back under the sway of a power as securing as it is stifling. The difficulty a mother has in acknowledging (or being acknowledged by) the symbolic realm—in other words, the problem she has with the phallus that her father or her husband stands for—is not such as to help the future subject leave the natural mansion. The child can serve its mother as token of her own authentication; there is, however, hardly any reason for her to serve as go-between for it to become autonomous and authentic in its turn. In such close combat, the symbolic light that a third party, eventually the father, can contribute helps the future subject, the more so if it happens to be endowed with a robust supply of drive energy, in pursuing a reluctant struggle against what, having been the mother, will turn into an abject. Repelling, rejecting; repelling itself, rejecting itself. Abjecting.

In this struggle, which fashions the human being, the *mimesis*, by means of which he becomes homologous to another in order to become himself, is in short logically and chronologically secondary. Even before being *like*, "I" am not but do *separate*, *reject*, *ab-ject*. Abjection, with a meaning broadened to take in subjective diachrony, is a *precondition of narcissism*. It is coexistent with it and causes it to be permanently brittle. The more or less beautiful image in which I behold or recognize myself rests upon an abjection that sunders it as soon as repression, the constant watchman, is relaxed.

#### THE "CHORA," RECEPTACLE OF NARCISSISM

Let us enter, for a moment, into that Freudian aporia called primal repression. Curious primacy, where what is repressed cannot really be held down, and where what represses always



already borrows its strength and authority from what is apparently very secondary: language. Let us therefore not speak of primacy but of the instability of the symbolic function in its most significant aspect—the prohibition placed on the maternal body (as a defense against autoerotism and incest taboo). Here, drives hold sway and constitute a strange space that I shall name, after Plato (*Timaeus*, 48–53), a *chora*, a receptacle.

For the benefit of the ego or its detriment, drives, whether life drives or death drives, serve to correlate that “not yet” ego with an “object” in order to establish both of them. Such a process, while dichotomous (inside/outside, ego/not ego) and repetitive, has nevertheless something centripetal about it: it aims to settle the ego as center of a solar system of objects. If, by dint of coming back towards the center, the drive’s motion should eventually become centrifugal, hence fasten on the Other and come into being as sign so as to produce meaning—that is, literally speaking, exorbitant.

But from that moment on, while I recognize my image as sign and change in order to signify, another economy is instituted. The sign represses the *chora* and its eternal return. Desire alone will henceforth be witness to that “primal” pulsation. But desire ex-patriates the ego toward an *other* subject and accepts the exactness of the ego only as narcissistic. Narcissism then appears as a regression to a position set back from the other, a return to a self-contemplative, conservative, self-sufficient haven. Actually, such narcissism never is the wrinkleless image of the Greek youth in a quiet fountain. The conflicts of drives muddle its bed, cloud its water, and bring forth everything that, by not becoming integrated with a given system of signs, is abjection for it.

Abjection is therefore a kind of *narcissistic crisis*: it is witness to the ephemeral aspect of the state called “narcissism” with reproachful jealousy, heaven knows why; what is more, abjection gives narcissism (the thing and the concept) its classification as “seeming.”

Nevertheless, it is enough that a prohibition, which can be a superego, block the desire craving an other—or that this other, as its role demands, not fulfill it—for desire and its sig-

nifiers to turn back toward the “same,” thus clouding the waters of Narcissus. It is precisely at the moment of narcissistic perturbation (all things considered, the permanent state of the speaking being, if he would only hear himself speak) that secondary repression, with its reserve of symbolic means, attempts to transfer to its own account, which has thus been overdrawn, the resources of primal repression. The archaic economy is brought into full light of day, signified, verbalized. Its strategies (rejecting, separating, repeating/abjecting) hence find a symbolic existence, and the very logic of the symbolic—arguments, demonstrations, proofs, etc.—must conform to it. It is then that the object ceases to be circumscribed, reasoned with, thrust aside: it appears as abject.

Two seemingly contradictory causes bring about the narcissistic crisis that provides, along with its truth, a view of the abject. *Too much strictness on the part of the Other*, confused with the One and the Law. The *lapse of the Other*, which shows through the breakdown of objects of desire. In both instances, the abject appears in order to uphold “I” within the Other. The abject is the violence of mourning for an “object” that has always already been lost. The abject shatters the wall of repression and its judgments. It takes the ego back to its source on the abominable limits from which, in order to be, the ego has broken away—it assigns it a source in the non-ego, drive, and death. Abjection is a resurrection that has gone through death (of the ego). It is an alchemy that transforms death drive into a start of life, of new significance.

#### PERVERSE OR ARTISTIC

The abject is related to perversion. The sense of abjection that I experience is anchored in the superego. The abject is perverse because it neither gives up nor assumes a prohibition, a rule, or a law; but turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantage of them, the better to deny them. It kills in the name of life—a progressive despot; it lives at the behest of death—an operator in genetic experimentations; it curbs the other’s suffering for its own profit—a cynic (and a psychoan-

alyst); it establishes narcissistic power while pretending to reveal the abyss—an artist who practices his art as a “business.” Corruption is its most common, most obvious appearance. That is the socialized appearance of the abject.

An unshakable adherence to Prohibition and Law is necessary if that perverse interspace of abjection is to be hemmed in and thrust aside. Religion, Morality, Law. Obviously always arbitrary, more or less; unfailingly oppressive, rather more than less; laboriously prevailing, more and more so.

Contemporary literature does not take their place. Rather, it seems to be written out of the untenable aspects of perverse or superego positions. It acknowledges the impossibility of Religion, Morality, and Law—their power play, their necessary and absurd seeming. Like perversion, it takes advantage of them, gets round them, and makes sport of them. Nevertheless, it maintains a distance where the abject is concerned. The writer, fascinated by the abject, imagines its logic, projects himself into it, introjects it, and as a consequence perverts language—style and content. But on the other hand, as the sense of abjection is both the abject’s judge and accomplice, this is also true of the literature that confronts it. One might thus say that with such a literature there takes place a crossing over of the dichotomous categories of Pure and Impure, Prohibition and Sin, Morality and Immorality.

For the subject firmly settled in its superego, a writing of this sort is necessarily implicated in the interspace that characterizes perversion; and for that reason, it gives rises in turn to abjection. And yet, such texts call for a softening of the superego. Writing them implies an ability to imagine the abject, that is, to see oneself in its place and to thrust it aside only by means of the displacements of verbal play. It is only after his death, eventually, that the writer of abjection will escape his condition of waste, reject, abject. Then, he will either sink into oblivion or attain the rank of incommensurate ideal. Death would thus be the chief curator of our imaginary museum; it would protect us in the last resort from the abjection that contemporary literature claims to expend while uttering it. Such a protection, which gives its quietus to abjection, but also perhaps to the

bothersome, incandescent stake of the literary phenomenon itself, which, raised to the status of the sacred, is severed from its specificity. Death thus keeps house in our contemporary universe. By purifying (us from) literature, it establishes our secular religion.

#### AS ABJECTION—SO THE SACRED

Abjection accompanies all religious structurings and reappears, to be worked out in a new guise, at the time of their collapse. Several structurings of abjection should be distinguished, each one determining a specific form of the sacred.

Abjection appears as a rite of defilement and pollution in the paganism that accompanies societies with a dominant or surviving matrilinear character. It takes on the form of the *exclusion* of a substance (nutritive or linked to sexuality), the execution of which coincides with the sacred since it sets it up.

(Abjection persists as *exclusion* or taboo (dietary or other) in monotheistic religions, Judaism in particular, but drifts over to more “secondary” forms such as *transgression* (of the Law) within the same monotheistic economy. It finally encounters, with Christian sin, a dialectic elaboration, as it becomes integrated in the Christian Word as a threatening otherness—but always nameable, always totalizable.)

The various means of *purifying* the abject—the various catharses—make up the history of religions, and end up with that catharsis par excellence called art, both on the far and near side of religion. Seen from that standpoint, the artistic experience, which is rooted in the abject it utters and by the same token purifies, appears as the essential component of religiosity. That is perhaps why it is destined to survive the collapse of the historical forms of religions.

#### OUTSIDE OF THE SACRED, THE ABJECT IS WRITTEN

In the contemporary practice of the West and owing to the crisis in Christianity, abjection elicits more archaic resonances that are culturally prior to sin; through them it again assumes

Film und Medien in der Diskussion

Christian Metz

Der imaginäre Signifikant  
Psychoanalyse und Kino

Hrsg. v.  
Jürgen E. Müller

Band 9

Aus dem Französischen von

Dominique Blüher, Thomas Hübel, Elisabeth Madlener,  
Robert F. Riesinger, Peter Stolle, Margrit Tröhler und Michael Wiesmüller

Christian Metz

Der imaginäre Signifikant  
Psychoanalyse und Kino



Nodus Publikationen  
Münster

über die Repräsentation hinaus (aber durch sie vermittelt) zu geben. Im Stummfilm waren Synekdochen nur auf einer Achse, jener des Bildes (Selektion des auf der Leinwand Sichtbaren), möglich, der Tonfilm bietet mehrere synekdochische Achsen für jede Situation: Man kann sie akustisch wahrnehmbar machen, ohne sie zu zeigen oder umgekehrt etc. Man bemerkt, daß die "Synekdoche" hier einen erweiterten Sinn annimmt; letztendlich geht es um die Auswahl der textuellen Materialien selbst. - 1956 bringt uns der Bezug auf die Großaufnahme der echten Synekdoche näher. Die Großaufnahme ist in der Tat ein "Teil" oder ist dies wenigstens deutlicher als die Halbnahe oder totale Aufnahme. Aber nicht jeder "Teil", im Kino und anderswo, impliziert notwendigerweise schon den synekdochischen Prozeß; er muß bis zu einem gewissen Grad für das Ganze stehen ("Segel" konnte sogar im 17. Jahrhundert nur das "Segel" bedeuten, jenseits der anderen Bedeutungen, die es vermittelte). Die verschiedenen Großaufnahmen, die innerhalb eines Films auftauchen, ordnen sich stufenweise entlang einer Achse, die noch viele andere Zwischenstufen umfaßt, da das *Wort* abwesend ist, ein Problem, auf das ich noch zurückkommen werde. Den einen Pol bilden die Detailaufnahmen von deskriptivem Wert, die nichts als sich selbst bedeuten: Das synekdochische Drängen manifestiert sich hier kaum oder gar nicht (ideale Grenze). Am anderen Pol - und das ist zum Beispiel das berühmte Bild aus dem Film *Panzerkreuzer Potemkin*, als die meuternden Matrosen den zaristischen Arzt über Bord geworfen haben und man seinen Zwickler in den Tauen baumeln sieht - hat die diskursive Aktualisierung des "Teils" einzig den Sinn, das "Ganze" zu evolvieren; man hat ein figuratives Verfahren vor sich, das - in der Ordnung der Bilder - etwas mit dem (verbalen) Verfahren der Synekdoche gemeinsam hat. Dies läßt sich, wie es auch üblich ist, als "kinematographische Synekdoche" bezeichnen.

## 5. Metapher/Metonymie - Dissymmetrie einer Symmetrie

Man wird während der vorangegangenen Überlegungen vielleicht den Verdacht nicht losgeworden sein, daß zwischen der Gesetzlichkeit von Metapher und Metonymie möglicherweise eine Dissymmetrie herrscht, die, sollte sie sich bestätigen, die Parallelisierung selbst in Frage stellen könnte. Die reine Metapher, ohne metonymische Implikationen, ist das nicht-diegetische Bild oder der nicht-diegetische Ton (und in nicht-diegetischen Filmen das genuin *fremde* Bild und der genuin *fremde* Ton) - eine stark akzentuierte Operation, die sogar in Avantgardefilmen selten ist. Die reine Metonymie bringt im Film Bilder und Töne in Verbindung, die auch anderswo zeitlich oder räumlich in Verbindung stehen - Kontiguität in der Diegese, falls der Film darauf beruht, oder allgemeiner gesagt: Kontiguität in der gesellschaftlichen Erfahrung, die dem Film vorausgeht. Dieser Modus assoziativer Diskursivität, der auf "natürlicher" Nachbarschaft beruht, ist sehr häufig anzutreffen, sogar in Filmen, denen es mehr oder weniger gelingt, das narrativ-repräsentative Regime zu vermeiden (sie können jedoch nicht auf die Filmaufnahme selbst verzichten und somit auf die Kontiguitäten im Blickfeld und viele andere Kontiguitäten). Welchen Sinn kann also eine Opposition haben, die auf der einen Seite eine "außergewöhnliche" Konfiguration plaziert und auf der anderen Seite ein ganz allgemeines Anordnungsprinzip? Muß dieses Paar nicht hinken?

## 5. Metapher/Metonymie - Dissymmetrie einer Symmetrie

Dieser Eindruck rührt, wie viele andere Schwierigkeiten auch, von der latenten Verwechslung her, die nach und nach das Verhältnis von Metonymie und Syntagma feinklärt hat. Der vorhergehende Abschnitt zeichnet sie bewußt nach, um sie offenzulegen. Die "Metonymie", von der die Rede ist, ist ein geäußelter Typus von Verkettungen, aber keine Metonymie, wenngleich er permanent Möglichkeiten dafür eröffnet. Er bringt ganz einfach ein syntagmatisches Prinzip zum Ausdruck, und zwar eines der grundlegendsten: Die Einheiten, die im Diskurs assoziiert werden, korrespondieren notwendigerweise mit Gedanken und Vorstellungen, die in der mentalen Erfahrung miteinander verbunden sind. Ihre doppelte Kontiguität, in der Aussage wie in der mentalen Vorstellung, ist ein allzeit möglicher Beginn einer metonymischen Konstruktion, doch stellt sie von sich aus alleine noch keine Metonymie her. Die Elemente können nebeneinander bestehen, ohne daß sich daraus eine besondere Konfiguration ergibt wie z.B. in Filmsequenzen, die lediglich bestimmte, aufeinanderfolgende Phasen irgendeines Prozesses darstellen. Die Metonymie setzt Kontiguität voraus, aber nicht jede Kontiguität ist metonymisch. Das Wort "Bordeaux" ist, wenn es den Wein meint, eine Metonymie: nicht weil der Wein in der Nähe der Stadt produziert wird - sonst wäre die ganze Welt eine Abfolge von Metonymien -, sondern weil diese Nachbarschaft einer spezifischen Operation Raum gegeben hat (im Fall von "Bordeaux", nicht aber allgemein), nämlich dem Transfer des Signifikanten. - Die Metonymie ist eine *Figur* der Kontiguität. Sie ist eine Figur, wie die Metapher auch, sie kommt nicht automatisch zustande als diese, auch sie muß erst durch eine bestimmte Operation entstehen. Die Kontiguität ohne Figur, die reine Kontiguität, ist die allgemeine Verbindung von Vorstellungen und Dingen und entspricht, wenn es sich um den Diskurs handelt, dem syntagmatischen Sachverhalt.

Auch findet man nicht in jedem Film Metonymien auf Schritt und Tritt. Wie auch immer - je nach Film, Genre oder Regisseur etc. - insgesamt das Verhältnis von metaphorischen und metonymischen Akten sein mag, sie haben - jenseits lokalisierter Figuren, auf die sie zwar hinauslaufen können, auf die sie sich jedoch nie reduzieren lassen - etwas gemeinsam: Sie erscheinen in Form von semantischen, identifizierbaren Bewegungen, die irgendwo sinuiert und nicht mit der Allgemeinheit des Textes in seiner Gesamtheit verbunden sind. In Fritz Langs Film *M* "bezeichnen" die aufgereihten Messer im Schaufenster die Person des Mörders oder wenigstens den Teil, der nichts anderes als töten kann. Eine Bahnung metonymischen Typs, die aber nicht ausreicht, um die diegetische Kopräsenz einer Silhouette und eines Schaufensters hervortreten zu lassen: Der Film enthält viele andere, auf der Leinwand sichtbare referentielle Nachbarschaften, die in den meisten Fällen ohne figurale Ausföhrung bleiben. Im Fall der Messer war eine besondere Betonung durch die Inszenierung notwendig, wie in jenen Bildern, wo M lange in das Schaufenster starrt, in dem sich sein Gesicht zwischen den blitzenden Klängen widerspiegelt; Voraussetzung war auch, daß sich eine mentale Assoziation zwischen Waffe und Mörder herstellt, die stärker ist als das, was sich aufgrund beliebiger Kontiguitäten der Handlung aufdrängen könnte, schließlich bedurfte es auch der Macht der textuellen Wiederholung etc. - Dennoch handelt es sich hier nicht um eine "extreme", feststehende, genau lokalisierbare Metonymie, die angedeutete Verbindung zieht sich durch einen beachtlichen Teil des Films, und der metonymische Prozeß kommt nicht zu einem vollständigen "Abschluß". In keinem Moment wird das Bild der Messer zum echten Äquivalent der Person, es ist lediglich eine privilegierte Assoziation. Doch genau

deshalb, weil sie privilegiert ist, verliert sie sich nicht in einer allgemeinen Kontinuität, sie ist auf ihre Weise lokalisierbar. Wenn nicht innerhalb einer einzigen Einstellung (und in der Totalität dieser Einstellung), so doch wenigstens in bestimmten Merkmalen der Konstruktion, die im Lauf verschiedener Einstellungen wiederkehren. (Die Lokalisationen lassen sich nicht auf jene reduzieren, die auf Anlieb ins Auge springen und im Film einzigartig sind oder die mit einer globalen Einheit, wie die Einstellung sie darstellt, zusammenfallen.)

### Von der Metonymie zur Metapher

Viele Metaphern im Film beruhen mehr oder weniger direkt auf einer Metonymie oder einer zugrundeliegenden Synekdoche. Marie-Claire Ropars hat dies in ihrem bereits erwähnten Beitrag (S. 144-146) anhand von Eisensteins *Oktober* überzeugend dargestellt. Durch das Zusammenspiel von Montage und Komposition wird ein Element des Films bis zu einem bestimmten Ausmaß zum Symbol eines anderen (Metonymie) oder einer weitergefaßten Einheit im Film (Synekdoche), und all diese Elemente gehören zum referentiellen Horizont des Films: zu seiner Diegese – oder, wenn es diese nicht gibt, zu einem Erfahrungs"umfeld". In den Georges Raft-Gangsterfilmen, die den Besuchern von Filmmuseen vertraut sind, wird das Geldstück, mit dem der Held in seiner Hand spielt, zum Emblem der Person, zu ihrem Äquivalent in gewisser Weise. Es deutet auf seine Gleichgültigkeit hin, auf seine Beziehung zum Geld etc. Es ähnelt ihm (metaphorisch), doch sieht man ihn damit hanterien (metonymisch), und dieses Spiel ist ein Teil seines allgemeinen Verhaltens (synekdochisch). Man weiß, daß viele Symbole im Film diesem Mechanismus im großen und ganzen entsprechen: Die Arbeit des Signifikanten setzt ein visuelles oder akustisches Motiv in Kraft, und dieses lädt sich mit weiteren Konnotationen auf, die zugleich *Aspirierungen* auf andere Motive im Film sind.<sup>53</sup>

Auf diesem Umstand insistiert zu Recht, neben anderen Autoren, Jean Mitry. Er schließt daraus, daß viele – sogenannte – Metaphern im Film in Wirklichkeit Metonymien sind.<sup>54</sup> Eine einleuchtende Reaktion angesichts der Tendenz (nicht nur in der Filmkritik<sup>55</sup>), jegliche symbolische Operation als "Metapher" zu bezeichnen, während das Symbolische an der Überschneidung von Metapher und Metonymie (in ihrer Oszillation, wie Rosolato sagt<sup>56</sup>) gesucht werden muß und die Metonymie min-

53) Vgl. meine *Semiologie des Films*, op. cit., S. 152-154 (*Essais sur la signification au cinéma I*, op. cit., S. 112-113).

54) Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma II (Les formes)*. Paris: Editions Universitaires 1965, S. 447.

55) Dasselbe Tendenz läßt sich zur Zeit in literaturwissenschaftlichen und sogar rhetorischen Untersuchungen feststellen, wie Gérard Genette bereits in "La rhétorique restreinte" bemerkt (wiederaufgenommen in: Gérard Genette: *Figures III*, op. cit.).

56) Guy Rosolato: "L'oscillation métaphoro-métonymique". In: *Topique*. Nr. 13, 1973, S. 75-99. – Dieser Beitrag macht im besonderen die Wichtigkeit *beider* figurativen Transfers und ihre wechselseitigen Überlappungen deutlich. Zum anderen formuliert er auf bemerkenswerte Weise die Dissymmetrie, die ihren Status bestimmt, wovon dieses Kapitel handeln wird. Siehe vor allem die "metaphorische Organisation, die sich auf jene der Metonymie stützt, doch dieser entgegen gesetzt ist" (S. 75), die "große Häufigkeit der Metonymien" (S. 82) und auch (S. 80): "Wir gehen also davon aus, daß die Metapher sich der Metonymie bedient, auf ihr beruht."

destens so symbolisch ist wie die Metapher.<sup>57</sup> Doch darf man deshalb nicht in die entgegengesetzte "Reduktion" verfallen und die unechten Metaphern als reine Metonymien betrachten. Diese gibt es auch (ich werde darauf zurückkommen), doch ist man in den meisten Fällen – in unterschiedlichen Mischungsgraden – mit zweifachen Figuren konfrontiert: Ein Ausdruck "appelliert" an einen anderen, weil beide sich wechselseitig aufgrund ihrer Nachbarschaft *evozieren* und weil sie sich auch, bis zu einem gewissen Grad, *ähneln*. Bezeichnenderweise sind die beiden Worte fast synonym.

Der Zwicker des zaristischen Arztes im *Panzerkreuzer Potemkin*, der für einen Moment festgehalten und gleichsam im insistierenden Blick der Großaufnahme vom Sturz ins Meer bewahrt wird (und nicht nur von den Tauen, in denen er sich verfangt), aufgefangen von der Kamera, während der Zwickertträger eben hintergefallen ist (Idee einer negativen Metapher, eines "Kontrasts"), erweckt beim Zuschauer die Vorstellung des Arztes selbst (aus diesem Grund ist er da): eine Synekdoche. Doch sah man in den vorangegangenen Szenen den Arzt den Zwickert tragen: eine Metonymie. Der Zwicker weist auch auf die Aristokratie hin: eine Metapher. Diese Konnotation ist aber nur möglich, weil die Adligen – außerhalb der Diegese, in der Gesellschaft jener Epoche: ein anderes Niveau des "Referenten" – einen

Man wird deshalb nicht erstaunt sein, diese als Grundlage jeder Metapher zu finden." (Ich würde vielleicht nicht ganz so weit gehen.)

57) Der Begriff des Symbolischen (Symbol, symbolisieren etc.) ist nicht nur ein Faktor, der dem Metaphorischen und dem Metonymischen gemeinsam ist; er deckt auch das Paradigma und das Synagma und vieles andere ab. Er ist ein allgemeiner Begriff, der jegliche *Sinproduktion* betrifft, jegliche Operation, die einen Signifikanten und ein semantisches Drängen ins "Spiel" bringt, mit oder ohne bestimmtes Signifikat; er bezeichnet letztlich den Sinn als Operation, seine bedeutungskonstituierende Wirkung. So sind die verschiedenen Figurenoperationen, die ich in dieser Arbeit zu definieren versuche, allesamt symbolisch.

Dies müßte vielleicht genauer ausgeführt werden insoweit, als ein diffuser Eindruck oder eine Art Reflex entsteht, der sich unwillkürlich beim Begriff des Symbolischen einstellen und diesen mit metaphorischen Operationen, und nur mit diesen, assoziieren könnte. – Ich erinnere bei dieser Gelegenheit daran, daß das Wort "Symbol" in seiner griechischen Etymologie (*symbolon*) Metonymie oder Synekdoche bedeutet und jeden Gegenstand bezeichnet, den man in zwei Hälften teilt, damit er später als Zeichen der Wiedererkennung dienen konnte.

Bei Jacques Lacan sind Metapher und Metonymie die beiden grundlegenden Prinzipien in der Ordnung des Symbolischen, die Tragweite des letzteren, das jegliche Signifikanz abdeckt, wird hier vollends deutlich. Doch zeichnet sich dieser Allgemeinbegriff bereits in einer früheren, recht konstanten Tradition ab, wenn beispielsweise Psychologen oder Neurologen von der "symbolischen Funktion" sprechen (die alle Operationen des Signifikanten meint), während Soziologen verschiedene Institutionen oder symbolische Akte unabhängig von deren internen semiotischen Mechanismen untersuchen. Ein anderes Beispiel liefert die traditionelle Literatur- oder Kunstkritik, die davon ausgeht, daß ein Element ein anderes "symbolisiert", wenn sich zwischen beiden eine Beziehung herstellt (welcher Art auch immer diese sein mag), die Appell-, Suggestions- oder Äquivalenzcharakter hat, kurzum, die Eigenschaften des semantischen Übergangs zeigt. – Man sieht, daß der Begriff des "Symbolischen" im weitesten Sinn auch der gebräuchlichste ist.

Auf dem Gebiet der klassischen Semiologie hingegen fand das "Symbol" oftmals im eingeschränkten Sinn Verwendung, im besonderen, wenn es die "*motiviere*" bedeutungskonstituierende Verbindung bezeichnete (im Gegensatz zum "Zeichen" im Sinne Saussures) oder auch das "Arbiträre" bei C. S. Peirce im Gegensatz zum "Icon" oder zum "Index". Diese Unterscheidungen, die ich nicht in Frage stelle, werden im vorliegenden Text keine große Rolle spielen.

Zwicker zu tragen pfliegen: eine neue Metonymie. Und so fort. Man sieht, daß jede Gegebenheit im Film in ihrer jeweils singulären Konfiguration viel eher durch die präzise Form des Bündels, in das die metaphorischen und metonymischen Fäden verwoben sind, charakterisiert wird als durch die Präsenz oder Absenz der einen oder der anderen.

Jede figurale Operation eines Textes entspricht mentalen Bahnen, die sowohl beim Autor als auch beim Zuschauer ihren Weg nehmen können. Jede Figur ist nichts als das Ergebnis eines, aber nicht notwendigerweise nur eines Weges. Die selbst nur provisorische – Einheit des Begriffs sagt nichts darüber aus, wie viele und welche Wege sich in ihm verbinden. Mit letzteren kündigt sich – "hinter" Metapher und Metonymie – bereits das Problem von Verdichtung und Verschiebung an, auf das ich ausführlich zurückkommen werde und ohne das, meiner Meinung nach, keine Theorie des Figuralen in der Kunst mehr vertreten werden kann. Schon jetzt kann man nicht umhin zu bemerken, daß der Eindruck von Ähnlichkeit und jener von Kontiguität – beide im weitesten Sinn betrachtet – die grundlegenden Momente der psychischen Übertragung einer Vorstellung auf die andere darstellen. Die Idee ist, in dieser etwas verallgemeinerten Form, längst vor Lacans Analysen entstanden. Sie ist in den Lehrbüchern der Semantik oder Rhetorik geläufig, sogar in jenen, wo Ähnlichkeit und Kontiguität nicht als klassifikatorische Grundlage dienen. Man findet sie auch bei Freud, in zwei Passagen<sup>58</sup> zumindest (und sicherlich auch anderen, an die ich mich nicht erinnere): Assoziationen von Ideen stellen sich nach zwei Prinzipien her, aufgrund des "direkten Kontakts" (Metonymie) und des "Kontakts im übertragenden Sinn", der Similitudität (Metapher).

Darüber hinaus ist es nicht verwunderlich, daß das eine Prinzip, wenn es aktiviert wird, durch eine Art Rücklauf das andere ins Spiel bringt. Die Orchestrierung einer Kontiguität kann die Wahrnehmung einer Ähnlichkeit oder eines Kontrasts nur begünstigen, wenngleich dies nicht zwangsläufig geschieht: eine Metapher, die auf einer Metonymie beruht, wovon oben die Rede war.

### Von der Metapher zur Metonymie?

Bemerkenswerter ist vor allem, daß das umgekehrte Phänomen nicht existiert, die Metonymie, die auf einer Metapher basiert, oder, wenn man so will, die Metapher als Hebamme der Metonymie. Es kommt natürlich vor, speziell in mehr oder weniger nicht-figurativen Verfahren (zwar nicht nur dort, doch ist dies zum Teil deren Definition), daß metaphorische Annäherungen – "Ideen" – Gedankenblitze, das Aufeinandertreffen dessen, was nicht benachbart ist, wie vorzugsweise bei den Surrealistischen – in das Gewebe der textuellen Oberfläche eindringen und einen Gutteil der definitiven Kontiguitäten, d.h. des Werks, ausmachen. Doch bringt die Metapher in diesen Fällen nicht die Metonymie hervor, sie produziert das Syntagma. Sie dient nicht dazu, Verhältnisse der Nähe herzustellen oder zu betonen, Verhältnisse der Nähe in der Realität oder der Diegese (die Vorstoffe dieser Art zumlichte machen, sobald sie sich als solche bestätigen), sondern dazu, Nachbarschaften im Diskurs zu

58) Einerseits in: Sigmund Freud: *Totem und Tabu*. In: *GW IX*, op. cit., S. 103, andererseits in: *Die Traumdeutung*. In: *GW III/III*, op. cit., S. 542-544, eine Passage, auf die ich zurückkommen werde (S. 154).

### 5. Metapher/Metonymie – Dissymmetrie einer Symmetrie

aktivieren und letztendlich sämtliche anderweitige Nachbarschaften auszuschließen (ohne diesen Idealfall zu erreichen).<sup>59</sup>

Umgekehrt hat man gesehen, daß das Spiel der Metonymie dazu beiträgt, die Metapher zum Vorschein zu bringen. Eine metonymische Bezeichnung wie *Roquefort* (für den Käse) läßt mich Affinitäten wahrnehmen, die mir sonst nicht aufgefallen wären: Der kräftige Geschmack des Nahrungsmittels, seine unregelmäßige Beschaffenheit (bröckelige, manchmal körnige Teile, auch zu feinem Geröll angehäuft) vermitteln mir den Eindruck von etwas Struppigem und Steinigem, das der gebirgigen und zugleich südlichen Gegend entspricht, in der er hergestellt wird. Die Affinitäten sind vielleicht illusorisch. Vielleicht hat die Metonymie sie nicht so sehr aufgedeckt, als sie vielmehr überhaupt erst produziert? Vielleicht ... Ich will dies nicht entscheiden, und zudem macht es keinen Unterschied: Abgesehen davon, daß eine Ähnlichkeit oder ein Kontrast niemals wahr oder falsch sind, müssen sie in jedem Fall empfunden werden und sind nicht viel mehr als diese Empfindung. Die Ähnlichkeiten, die hier auftreten, stellen sich (in meinem Kopf) als Ähnlichkeiten zwischen einer kleinen Stadt und einem Käse her und nicht zwischen zwei Wörtern: Es sind "referentielle", metaphorische Ähnlichkeiten.

An diesem Punkt stößt man, unter einem anderen Blickwinkel, erneut auf einen sehr realen Faktor von Dissymmetrie zwischen metaphorischen und metonymischen Oper-

59) Bestimmte Passagen in Eisensteins *Oktober* gehen (tendenziell) in diese Richtung. Marie-Claire Ropars hat in ihrem vor mir (auf S. 144-146) kommentierten Beitrag jenen Prozeß analysiert, der eine Art idealer Diegese einführt, bei der die Figuren die einzige oder zumindest vorherrschende Realität werden. André Bazin stellte bereits fest, daß bei Eisenstein der ideologische Diskurs, der durch Verknüpfungen von Bild-Zeichen entsteht, manchmal eine Art zweiter Handlung konstituiert, die der eigentlichen diegetischen Erzählung übergeordnet ist. André Bazin: "Die Entwicklung der kinematographischen Sprache". In: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Hg. v. Harun Farocki u. Ekkehard Kaemmerling, übers. v. Barbara Peymann. Schauberg, Köln: Dumont 1975, S. 28-44. ("L'évolution du langage cinématographique". In: *Qu'est-ce que le cinéma*. Bd. I. Paris: Edition du Cerf 1958, S. 123)

In dieser Hinsicht mündet die Metapher tatsächlich in eine Art "symbolische" Metonymie (Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: "Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein". In: *Littérature*, op. cit., S. 114). Doch scheint mir diese Formulierung ein wenig verfänglich, weil sie "Metonymie" im metaphorischen Sinn verwendet (absichtlich, gewiß, aber werden sich die Leser dessen ebenfalls bewußt?) und damit Gefahr läuft, der ohnehin schon allzu geläufigen Verwechslung von Metonymie und Syntagma Vorschub zu leisten.

Der andere Fall von Metonymisierung einer Metapher, den Marie-Claire Ropars analysiert, liegt ein wenig abseits von meinem gegenwärtigen Vorhaben. Es handelt sich in Wahrheit um Metaphern, die zunächst, wenn sie im Film auftauchen, als "rein" (nicht-diegetisch) erscheinen und sich nachträglich als von einem Element der Repräsentation geborgte herausstellen. Marie-Claire Ropars untersucht ein Beispiel aus Eisensteins *Oktober* (ebenda, S. 113): Die Großaufnahme eines Porzellanhandes wird abrupt durch ein Gesicht ersetzt (es handelt sich um ein Mitglied der provisorischen Regierung, das erschöpft in einem Lehnstuhl sitzt und auf den Angriff der Bolschewiken wartet); erst nachträglich, wie die Autorin bemerkt, ahmt man, daß der Hund zur Einrichtung des Zimmers gehören muß, in dem sich die Person aufhält. In der Reihenfolge des Textes haben wir es wohl mit einer Metapher zu tun, die zur Metonymie wird. Doch aus einem allgemeineren Blickwinkel ist sie immer noch eine metaphorisierte Metonymie, nicht umgekehrt; sie entspricht also einem recht geläufigen Fall mit einer allerdings eher seltenen Inversion auf der syntagmatischen Achse (nicht der referentiellen). Im übrigen hat Marie-Claire Ropars in diesem Zusammenhang selbst formuliert: "Wir müssen allerdings festhalten, daß die Reihenfolge der Montage die Richtung dieser Beziehung umkehrt." (ebenda, S. 113).



rationen, oder präziser, zwischen ihren jeweiligen Bedingungen der Möglichkeit – Ähnlichkeit und Kontiguität: eine Dissymmetrie, die weder von der kinematographischen Sprache als solcher herrührt (das auf dem Privileg der Metonymie beruhen würde, sofern sie in einer bestimmten Ordnung Bilder und Töne aus der realen Welt verknüpft) noch vom diegetischen Film oder den repräsentativen Künsten im allgemeinen, die von Rechts wegen metonymisch wären, weil sie auf imaginärer Referenz beruhen. Diese beiden Fälle, die (recht unklar) etwas Wahres zur Sprache bringen, dürfen nicht bei jeder sich bietenden Gelegenheit auf den Plan gerufen werden. Das *Privileg der Metonymie*, von dessen partiellen Konsequenzen hier die Rede ist, entsteht längst vor jedem Film (jedem Buch, jedem Bild), es hat seinen Ursprung in jenen Merkmalen, die Metapher und Metonymie jeweils entstehen lassen, sie unterscheiden und als zwei verschiedene kenntlich machen.

Der metonymische Akt ist *wahrscheinlicher* und ohne Zweifel häufiger anzutreffen als der metaphorische. In der Folge dieser Untersuchung wird sich, und dies nicht zufällig, eine ähnliche Dissymmetrie – in Wahrheit dieselbe – zwischen Verdichtung und Verschiebung im Bereich der Psychoanalyse feststellen lassen. Man weiß, daß für Lacan Verdichtung und Metonymie einen Großteil der Zensur ausmachen;<sup>60</sup> dies allein wäre Anlaß genug, deren ungehemmtere Aktivität (dies ist in jedem möglichen Sinn zu verstehen) zu erklären.

Freud bemerkt in der *Traumdeutung*,<sup>61</sup> daß die Assoziationen zwischen den Erinnerungsspuren sich nicht alle mit gleicher Leichtigkeit herstellen. Bestimmte unter ihnen (die der Leser jetzt als permanente Möglichkeit einer Metonymie versteht) sind in gewissem Grad vorgezeichnet; sie sind auf ein Ensemble von Wahrnehmungsreizen zurückzuführen – das "Ensemble" läßt allerdings verschiedene Grade von Veränderungen zu –, welche das "vorderste System des Apparats" aufnimmt (W-System). Andere Assoziationen hingegen, vor allem diejenigen, bei welchen "Beziehungen der Ähnlichkeit" bestehen, wie der Autor präzisiert, werden weniger zu Beginn wahrgenommen, sie bedürfen mehrerer neuer Bahnungen und durchlaufen das Unbewußte länger. Letztere Vorstellung wird Lacan, wie oben erwähnt, wieder aufgreifen.

In der Tat ist im Wahrnehmungssystem nichts "eingeschrieben". Dennoch liegt es auf der Hand, daß die Kontiguitäten diesem stärker verpflichtet sind. Man kann die Grade ihrer Nähe diskutieren (daher auch die etwas müßigen Debatten darüber, wo das referentielle Universum eines Textes endet), doch wird jede Diskussion über Ähnlichkeiten als solche oder deren mehr oder weniger große Anziehungskraft endlos sein, da sie vor allem von individuellen Reaktionen abhängen.

60) Jacques Lacan: "Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud". In: *Schriften II*, op. cit., S. 36 ("L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud". In: *Écrits*, op. cit., S. 511): Verschiebung als "Mittel des Unbewußten [...], das am besten geeignet ist, die Zensur zu umgehen"; und S. 41 (S. 515), die beiden "Formeln", die Metapher und Metonymie durch zwei unterschiedliche Dispositionen der Signifikanten S und S' kennzeichnen: Die "Aufrechterhaltung des Balkens « - »" für die Metonymie, wie der Autor schreibt, und die "Überschreitung des Balkens « - »" für die Metapher. Vgl. auch S. 33 (S. 508): "Aber [...] was findet der Mensch in der Metonymie, wenn's mehr sein soll als nur die Macht, die Hindernisse der gesellschaftlichen Zensur aus dem Weg zu räumen? Manifestiert diese Form, die der Wahrheit ihr Feld in der Unterdrückung gibt, nicht eine gewisse Knechtschaft, die ihrer Darstellung inhärent ist?"

61) Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. In: *GW III/III*, op. cit., S. 544.

In diesem Sinn stellt die Kontiguität eine "reale" (als real empfundene) Verbindung, die Ähnlichkeit eine "empfundene" (als empfunden empfundene) Verbindung dar. Dies erklärt zweifellos jenen geläufigen Gemeinplatz über die Kreativität der Metapher und die Plaththeit der Metonymie.

Es mag sein, daß es der Psychoanalyse bedarf, um diese Dissymmetrie zu verstehen, nicht aber, um diese als Faktum festzustellen. Dies haben bereits Semantik und Rhetorik getan. So beschreibt, auf seine Weise, Stephen Ullmann,<sup>62</sup> daß Kontiguitätsverbindungen, die möglichen Quellen von Metonymien, "gegeben" oder "extern" sind; die Ähnlichkeiten sind immer nur "latent" den Dingen inhärent, man muß sie immer ein wenig auch "erfinden". Die Metapher, so Ullmann, bietet uns, mehr als die Metonymie, etwas "Inspiration" (ein Wort, das der Autor allerdings nicht im Sinn der Tragödie versteht).

### Die "Distribution" von Metapher und Metonymie

Vermutlich verhilft uns die Dissymmetrie der Figuren, im besonderen beim Kino, dazu, die auftretenden *unregelmäßigen Distributionen* besser zu verstehen, die die verschiedenen Kombinationen von metaphorischen und metonymischen Prozessen auf der Ebene einer einzigen Figur ausmachen. Wie man gesehen hat, ist der häufigste Fall der doppelten Figur, sie ist unendlich variabel in ihrer präzisen Form, an der beide Prozesse Anteil haben. Wie verhält es sich jedoch mit Figuren, die nur von einer der beiden Figurationen, ohne die andere, produziert werden? Oder auch (und das ist nur eine Frage der Grenzziehung), wie verhält es sich mit Figuren, bei denen eine der beiden Figurationen deutlich überwiegt und allein den aktivsten Anteil symbolischer Arbeit übernimmt?

Die Metapher ohne Metonymie ist selten; es wäre dafür, im Extremfall, ein Motiv vorzuziehen, das mit dem Rest des Films oder jeglicher, in einem Feld gesellschaftlicher Erfahrung "gegebenen" Kontiguität, die mit dem Film in Beziehung stehen könnte, absolut nichts zu tun hat. Viele Filmmetaphern entwickeln sich aus Metonymien. Die Assoziation durch Kontiguität ist die "leichteste" und daher die einfachste, wovon die Metapher profitiert. Wenn sie diese Hilfestellung verschrämmt, handelt es sich um eine "reine" Metapher, wobei sich ein Element ins textuelle Gewebe gewaltsam Eingang verschafft – ein Eingriff, der ohne den Vorwand einer "natürlichen" Verknüpfung allein durch die Ähnlichkeit mit einem anderen Element gerechtfertigt ist: die unvermittelteste aller möglichen Operationen. (Meinen Kategorien auf S. 142-143 entsprechend wäre dies "Typ 1" ohne Überschneidung mit "Typ 4", oder "Typ 2" ohne Beeinflussung durch "Typ 3".) Dies gilt nicht nur für das Kino. Gérard Genette<sup>63</sup> hat gezeigt, daß die Metaphern oder Vergleiche bei Proust fast immer zwischen zwei Elementen der Erzählung operieren, d. h. daß die Ähnlichkeit aus der Nähe entsteht und durch diese im weiteren verstärkt wird. Das geschieht nicht zufällig, vor allem in diesem durch und durch diegetischen Werk, wo der Vergleichsterm viel häufiger im Universum der Fiktion selbst zu finden ist, als daß man ihn außerhalb suchen müßte.

62) Stephen Ullmann: *Grundzüge der Semantik. Die Bedeutung in sprachwissenschaftlicher Sicht*, op. cit., S. 214 (*Principles of Semantics*, op. cit.).

63) Gérard Genette: "Metonymie chez Proust". In: *Figures III*, op. cit., S. 41-63.

Die Metonymie ohne Metapher (ein Motiv, das ein anderes symbolisiert, ohne daß irgendeine Ähnlichkeit oder ein Kontrast zwischen beiden besteht, - d.h. "Typ" 3 ohne Einfluß von "Typ" 2, oder "Typ" 4 ohne Überschneidung mit "Typ" 1) ist ebenfalls sehr selten. Sobald eine Kontiguität im Film bevorzugt Verwendung findet - andernfalls handelt es sich um eine unvermittelte, nicht-metonymische Kontiguität -, notwendigerweise bevorzugt gegenüber anderen referentiellen Nachbarschaften, die auf der Leinwand ebenfalls sichtbar werden, wird es schwierig, nicht irgendeine "Ähnlichkeit" zwischen den Begriffen zu empfinden, deren Nähe uns in dieser Weise repräsentiert wird - mit einer gewissen Beharrlichkeit und in jeglichem Sinn des Wortes (siehe das oben erwähnte Beispiel George Rafts und sein Geldstück). Paradox der Dissymmetrie: Die der Kontiguität innewohnende Kraft der Evidenz bewirkt sowohl die "Wahrscheinlichkeit" einer metonymischen Grundlage für die Metapher (Seltenheit reiner Metaphern) als auch die Wahrscheinlichkeit einer Metaphorisierung von Metonymien (Seltenheit reiner Metonymien). "Reinheit" ist am einen Ende (Metapher) wie am anderen (Metonymie) äußerst rar.

Zwei seltene Fälle also, doch sind sie nicht in gleicher Weise selten, was auf dieses Paradox selbst zurückzuführen ist: Der tatsächliche oder mythische Erfahrungswert von Kontiguitäten spielt auch seine Rolle - und die beiden entgegengesetzten Figuren sind Ergebnis ein und derselben Ursache -, wenn Formen mehr oder weniger reiner Metonymie vergleichsweise häufiger auftreten (wobei sich alles andere gleichbleibt) als jene der reinen Metapher. Ein Element des Films kann ein anderes symbolisieren, ohne daß sie sich besonders ähnlich sind oder daß diese mögliche Ähnlichkeit im Symbolisierungsprozeß eine wesentliche Rolle spielt. Die Betonung ihrer Nachbarschaft genügt oder genügt fast, damit das eine zum Kennzeichen des anderen wird. Es wird zu einer Art *Emblem* wie Markenzeichen (ich denke zum Beispiel an die beiden übereinandergestellten Zirkumflexe der Firma Citroën), die auf eine Insituation verweisen, weil sie mit dieser in der Alltagserfahrung verbunden sind, ohne daß ersichtlich wird, was sie mit ihr wirklich zu tun haben: Die Kontiguität entfaltet sich ganz von allein (d.h. ohne Ähnlichkeit; oder die Ähnlichkeit hat sich mit der Zeit verloren).

Übertragungen dieser Art findet man auch im Film, und dies sogar recht häufig. Jedermal, wenn sich eine Person durch ein bestimmtes Merkmal, ein bemerkenswertes Detail in ihrem Verhalten, ihrer Kleidung etc. auszeichnet (man berührt hier auch das Problem der *Typage*), das regelmäßig ihre visuelle oder akustische Präsenz begleitet, sie manchmal sogar ganz allein bezeichnet, sie mehr oder weniger *ersetzt*: Dann handelt es sich um eine Metonymie, die zunächst auf syntagmatischer Ebene ins Spiel gebracht worden ist ("Typ" 4, s.o.), dann eventuell auf paradigmatischer Ebene ("Typ" 3) fortgeführt wurde - eine Metonymie, die desto reiner ist, je weniger eigenliche Affinität zwischen dem Helden und dem gewählten Merkmal besteht, und die nur deshalb "charakteristisch" wird, weil sie ihm regelmäßig begleitet (wofür es natürlich alle möglichen Zwischenstufen gibt). Man findet im Film Personen dargestellt, die immer dieselbe Melodie pfeifen (für deren Präsenz im Extremfall der Soundtrack genügt, ohne daß sie auf der Leinwand erscheinen), Personen, die eine dicke Zigarre rauchen (ein *Accessoire*, das, im Aschenbecher qualmend, ihre zwar nahe, sich aber im Außenfeld befindende Anwesenheit signalisieren kann), den Gang-leader mit Klumpfuß (die Schuhe in Großaufnahme: eine synekdochische Metonymie) etc. Die *Orte* im Film können auf gleiche Weise behandelt werden: Man

erinnere sich an die Rolle der Schriftzeichen mit dem riesigen großgeschriebenen K in Orson Welles' *Citizen Kane*; ebenso an die Schlagschatten, die per definitionem metonymisch sind (dennoch ein "unreines" Beispiel und nicht ohne Paradox, da eine lange Tradition sie ohne weiteres als Metapher verwendet) - siehe z.B. Arthur Robinsons *Schatten*,<sup>64</sup> das gesamte expressionistische Kino, Horrorthriller etc.

## 6. Das Figurale und das Substitutive

Nun darf man eine weitere Schwierigkeit innerhalb dieses Problemerkrees nicht außer acht lassen, die mit der Vorstellung von Substitution (ein Element verdrängt ein anderes, ersetzt es etc.) verknüpft ist. Häufig wird diese der Metapher gleichgestellt,<sup>65</sup> während die Metonymie, als Anordnung von Koprasenzen, als deren Gegenteil verstanden wird. Es handelt sich hierbei wiederum um eine Verwechslung zwischen der diskursiven Achse (Paradigma/Syntagma), wo sich jene Behauptung in der Tat verifizieren läßt, und der referentiellen Achse, wo diese Zweitteilung keineswegs in derselben Weise funktioniert. Bestimmte Formulierungen in Jakobsons Aufsatz aus dem Jahr 1956 haben möglicherweise - vor allem, wenn man ihn nicht genau genug liest - zu jener gewaltsamen isomorphen Gleichsetzung beigetragen und zu einer allgemeinen begrifflichen Angleichung geführt; vor allem, da dieser Text zwei antithetische Serien von Begriffen vorstellt, die beide sehr umfangreich sind, mit dem dieser Disposition inhärenten Risiko, daß der Leser eine Quasi-Synonymie zwischen allen Begriffen der beiden Serien herstellt. Auf der einen Seite finden sich bei Jakobson "Selektion", "Substitution", "Similitudinität" und "Alternation", auf der anderen Seite "Kombination", "Kontextualität", "Kontiguität" und "Juxtaposition": In der ersten Serie drängt sich die Vorstellung einer Ersetzung auf, in der zweiten der gegenteilige Hinweis auf eine Anhäufung. Da derselbe Text das (Gegensatz)Paar Metapher-Metonymie ins Feld führt, neigt man ungewollt dazu, dieses jener semischen Opposition anzugleichen (Auswahl *versus* Koaktualisierung), und läßt dabei eben jene Passage<sup>66</sup> außer acht, wo Jakobson die semantische (referentielle) Ebene von der diskursiven unterscheidet.

Was letztere anbelangt, läßt sich durchaus feststellen, daß die Ersetzung im Bereich des Paradigmas liegt und sich beide Begriffe vollständig decken. Das Paradigma wird von Anfang an als substitutive Klasse definiert, innerhalb derer ein einziges Glied, das zeitweilig die anderen "ersetzt", an einem gegebenen Punkt der textuellen Kette (allein) auftreten kann. Das Imperfekt zu verwenden heißt, an eben dieser Stelle auf das Futur zu verzichten. Sich der alternierenden Montage zu bedie-

64) Ein deutscher, "expressionistischer" Film aus dem Jahre 1923 (nach einer Idee von Albin Grau).

65) So auch bei Jacques Lacan: "Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud". In: *Schriften II*, op. cit., S. 32 ("L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud"). In: *Écrits*, op. cit., S. 507: "Ein Wort für ein anderes ist die Formel für die Metapher [...]". Allerdings ist dies die Definition für den Tropus im allgemeinen und unter anderem für den metonymischen Tropus (vgl. in weiterer Folge dieses Kapitel) - was bereits Gérard Genette festgestellt hat (*Figures III*, op. cit., S. 32, Anmerkung 4).

66) Roman Jakobson (und Morris Halle): "Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen". In: *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, op. cit., S. 122.



Verbindungen, die auf Ähnlichkeit beruhen, und jene, die aufgrund von Kontiguität hergestellt werden, treffen sich, sobald sie sich abzeichnen, in einem gemeinsamen Punkt. Sie implizieren den Beginn einer später allzeit möglichen Ersetzung (die jedoch nicht immer bis vollständig ausgeführt wird), eine Art transitive psychische Bewegung, die von einem Begriff auf den anderen "übergeht", eine tendenzielle substitutive Kraft: In der Metapher wie in der Metonymie verdoppelt sich die Signifikantenkette, der Sprachraum tut sich auf, ein Signifikant steht latent "hinter" einem anderen (Lacan<sup>68</sup>). Für bestimmte Rhetoriker ist dies tatsächlich die Definition für jegliche Figur: Vertiefung des Abstands zwischen dem eigentlich Gemeinten und dem Figurativen (Genette<sup>69</sup>). Und in der Psychoanalyse ist die Kluft zwischen Manifestem und Latentem ein gemeinsames Charakteristikum für Verdichtung und Verschiebung. – Kurz gesagt, dieses substitutive Drängen, dessen Effekte im expliziten Diskurs (dem geschriebenen Satz, der Filmsequenz) zu beobachten sind, kann viel weiter führen und am Ende in das (metaphorische oder metonymische) Paradigma umkippen, während in anderen Fällen beide Begriffe, wenngleich sie virtuell in permanente Konkurrenz treten, im Text weiterhin nebeneinander bestehen und dort ein Syntagma bilden. – Der Traum geht nicht anders vor: Eine bestimmte Person repräsentiert meinen Vater, sie macht es mir möglich, jenen aus dem Traumfluß zu entlassen. In einem anderen Traum jedoch erscheint sie mir Seite an Seite mit meinem Vater. Die Figuration (Verdichtung oder Verschiebung, je nach Fall) ist dennoch in beiden Träumen dieselbe: Herr X = mein Vater. Doch kann im einen Fall der Darsteller den Dargestellten ersetzen, im anderen Fall mit diesem gemeinsam auftreten. Darin besteht die Unterscheidung von Paradigma und Syntagma, die weder mit Metapher/Metonymie, noch mit Verdichtung/Verschiebung zusammenfällt.

## 7. Das Problem des Wortes

Vergleicht man die Filmsprache und die verbale Sprache in ihrer Eigenschaft als symbolische Maschinen (und insbesondere in ihrer Stellung zu jeglicher Figur oder Figuration), stößt man dabei unvermeidlich immer wieder auf das Problem des Worts (bzw. des Lexems; denn aus der Perspektive, die hier angesprochen wird, sind beide das gleiche: Das Wort läßt sich fallweise auf ein einziges Lexem oder auf mehrere, ein für alle Mal "zusammengeschweißte" reduzieren). Die Sprache besteht aus Wörtern (und Lexemen), die Filmsprache hingegen besitzt keinerlei semiotische "Stufe", die jenen entspräche, sie ist eine Sprache ohne Lexikon (ohne Vokabular), wenn man darunter eine Liste feststehender Elemente von bestimmtem Umfang versteht. Dennoch ist die Ausdruckweise des Films nicht bar jeglicher vorbestimmter Einheit (man verwechselt die beiden Dinge viel zu oft). Aber diese Einheiten bestehen, dort, wo man sie antrifft, aus Verbindungsschemata und nicht aus vorgefertigten Elementen, wie sie das Lexikon anbietet. Natürlich darf man diesen Unterschied

68) Vgl. vor allem die beiden Formeln für Metapher und Metonymie, die beiderseits den Signifikanten S und den Signifikanten S' mobilisieren. Jacques Lacan, "Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud". In: *Schriften II*, op. cit., S. 40-41 ("L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud": in: *Écrits*, op. cit., S. 515).

69) In: Gérard Genette: "La rhétorique restreinte". In: *Figures III*, op. cit., S. 23, und bes.: "La rhétorique et l'espace du langage". In: *Tel Quel*, Nr. 19, Herbst 1964, S. 44-54.

nicht auf der Ebene metaphysischer "Wesenheiten" interpretieren, er autorisiert auch nicht die so weitverbreiteten Mythologien, die das "Wort" und das "Bild" zu Gegensätzen erklären: Ein Verbindungsschema ist in sich selbst eine feststehende Einheit (nur auf höherem Niveau), das Wort ist umgekehrt nichts anderes als eine Verbindung (nur auf höherer Stufe darunter – eine Verbindung von Phonemen oder, wenn es sich um das geschriebene Wort handelt, Graphemen). Dennoch ist der Unterschied für das eher technische Verfahren einer komparativen Typologie semiotologischer Mechanismen von großer Bedeutung.

Die Sprache [*langue*] verdankt, wie es die Formalisierung der generativen Transformationsgrammatik deutlich an den Tag bringt, viele ihrer typischen Charakteristika dem Umstand, daß sie (im logischen Sinn) nur über ein Modell, das von vornherein aus zwei Listen und nicht nur aus einer besteht, "repräsentiert" werden kann. Die eine Liste enthält die autorisierten Kombinationen der Elemente (die eigentliche "Grammatik" für die generative Linguistik oder die grammatikalischen "Regeln"), die andere die autorisierten Elemente, welche in derselben Terminologie das "Alphabet" oder das "Wörterverzeichnis" konstituieren (letztere Bezeichnung ist dem allgemeinen Sprachgebrauch näher). So gesehen ließe sich sagen, daß sich die Filmsprache dadurch auszeichnet, daß sie durch eine einzige Liste darstellbar ist, daß sie bis zu einem gewissen Grad eine Grammatik, jedoch kein Wörterverzeichnis besitzt.

Die Präsenz, oder je nach Code, die Absenz des Wortes impliziert zahlreiche strukturelle Konsequenzen, deren Tragweite die Semiotologie zum gegenwärtigen Zeitpunkt sicherlich noch nicht gänzlich erforscht hat. Vielleicht können sie auch wirklich nur nach und nach "ermessen" werden, wie es so oft bei komplexen und vielschichtigen Phänomenen der Fall ist, deren zugrundeliegende Einheit, die gemeinsame Wurzel, nur zögerlich an den Tag kommt und erst im Zustand einer höheren Erkenntnis, die zuvor nur deren unterschiedliche und vorläufig disparate Manifestationen umkreiste, sichtbar wird. Wie dem auch sei, ich möchte jetzt die Gelegenheit ergreifen, die mir diese Untersuchung bietet (oder aufdrängt), um eine dieser Manifestationen genauer zu betrachten, jene, die auf etwas direktere Weise Metapher und Metonymie betrifft.

## Figur/Tropus

Für die wissenschaftlichen Vorstellungen von heute sind Metapher und Metonymie nach wie vor, wenngleich dies nicht immer bewußt ist, hartnäckig jener spezifischen Einheit verhaftet, die das Wort darstellt; daher rührt sehr häufig die (wohlbekannte) Schwierigkeit, mit ihnen umzugehen, wenn man sie auf eine "Sprache ohne Worte" bezieht, wie es für das Kino der Fall ist. Warum nur diese ständige Präsenz des Wortes "hinter" dem Problem, diese sichtbare oder unsichtbare Präsenz, die so viele Diskussionen in die falsche Richtung treibt?

Ich habe oben zu zeigen versucht, daß die Neugruppierung der Gesamtheit von Figuren zum einzigen, umfassenden Paar Metapher/Metonymie mindestens so sehr das Werk der strukturalen Linguistik wie das der Rhetorik war. Doch die solcherart neu gruppierten Figuren sind uns, wie der Begriff der Figur überhaupt, aus der Tradition der Rhetorik überliefert. Diese beiden Wurzeln tendieren aus unterschiedlichen Gründen dazu, das Problem der Figuren mit dem des Wortes zu "vermengen", während sie doch völlig verschieden sind.

Der zwingende Einfluß, der aus dem Bereich der Linguistik stammt, ist un schwer zu verstehen, da der Gegenstand dieser Forschungsdisziplin eine Sprache ist, die sich als "verbale" versteht, innerhalb derer das Wort (oder das Lexem) von vor-rangiger Bedeutung ist.

Hingegen erklärt sich der Einfluß, den das Gewicht des rhetorischen Hinter-grunds in gleicher Richtung ausübt, weniger unmittelbar, denn die Rhetoriker haben weder je behauptet noch je gedacht, daß die verschiedenen Figuren, die sie be-stimmen, ausschließlich auf der Ebene des Wortes operieren. Sie widmeten im Ge-meinteil einen beträchtlichen Teil ihrer Arbeit sehr häufig jenen Figuren, die sich auf mehrere Worte verteilt oder im Rahmen eines Satzes entfalten, was daher von vorn-herin (oder zumindest läßt es darauf hoffen) einen späteren Vergleich mit der Tex-tualität des Films begünstigt. Die *Periphrase* mobilisiert per definitionem eine Folge von Wörtern, die *Sistenito* einen ganzen Satz (sie besteht darin, das Satzende durch eine Anhäufung von Einschüben hinauszuzögern); die *Alliteration* (phonetische Wie-derholung, vor allem von Konsonanten) beruht auf einer Annäherung der Wörter aufgrund ihrer Lautlichkeit ("Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes"?<sup>70</sup>); die *Ellipse* (Auslassung bestimmter syntaktischer Elemente, die für das Verständnis entbehrlich sind) ist von vornherein eine Satzfigur; ebenso die *Aposiopese*, der "*Redeabbruch*" (ein unterbrochener, offengelassener Satz, der eine plötzliche affek-tive Bewegung, eine Emotion ausdrückt) oder auch das *Anakoluth* (Bruch innerhalb der Satzkonstruktion, Koexistenz zweier syntaktisch unvereinbarer Satzteile: "Dein Freund, ich würde ihm sagen ..."). Ein Experte würde ohne Schwierigkeit die Liste fortführen.

Die Vorstellung, daß nicht alle Sprachfiguren Wortfiguren sind, durchzieht in expliziter Form die Rhetorik seit Jahrhunderten. Was man heute mit einem allgemei-nen Begriff, der alle weiteren internen Klassifikationen subsumiert, "Figuren" nennt, ist in den rhetorischen Abhandlungen am häufigsten als "Redeschmuck" oder "Far-ben der Rhetorik" (*colores rhetorici*) bezeichnet worden; innerhalb des "ornatus" unterschied man häufig (wenngleich die Terminologie und die Grenzlinie sich im Lauf der Geschichte veränderten) zwischen Redeschmuck, der an eine genau lokali-sierte Einheit im Diskurs (meist das Wort) gebunden ist, und Redeschmuck, der einen größeren syntagmatischen Rahmen verlangt (eine Wortgruppe, einen Satz, eine Redewendung). Diese Unterteilung wurde im allgemeinen durch die beiden Begriffe *Tropus* und *Figur* vorgenommen, wobei die "Figur" weit davon entfernt war, eine Beziehung zum Wort voraussetzen, sondern sich im Gegensatz dazu definierte. In anderen Fällen hat (wie heute üblich) der Begriff "Figur" eine allgemeine Bedeu-tung, und die Tropen stellen eine Unterkategorie der Figuren dar: doch bleibt das Klassifikationsprinzip etwa dasselbe (Kriterium des Worts). - Offenbar sollte die Tradition der Rhetorik im großen und ganzen uns geistig darauf "vorbereiten", die Figuren als verschiedene Formen von Drehbewegungen zu verstehen, die sozu-sagen mit fünfzigprozentiger Chance die Grenze des Worts überschreiten, d.h., sie sollte uns lehren, das *Figurale vom Lexikalischen zu trennen*.

Doch eigentlich ist nichts dergleichen geschehen. Dafür gibt es, wie mir scheint, drei wesentliche Gründe. Der erste ist, daß unter den "nicht-tropischen Figuren" der

70) A.d.Ü.: Dt. etwa: "Wem wispern diese Vipern im Gewölk?"

Rhetoriker einige ihrer Definition nach (oder wie sie in einer verbreiteten Praxis re-gistriert wurden) an die Einheit des Worts gebunden bleiben, obwohl sie sich über mehrere Worte entfalten - beispielsweise die *Antithese*, die darin besteht, einen se-mantischen Kontrast mit einem syntaktischen Parallelismus zusammenfallen zu lassen ("Der Schuldige tut dies ..., der Unschuldige tut jenes ...", wobei der *Schuldige* und der *Unschuldige* jeweils die Position des grammatikalischen Subjekts einnehmen). Wie man sieht, nimmt die Antithese ohne weiteres ganze Satzheiten in Anspruch (so es zumindest im Prinzip); doch weiß man, obwohl dies nur ungefähre Erinne-rungen an den Schulunterricht sind, daß man vor allem dann von ihr spricht, wenn sie sich auf zwei Worte bezieht und daß man, wenn sie sich "fortspinn", dazu über-geht, sie in einzelne, auf ein Wortpaar bezogene Antithesen zu trennen. Andererseits ist die Behauptung, die Antithese fordere zwei Wörter, ambivalent: An ihr zeigt sich, daß sie zu ihrer Entfaltung einen ganzen Satz verlangt, aber auch, daß sich der Kern ihrer Operation auf das Wort als Einheit bezieht. Diese Zweideutigkeit, dieser ambi-valente Status zwischen Satz- und Worteinheit, wird bei anderen nicht-tropischen Figuren noch wesentlich deutlicher. Ich habe sie bereits erwähnt: Dem *Zeugma* z.B. ("gekleidet in helle Aufrichtigkeit und weißes Linnen") ist das Oszillieren zwischen Satz und Wort der Definition nach inhärent - dasselbe Wort ("gekleidet") bezieht sich auf zwei andere ("Aufrichtigkeit" und "Linnen"), die innerhalb der Syntax die gleiche Position einnehmen (als substantivische Ergänzung des adjektivischen Parti-zips), doch allerdings auf einer anderen Achse (hier: der Achse abstrakt-konkret) unvereinbar sind. Die Figur entfaltet sich also *innerhalb* des Satzes, doch beruht sie *auf* dem Wort (siehe S. 127). Das gleiche gilt für die *Hypallage* (S. 132): Ein Term (meist ein Adjektiv) bezieht sich grammatikalisch auf ein bestimmtes Wort innerhalb des Satzes, während sein "eigentlicher" Sinngehalt auf ein anderes verweist etc.

In zweiter Linie ist es nicht unbedeutend, daß die beiden modernen "Hauptfigu-ren", auf die linguistische Dichotomie von Paradigma und Syntagma übertragen, den *Namen* Metapher und Metonymie erhalten haben und nicht den anderer rhetorischer Figuren, die heute unter diese beiden subsumiert sind. Selbst wenn man sich dazu entschließt, Jakobsons Definition der beiden Begriffe zu übernehmen, kommt man nicht umhin, aufgrund einer Art Verdichtung (oder *contaminatio* im Lateinischen<sup>71</sup>) mehr oder weniger deutlich den Einfluß zu spüren, der mit der ehemaligen Bedeu-tung der entsprechenden Termini verbunden ist. Die Praxis der Begriffe, ihre wirk-liche Tragweite, macht sich hier notwendigerweise bemerkbar: Man versteht unter "Metapher" und "Metonymie" häufig figurale Bewegungen, die im großen und gan-zen der binären Konzeption unterliegen und dennoch, willentlich oder nicht, einen Erinnerungstest an die Metapher oder die Metonymie im traditionellen Sinn mit-transportieren. Doch im Gegensatz zu anderen ehemaligen Begriffen, die im nachhin-ein zu Varianten von Metapher oder Metonymie im heute geläufigen Sinn wurden, waren diese ursprünglich Tropen, weshalb das *Privileg des Worts* untergründig die erweiterte Definition von metaphorischen und metonymischen Bahnen beeinflusst, wohin es nun ganz und gar nicht gehört: Man spricht von der Figur im allgemeinen, doch häufig ist damit in erster Linie die Wortfigur gemeint. - Man darf nicht verges-sen, daß als "Metonymie" bei den Rhetorikern nicht die Gesamtheit symbolischer

71) Ein unter lateinischen Komödiendichtern gebräuchliches Verfahren, vor allem bei Terenz, das darin bestand, sich von zwei verschiedenen griechischen Komödien inspirieren zu lassen (bei-spielsweise von Menander), um daraus ein einziges Stück in lateinischer Sprache zu machen.

Figurationen, die auf referentieller Kontiguität aufbauen, bezeichnet wurde, sondern nur jene Figurationen, denen es gelingt, den Sinn des Wortes zu modifizieren (tropologisches Kriterium); andernfalls wäre z.B. die Hypallage (siehe weiter oben) der Metonymie sehr ähnlich, da sie in einem Gleiten des Terms entlang der referentiellen Kette besteht; doch weist ihr die Tradition der Rhetorik einen autonomen Status zu. Im Fall der Metapher im traditionellen Sinn ist das tropologische Merkmal noch wesentlich deutlicher, da das Kriterium des Worts explizit die "Metapher" vom "Vergleich" unterscheidet (ich werde darauf zurückkommen). In der Rhetorik ist die "nicht-tropische Metapher" ein Ding der Unmöglichkeit; nun bezieht sich aber das Metaphorische im Film (oder die Freudsche Verdichtung) grobteils auf nicht-tropische Metaphern: Hierin wird das "Problem des Worts" und seine Bedeutung für eine zeitgemäße Reflexion über eine *generalisierte Textualität* deutlich.

Es ist umso wichtiger, gegen das Prestige reduktionistischer Worteinheiten vorzugehen, als sich dieses einer dritten historischen "Verstärkung" verdankt, die im besonderen in den Analysen Gérard Genettes<sup>72</sup> und Roland Barthes<sup>73</sup> sehr genau beschrieben wurde. Ich erinnere nur in groben Umrissen an ihre Argumentation: Die Theorie der Wortfiguren ist nur ein Teil des Studiums des "Redeschmucks", und dieses ist wiederum nur eine Facette (*elocutio* oder Arbeit des "Stils") des rhetorischen Programms in seiner ursprünglichen Form, wie beispielsweise bei Aristoteles oder Quintilian; das rhetorische *trivium* umfaßte gleichzeitig die *dispositio*, die sich als jene Kunst verstand, die "Disposition" des Textes zu entwerfen oder zu organisieren, und die *inventio* oder die Wahl der Argumente, die für unser Verständnis Überlegungen zum eigentlichen "Inhalt" mit einbezog. Die *techné rhetoriké* fügte diesen häufig zwei weitere operative Ebenen hinzu, die "*actio*" (Gestus und Diktion, die Kunst, eine Rede "vorzutragen") und die "*memoria*" (die mnemotechnische Beherrschung von Stereotypen, die von Rede zu Rede wiederkehrend verwendet werden können<sup>74</sup>). Doch ist der *Machbereich* der Rhetorik über die Jahrhunderte gleich einer Lederhaut mehr und mehr geschrumpft. Im Mittelalter reduziert sie sich Schritt für Schritt allein auf die "*elocutio*". Im 17. und 18. Jahrhundert beschränkt sie sich in einer zweifachen konvergierenden Bewegung immer mehr auf eine Tropologie: Das Studium nicht-tropischer Figuren, von denen immer weniger die Rede ist, gerät in Vergessenheit (Dumarsais), während das tropologische Kriterium mehr oder weniger explizit beim Studium sämtlicher Figuren angewendet wird (Fontanier). –

72) Vgl. Gérard Genette: "La rhétorique restreinte". In: *Figures III*, op. cit., gesamter erster Abschnitt des Beitrags.

73) Roland Barthes: "Die alte Rhetorik". In: *Das semiologische Abenteuer*. Übers. v. Dieter Horing. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988, S. 15-101 ("L'ancienne rhétorique". In: *Communications*. Nr. 16, 1970, S. 172-229).

74) Wie man sieht, beziehen sich diese Unterteilungen allesamt auf die *Redekunst*, auf die Gattung der "Rede" mit ihren drei ursprünglichen Unterarten von Redegegenständen: "genus deliberativum" (politische Rede), "genus iudiciale" (Rede vor Gericht) und "genus demonstrativum" (die exhibitionistische Ausübung der Redekunst). Tatsächlich umfaßt die Rhetorik ursprünglich alle Techniken des codierten mündlichen Aussagens jenseits der "Poetik" (siehe bei Aristoteles die Opposition der beiden Werke "Rhetorik" und "Poetik"). Die Poetik ist die Theorie des (zumeist *geschriebenen*) Fiktionalen und nicht mehr die Intervention des Bürgers in einer realen Situation. In der Epoche der französischen Klassik wird diese Unterscheidung fallengelassen, wobei die "Poesie" sich allmählich der Kompetenz der Rhetorik unterwirft. Deshalb ist auch die gegenwärtige Rhetorik in Gymnasien und Hochschulen eine (eher) schriftliche als mündliche Übung.

Kurzum, die Rhetorik, einst eine allgemeine Theorie des Diskurses, ist *für uns heute* (in der Form, wie sich ihr Erbe im 20. Jahrhundert darstellt) ein Katalog aus Wortfiguren und gleichsam ein Anhang der Lexikologie und Etymologie.

### Das Rhetorische und das Ikonische

Aufgrund der Dominanz des Wortes gegenüber dem Satz und dem lebendigen Moment des Aussagens gestaltet sich die Analyse des Filmdiskurses anhand rhetorischer Kriterien einigermaßen schwierig. Dennoch darf man sich dem Umstand nicht verschließen, daß jene so genau getroffenen Unterscheidungen (die in gewissem Sinn wesentlich vielfältiger sind als das heute geläufige Binom Metapher – Metonymie) den Vorteil haben, die Klassifikationen des Films einer Feinarbeit zu unterziehen und unsere Aufmerksamkeit gegenüber der realen Vielfalt figuraler Erscheinungsformen im Film zu schärfen. Daher rührt auch das Interesse an Untersuchungen, die entlang dieser Linie entwickelt werden.<sup>75</sup> Jedoch wird deren gemeinsame Hypothese (die Begriffsübertragung vom Rhetorischen zum Ikonischen) auf immer wieder dieselbe Schwierigkeit stoßen: Der Text des Films (oder der Photographie etc.) enthält keine Einheiten, die dem Wort vergleichbar wären, und die Figuren der Rhetorik definieren sich bis zu diesem oder jenem Grad alle in bezug auf das Wort – sei es direkt (Tropen), sei es durch eine Verbindung mehrerer Worte, sei es ex negativo (wenn die Operation sich gerade dadurch definiert, daß sie nicht auf dem Wort beruht) etc. Das Ergebnis ist in vielen Fällen, daß bei der Analyse des Films die Möglichkeit der *Unterscheidung* zweier Figuren allmählich verschwindet, deren Unterschied in der Rhetorik, jedoch nur dort, deutlich war. Die klassifikatorische Finesse, die dieser zum Vorteil gereichte, kann hier zum Hindernis werden.

Ich werde mich hier mit einem einzigen Beispiel begnügen, das allerdings zentral und besonders treffend ist: Gibt es im Film Metaphern (im rhetorischen Sinn) oder nicht? – Die Rhetorik hat diesen Begriff jenen Fällen vorbehalten, wo sich die

75) Natürlich existieren einige – zumeist solide und erhellende – Abhandlungen, die die filmischen oder allgemeiner ikonischen Figuren – vor allem anhand von Reklameillustrationen – analysieren, gemäß den "verfeinerten" Klassifikationen der traditionellen Rhetorik (und sich dabei im einen oder anderen Fall auf die binäre Konzeption des Jakobson'schen Typus beziehen). Ich kenne nicht alle, doch seien an dieser Stelle folgende erwähnt:  
Ekkehard Kaemmerling: "Rhetorik als Montage". In: *Semiotik des Films. Gesammelte Beiträge*. Hg. v. Friedrich Knilli, München 1971, S. 94-109.  
Guy Bonsiepe: "Visuelle Rhetorik". In: *Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm*. Nr. 14-15-16, Ulm 1965/66, S. 22-40; oder in italienischer Fassung: "Retorica visivo-verbale". In: *Marcarè*. Nr. 19-22.

Alberto Farassino: "Ipotesi per una retorica della comunicazione fotografica". In: *Annali della Scuola superiore delle comunicazioni sociali*. Nr. 4, 1969, S. 167-190.  
J. B. Fages: "Les figures du conditionnement". In: *Cinéthique*. Nr. 5, September/Oktober, 1969, S. 41-44.

Jacques Durand: "Rhétorique et image publicitaire". In: *Communications*. Nr. 15, 1970, S. 70-95.

Jacques Durand: "Les figures de rhétorique dans l'image publicitaire: les figures disjointives". In: *Bulletin de Recherches-Publiciques*. Nr. 6, Februar 1969, S. 19-23.

Geneviève Dolle: "Rhétorique et supports de signification iconographiques". In: *Le cinéma en savoir*, Sondernummer der *Revue des Sciences Humaines* der Universität Lille-III. Nr. 159, hg. v. Jacques Morin. Lille 1975, S. 343-357.

#### IV. METAPHER / METONYMIE ODER DER IMAGINÄRE REFERENT

symbolische "Arbeit" der referentiellen Ähnlichkeit auf ein einziges Wort zusammenbringt, sich innerhalb eines einzigen (geschriebenen oder gesprochenen) Wortes konzentriert (siehe auch den freudo-lacanianischen Begriff der Verdichtung), d. h., wenn im Satz der Vergleichsterm ohne das Vergleichene auftritt ("dieses Schwein für dieses widerwärtige Individuum"). Solange, syntagmatisch gesehen, das Vergleichene gemeinsam mit dem Vergleichsterm präsent war, hat es sich um einen Vergleich gehandelt, nicht um eine Metapher. Darüber hinaus gab es weitere Abstufungen von Zwischenstadien, was Gérard Genette<sup>76</sup> auf sehr überzeugende Weise darstellt hat, und jedes dieser Verfahren entsprach einer präzisen "Figur", selbst wenn nicht alle von den Rhetorikern als solche gesondert benannt worden waren. Beim vollgültigen Vergleich ist der Übergang der "Similarität" in allen Schritten explizit gemacht: Die Aussage spezifiziert das zu Vergleichende, das Vergleichene, das "Vergleichsmotiv" (den gemeinsamen Aspekt beider *comparanda*: Worin ähneln sie sich?) und zuletzt den "vergleichenden Modalisator", die metalinguistische Bestätigung des Vergleichsaktes ("wie", "ebenso wie", "ähnlich wie" etc.). All diese Operationen bestehen also aus Wörtern oder Wortgruppen, dergestalt, daß die Präsenz oder Absenz jeder einzelnen Operation erkennbar ist und daher jede Figur von der benachbarten deutlich unterschieden werden kann. Im Satz "Meine Liebe lodert wie eine Flamme" findet man den Vergleichsterm (Flamme), das Vergleichene (Liebe), das Vergleichsmotiv (lodern) und den Modalisator (wie). In "Meine Liebe gleicht einer Flamme" (ein ebenfalls möglicher Satz) scheidet nur das Vergleichsmotiv aus. In "Meine Liebe ist eine lodernde Flamme" (ich vereinfache Genettes Schema ein wenig) scheint das Vergleichsmotiv wieder auf ("lodern"), allerdings ist der Modalisator verschwunden. In "Meine Liebe ist eine Flamme" sind beide abwesend. Nach weiteren möglichen Varianten, die ich hier beiseite lasse, gelangt man schließlich zur Metapher ("meine Flamme"), in der nur mehr der Vergleichsterm übrigbleibt. Auf diese Weise arbeitet der Rhetoriker.

Wie verhält sich nun seinerseits der Filmsemiologe beispielsweise gegenüber dem berühmten Filmbeginn von Chaplins *Modern Times*? Ist er doch in der gesamten Filmgeschichte eine jener Sequenzen, in der die traditionelle Filmtheorie mit aller Beharrlichkeit eine "filmische Metapher" wahrnimmt. Man hat das Bild einer Schafherde vor sich und dann eine Menschenmenge, die sich am Eingang einer Metrostation drängt. In den Augen des Rhetorikers handelte es sich hierbei nicht um einen Vergleich, da der Modalisator fehlt. Doch genausowenig um eine Metapher, da das Vergleichene (die Menschenmenge) mit auftritt. Doch genau so wenig um eine Metapher, da das Vergleichsmotiv (das *tertium comparationis*, hier die Idee der herdenhaften Ansammlung) zum "Ausdruck" kommt oder nicht: Die Idee des Vergleichsmotivs ist in beiden Bildern deutlich und nachvollziehbar, es ist also nicht "abwesend"; es erscheint aber nicht im isolierbaren Zustand, als ein von anderen getrenntes Wort (wie das Wort "herdenhaft") und ist daher als solches nicht "präsent". Was den Modalisator betrifft: Bis zu welchem Grad kann die Juxtaposition zweier Bilder im Film (in anderen Beispielen durch optische Effekte wie Überblendung etc. hervorgehoben) als Äquivalent für das *wie*, *ebenso wie*, *ähnlich wie* bezeichnet werden?<sup>77</sup>

<sup>76</sup>) In: Gérard Genette: "La rhétorique restreinte". In: *Figures III*, op. cit., S. 28-32.

<sup>77</sup>) Ich habe mich, anlässlich der Arbeiten von Jean Mitry, am Rande mit Fragestellungen dieser

#### 7. Das Problem des Wortes

Diese Figur ist mit der guten alten Rhetorik kaum zu klassifizieren, und dies wiederum deshalb, weil das Wort fehlt. Im Gegenzug erlaubt uns die binäre Konzeption des Figuralen – und dies ist einer der Gründe, weshalb ich sie wieder aufgreife, wenngleich ich es darauf abgesehen habe, sie für meine Zwecke beträchtlich *umzugestalten* –, den Filmbegriff von *Modern Times* auf einer Referenzgrundlage zu analysieren, die zwar weitmächtig, aber realer ist: realer im Kino, aber auch (es könnte sich hier eine mögliche Retroaktion ergeben) in den geschriebenen Texten selbst, sobald man eher nach den grundlegenden Bahnungen des Symbolischen als nach den fein differenzierten Taxonomien auf der Oberfläche sucht und jeden Fall an der Überschneidung einiger "tiefer" Kategorien, die notgedrungen quantitativ begrenzt sein müssen, bestimmt. Auf diesem Niveau, das die Bedeutung als "Drängen" versteht, wird die Kluft zwischen den "Sprachen ohne Worte" und jenen "mit Worten" weniger entscheidend. Wenn das Paar Metapher-Metonymie deutlich mit der Opposition von Paradigma und Syntagma kombiniert (und nicht verwechselt) wird, kann die filmische Figur der Schafherde – wie ich es auf S. 142 getan habe – durch ihren metaphorischen Status (referentielle Similarität) und syntagmatischen Status (diskursive Kontiguität) definiert werden. – Die metaphorisch-metonymische Konzeption bietet darüber hinaus den Vorteil, den die Rhetorik offensichtlich nicht einbringen kann, daß sie von Anfang an in der (nur virtuellen, aber aktualisierbaren) Perspektive einer allgemeinen Semiologie erarbeitet worden ist, die über die Sprache [*langue*] hinausreicht, die Bilder mit einschließt etc. und eine Auseinandersetzung (war sie auch weniger direkt, als man manchmal glaubt) mit der psychoanalytischen Arbeit und den Begriffen von Verdichtung und Verschiebung erlaubt: eine Operation, die noch viel schwieriger wäre (und ohne Zweifel unmöglich), ginge man von der Rhetorik aus. Und dennoch muß man letzterer beträchtliche Aufmerksamkeit schenken, nicht um sie *anzuwenden* (man wendet niemals etwas an), sondern weil sie uns außerordentlich hilfreich ist, die Dinge zu verstehen. Sie war über 2500 Jahre eine der beeindruckendsten und minutösesten Reflexionen der Sprache über sich selbst, die die Geschichte uns geboten hat: eine wunderbare symbolische Maschine.

Verfolgt man die Perspektiven einer direkten "Verbindung" zwischen dem Rhetorischen und dem Ikonischen, trifft man dabei auf eine andere Komplikation, die gleichzeitig die Ideologie und den Status der Sprache [*langue*] als Objekt berührt. Für unser modernes Empfinden entspricht die Dimension der Rhetorik "verhärteten" Figuren, Figuren, die eine codifizierte (und ausgesprochen sekundarisierte) Nomenklatur bilden, während entstehende Figuren der rhetorischen Klassifikation entgegen. Im Grunde wird diese Meinung desto mehr vertreten, je weniger ihre Befürworter von der Bedeutung der Rhetorik verstehen, da aber heute fast niemand noch etwas davon versteht, läuft die Sache im Ergebnis auf dasselbe hinaus. In gewissem Sinne waren die Rhetoriker die ersten, die sich (implizit) über diesen Gesichtspunkt einig wurden, da ihre Klassifikationen Figuren betrafen, die großteils annähernd stereotyp geworden waren und als solche ihr Interesse fanden. Das Problem ist im übrigen weitreichender: Die Rhetorik ist in einer Zeit entstanden, die den Begriff der

Art beschäftigt, und zwar im zehnten Abschnitt von "Problèmes actuels de théorie du cinéma (A propos de l'Esthétique du cinéma de Jean Mitry, tome II)". In: *Revue d'esthétique*, Nr. XX/2-3, April-September 1967, S. 180-221, wiederaufgenommen in: *Essais sur la signification au cinéma II*, op. cit., S. 35-86.

Originalität und deren schöpferische Gefolgschaften (die heute zuweilen die naivsten und dunkelsten Leidenschafte entfesseln) nicht kannte, in einer Epoche, als Originalität keinen ideologischen Status besaß. Jene Frage nach der Häufigkeit einer Figur oder des Stereotyps hätte für einen Rhetoriker keinen Sinn gemacht, das heißt für jemanden, der in Begriffen der *techné* (des Ensembles geregelter Operationen) dachte und nicht in jenen von "Kunst". Die Kreativität (die mit wirklichen Neuerungen, die sich gewöhnlich mehr Zeit lassen, nicht zu verwechseln ist) ist eine Erfindung der Romantik; man erinnere sich an den Ausruf Verlaines: "*Première l'éloquence et tors-lui son cou.*"<sup>78</sup> - Tatsache bleibt, daß die Rhetorik und das Codierte weitgehend übereinstimmen, für uns heute wie für die Rhetorik selbst.

Im Gegenzug sind viele Linguisten der Meinung, daß die "abgegriffenen" Figuren, um sie bei deren eigenen Worten zu nehmen, keine Figuren mehr sind und von nun an der Sprache [*langue*] selbst zugehören (wie ich es auf S. 116 ein wenig ausgeführt habe), daß also das *rhetorische Moment*, jenes der wahren Figur, das ihrer Geburt ist, ein Moment, das dem "Primären" näher ist: eine merkwürdige Umkehrung! Charles Bally resümiert in diesem Zusammenhang einen Gedanken,<sup>79</sup> der bei Linguisten gang und gäbe ist. Es handelt sich nur dann um eine Figur, wenn der Effekt der Verdoppelung, der eigentliche und der übertragene Sinn (der Signifikant 1 "unter" dem Signifikanten 2) noch unterschieden werden können. Sobald dies nicht (oder nicht mehr) der Fall ist wie beim bereits auf S. 117f diskutierten Wort "tête", handelt es sich um eine falsche Figur oder das nicht-figurale Resultat einer ehemaligen Figur: jedenfalls um den "gebräuchlichen" Namen, der sich im Sprachgebrauch mit dem so bezeichneten Gegenstand verbindet. - Im übrigen hätten die Rhetoriker unter einem anderen Aspekt ihrer Theorie und mehr noch in ihrer Praxis diese Sichtweise nicht abgelehnt. Sie waren der Meinung, daß die Figuren (selbst wenn es die erstarrten waren, an die sie dachten) erst dort entstünden, wo sich ein Unterschied in bezug auf die "einfache und allgemeine" Art, sich auszudrücken,<sup>80</sup> abzeichnete, ein Unterschied, der in letzter Analyse kein anderer ist als der zwischen der wörtlichen und der übertragenen Bedeutung.

All diese augenscheinlichen und ebenso realen Divergenzen rühren in Wahrheit daher, daß es im Bereich der verbalen Sprache (mindestens) drei - und nicht zwei - Erstattungsstufen von Figuren gibt: den Nullpunkt, den Grad der wirklichen Entstehung (wenn die Figur noch keine Figur ist, in dem Maß, wie man mit diesem Begriff die Vorstellung einer minimalen Stabilisierung assoziiert), die eigentliche rhetorische Codifizierung ("Eisen" für "Schwert"), die sich bereits innerhalb eines Katalogs mehr oder weniger fixierter Figuren entfaltet, die aber noch als authentisch übertra-gen empfunden werden (das gebräuchlichste Wort für Schwert war sogar im 17. Jahrhundert "Schwert" und nicht "Eisen"), und zuletzt die linguistische Codifizierung ("tête"), jenes Stadium, wo die Figur keine Figur mehr, sondern zur eigentlichen Benennung geworden ist. - Die Rhetorik - der große Friedhof in der Meinung

78) A. d. Ü.: Dt. etwa: "Pack' die Beredsamkeit und dreh' ihr den Hals um."

79) Vor allem am Ende seines Beitrags "La pensée et la langue". In: *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*. Bd. XXIII, 1922.

80) Gérard Genette: "La rhétorique et l'espace du langage". In: *Tel Quel*, op. cit., S. 47-48; vgl. auch Roland Barthes: "Die alte Rhetorik". In: *Das semiologische Abenteuer*, op. cit., S. 90-91 ("L'ancienne rhétorique". In: *Communications*, op. cit., S. 218).

eines bestimmten postromantischen Bewußtseins - bleibt für den, der sich mit Sprache [*langue*] befaßt, das Prinzip der Veränderung.

Im Bereich des Films findet sich keine Ebene des Codes, die dem der *Sprache* [*langue*] für gesprochene und geschriebene Sequenzen äquivalent wäre. Daher ver-schwindet hier der Unterschied zwischen der linguistischen und der rhetorischen Ab-führung. Wie ich schon andernorts<sup>81</sup> ausgeführt habe und auch andere bereits ausge-führt haben,<sup>82</sup> beziehen sich die kinematographischen Codifizierungen auf eine Grammatik und eine Rhetorik, die nicht zu unterscheiden sind; und zwar deshalb, weil die Möglichkeit der Unterscheidung selbst nur mit der Existenz der Sprache [*langue*] als autonomer Organisation (dem Französischen, dem Englischen etc.) auf-tritt. - Man wird daher ganz einfach für jede identifizierbare Figuraton eine kom-plette (aber singuläre) Skala von Sekundarisierungsgraden vorfinden (siehe das ge-samte Kapitel IV.1), das vom unerhörten Phänomen, das uns in einem unkonventio-nellen Film beim *beispiellosen*, schockartigen Aufeinanderreffen zweier Bilder überrascht, bis zum kanonisierten Stereotyp reicht, bis zum "Klischee" wie jenem durchgeblätterten Kalender, um das Vergehen von Zeit zu signalisieren - eine heute feststehende Metonymie, die jedoch zunächst, wie alle Banalitäten, eine Erfin-dung war.

### Die "isolierende" Eigenschaft des Wortes

Das stillschweigende Privileg des Wortes stellt ein weiteres Hindernis dar. Es trägt wesentlich zur Verdunkelung, zur Verschleierung der grundlegenden Verwandtschaft von metaphorischem Prozeß und Verdichtung auf der einen Seite wie metonymi-schem Prozeß und Verschiebung auf der anderen Seite bei. Es trägt dazu bei, wenn es sich um Bilder handelt, aber auch dann, wenn es um geschriebene Texte geht (ich werde letzteres zu zeigen versuchen, indem ich gleichsam a fortiori vorgehe). Ver-dichtung und Verschiebung, die sich in der Tat aufgrund ihrer psychischen Übertra-gungsqualitäten auf mannigfache Art (auch somatisch, wie bei der Hysterie) manife-stieren, sind "Bewegungen", Typen von Übergängen, die den Rahmen der Wörtlich-heit beträchtlich überschreiten, wenngleich sich in bestimmten Fällen das offensicht-lichste Resultat gerade dort einschreibt. Für Freud waren sie die charakteristischen Bahnungen des Unbewußten, das heißt eines Apparats, der nur die "Sachvorstel-lung", nicht aber die "Wortvorstellung"<sup>83</sup> kennt (oder die eine für die andere hält<sup>84</sup>). Lacans Position unterscheidet sich in diesem Punkt weit weniger von jener Freuds, als man glauben möchte oder als manchmal behauptet wird. Lacan vertritt den Stand-punkt, daß das Unbewußte Prozessen linguistischen Typs folgt ("*lalangue*") - zumin-

81) *Semiotologie des Films*, op. cit., S. 151-164 (*Essais sur la signification au cinéma I*, op. cit., S. 111-121) und *Essais sur la signification au cinéma II*, op. cit., S. 75-86.

82) Vor allem Pier Paolo Pasolini: "Le cinéma de poésie". In: *Cahiers du Cinéma*. Nr. 171, Okto-ber 1965, S. 55-65; und Jean Miry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Bd. 2 (*Les formes*), op. cit., bes. S. 381, wo er die Idee der Konnotation entwickelt, die sich auf die Form der De-notation reduziert.

83) Vgl. bes. Sigmund Freud: "Das Unbewußte". In: *GW X*, op. cit., S. 300-301; *Das Ich und das Es*. In: *GW XIII*, op. cit., S. 247.

84) Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. In: *GW II/III*, op. cit., S. 301-302; "Das Unbewußte". In: *GW III/III*, op. cit., S. 297-298 u. Anmerkung 1.



dest ist vornehmlich dies aus seinen Seminaren im Gedächtnis haften geblieben -, wobei die Tragweite zweier anderer Ideen, die dennoch von ersterer nicht zu trennen sind, weitestgehend unterschätzt worden sind: daß die "Mechanismen" linguistisch funktionieren können, ohne daß das Material notwendigerweise linguistisch sein muß, und daß Lacans Vorstellung von linguistischen Operationen weitgefaßt und komplex ist (viel komplexer als bei Freud), weshalb damit keineswegs die Reduktion der Sprache auf ein sekundäres Phänomen impliziert ist.<sup>85</sup> Unterstellt man Lacan, das Primäre zu leugnen oder es gewaltsam zu sekundarisieren, indem er aus dem Unbewußten eine Sprache [*langage*] macht, hat man selbst von der Sprache ein äußerst sekundäres Bild, das Lacan zu Recht in Frage stellt und das im übrigen ange-sichts der realen Beweglichkeit linguistischer Bedeutung kaum standhält. Lacans Verdichtung und Verschiebung widersetzen sich wie jene Freuds - und dies trotz ihrer behaupteten sprachlichen Natur - jeglicher Beschränkung auf die Grenzen der Wortinheit (und wer, welcher Linguist, hätte je behauptet, daß sich die Sprache auf das Wort reduzieren ließe?).

Nehmen wir ein bekanntes Beispiel, das Lacan für die Metapher heranzieht<sup>86</sup> - einen Vers aus Victor Hugos *Booz endormi*: "Sa gerbe n'était point avaré ni haineuse".<sup>87</sup> Jean-François Lyotard dagegen behauptet,<sup>88</sup> daß es sich hier um eine Metonymie handelt, und Gérard Genette<sup>89</sup> gibt ihm recht: "gerbe" ist sozusagen Booz "Emblem" (Lyotard), sie war (in der Fiktion) wirklich auf seinem Feld geerntet worden. Der Einwand ist zweifelsohne stichhaltig, allerdings nur in bezug auf das Wort (hier das Wort *gerbe*). Nun zitiert Lacan jedoch den ganzen Satz; er behauptet in dieser Passage nicht, daß "gerbe" metaphorisch sei. Ich für meinen Teil finde es weder überraschend noch besonders selten, wenn eine metaphorische Bewegung ein metonymisches Moment enthält. Hätte Lacan dies präzisieren sollen? Aber man kann von den Autoren nicht verlangen, ihre Schreibweise zu ändern, und die *Schriften* zielen nicht auf didaktische Klarheit ab, zumindest nicht im gewöhnlichen Verständnis dieses Begriffs (denn ich finde in ihnen eine andere und auf ihre Weise grundlegend didaktische Form von Klarheit: Sie macht solange blind, als sie verdrängt wird und man sich anstrengt, nichts zu verstehen). - Die Garbe also ist metonymisch. Doch schreibt sich in den Satz eine Art punktierte Bahn ein, die mit typisch metaphorisch erscheint: "sa ... avaré ... haineuse".<sup>90</sup> Das Possessivpronomen, das auf den Besitzer verweist, und zwei Adjektive, die eher auf Personen als auf Gegenstände zutreffen. Dieser Vers ist nichts anderes als das offenbare Resultat (manifeste Inhalt) zweier Vorstellungsbahnen, die hier zusammentreffen und als solche latent bleiben (Ebene der Produktion, nicht des Produkts): "Booz war weder geizig noch

85) Zum Beispiel in: Jacques Lacan: "Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Ver-nunft seit Freud". In: *Schriften II*, op. cit., S. 37 ("L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud"). In: *Écrits*, op. cit., S. 511: "Was unterscheidet diese zwei Mecha-nismen [die Verdichtung und die Verschiebung], die in der Traumarbeit eine herausragende Rolle spielen, von ihrer homologen Funktion im Diskurs? Nichts außer einer Bedingung, unter der das signifikante Material steht, die sogenannte 'Rücksicht auf Darstellbarkeit'" etc.

86) Ebenda, S. 31 (S. 506).

87) A. d. Ü.: Dt. etwa: "Seine Garbe war keineswegs geizig, noch von Haß erfüllt."

88) Jean-François Lyotard: *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck 1971, S. 256.

89) Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., S. 32, Anmerkung 4.

90) A. d. Ü.: Dt.: "Seine ... geizig ... von Haß erfüllt."

von Haß erfüllt" (dies ist der bewußtere von beiden Inhalten) und "Booz besaß Fel-der und erntete Garben" (mit diversen, ohne weiteres spürbaren Überdeterminierun-gen: ein reicher Mann, ein Patriarch, der im Kontakt mit der Natur lebt etc.). Es ist nicht einmal notwendig, diese Assoziationsketten in ihren verborgeneren Segmenten weiterzuverfolgen, sie sind dennoch spürbar für den, der sich auf ihre Wege einläßt: "gerbe"<sup>91</sup> ist fast ein Anagramm von "verge"<sup>92</sup>, da die Konsonanten /b/ und /v/ in den indoeuropäischen Sprachen nahe beieinanderliegen (siehe die Aussprache im Ka-stilischen), und das Gedicht erzählt uns von einer unerwarteten Fruchtbarkeit, die über Alter und Tod siegt; Geiz und Haß sind auf der Seite des Todestriebs angesie-delt, und sie finden nur deshalb Eingang in den Vers, um zurückgewiesen zu werden ("n'était pas" [war nicht]); "gerbe" evokiert im Französischen allerart Überfluß und Übersprudeln. Doch beschränke ich mich auf die beiden letzteren sprachlichen Be-wegungen, die ich eben beschrieben habe und die zu erkennen man wohl nicht umhin kann. In ihrer Überschneidung stellt sich - natürlich durch Kontiguität begünstigt - eine Ähnlichkeit her zwischen Booz' *Generosität*, in allen Bedeutungen des Worts, und der *Fruchtbarkeit* seiner Felder: Wenn ein Stück Land wenig produziert, spricht man dann im Französischen nicht davon, es sei "undankbar"? Booz ist wie seine Ernte, er ist die Ernte: Was wäre typischer für Hugo? Die Konfiguration als ganze ist tiefgreifend und im innersten Kern metaphorisch. Es handelt sich hier um eine paradigmatisch angelegte Metapher (da "Garbe" im Vers "Booz" ersetzt hat), die sich auf der Basis einer syntagmatisch angelegten Metonymie entwickelt ("sa gerbe", wobei *Garbe* mit *seine* zusammentrifft und "seine" für Booz steht).

Wir haben hier auch ein treffendes Beispiel von Verdichtung vor uns: Verschie-dene Gedankengänge konvergieren in einer Art finale Kurzschluß, den im Ergebnis der Vers selbst darstellt, doch ihre "Kombination" wird nicht explizit, sie ist im Grunde im Resultat verdichtet (und ich mache die Verdichtung rückgängig, indem ich den Vorgang erkläre). Die vermittelnden Bindeglieder sind verschwunden, das Ergebnis ist ein wenig unlogisch (wenngleich vollständig sprachlich), es hat in sich einen Rest der primären Kraft bewahrt: Eine Garbe hätte keine psychologischen Qualitäten, außer sie würde anderes bedeuten (was unlogisch ist und dennoch ver-ständlich: Die Sprache funktioniert auf diese Weise, auch das intrikate Verhältnis von Primärem und Sekundärem). Hugos Vers folgt der Struktur des Lapsus: Ein Satz, der mit bestimmter Intention vorbereitet worden ist ("Booz war weder geizig noch von Haß erfüllt") wird von etwas Stärkerem unterbrochen, das ein Loch in sein Gewebe reißt: Die Garbe bildet die Unterbrechung im Satz, sie vertreibt Booz von der korrespondierenden Stelle. Ebenso hat sich - wie immer - das Sekundäre "widersetzt" und einen Kompromiß gebildet: *seine* ist dem Vers geblieben und damit ein wenig von Booz. Der Satz bleibt verständlich, während man im selben Kontext keinerlei Sinn in "Die Garbe war keineswegs geizig, noch von Haß erfüllt" finden könnte.

Man sieht, eine Debatte wie diese wird zu keinerlei Schluß kommen (und er-weckt fatalerweise den Eindruck, daß "jeder recht hat"), solange man sich auf das Wort "Garbe" beschränkt. Der Rahmen der Wortinheit ist zu "klein" (das Wort ist nicht die Sprache), als daß auf ihrem Territorium das Ensemble von Bahnen, die sich

91) A. d. Ü.: Dt.: "Garbe".

92) A. d. Ü.: Dt.: "Rute/Phallus".

hier verknüpfen, in ihrem ganzen Ausmaß in Erscheinung treten oder daß sich wenigstens in einem genügend großen Segment ein wenig die Natur der symbolischen Operation, die hier am Werk ist, offenbaren könnte. Noch dazu hat man es hier (wie bei bestimmten Verdichtungsvorgängen in Träumen, die Freud analysiert hat<sup>93</sup>) mit einem Wort – wiederum *Garbe* – zu tun, das ungefähr lokalisierbar ist und in das bestimmte Bahnen der Operation, auch wenn man sie zu kurz am oberen Ende "abschneidet", münden (obschon nicht alle, wie zu sehen war). Sogar eine Analyse, die sich auf das Wort beschränkt, würde noch erlauben, daß durch die Metonymie hindurch ein zwar ungenügender, aber realer Anteil symbolischer Arbeit zutage tritt: in diesem Fall eine Verschiebung (von Booz auf seine Ernte, auf seinen "Zaster", das heißt eine jener Verschiebungen, deren Ensemble die Verdichtung formiert (ich werde darauf auf S. 207 zurückkommen).

Es ist in der Tat für die Sprache charakteristisch – ein anderer Aspekt des "Wortproblems" –, daß sie, ohne daß es ihr völlig gelingt, ständig dazu tendiert, in jedem Wort eine Art "Gedankengang" unter Verschuß zu bringen, wenigstens in kompakter, konzentrierter Form: eine Tendenz, die wiederum spezifisch verdichtend ist. Das Alltagswort *Lampe* zum Beispiel ist bereits eine Überschneidung mehrerer "Ideen" (und für den Linguisten eine Überschneidung mehrerer "Seme"<sup>94</sup> oder "semantischer Faktoren"<sup>95</sup> oder "semantischer Merkmale"<sup>96</sup>), deren jede, wenn man sie entflechten, wenn man sie entfalten wollte, einen ganzen Satz erforderte. "Die Lampe ist ein vom Menschen erzeugter Gegenstand"; "Die Lampe ist ein zur Beleuchtung bestimmter Gegenstand" etc. Eben diese Eigenschaft der Sprache [*langue*] macht es möglich, daß die verdichtende Bewegung in Victor Hugos Vers in einem einzigen Wort partiell zum Ausdruck kommen kann. In der Sprache oder diesem Vers ist das Wort wie der – nicht notwendigerweise jedesmal erreichte – Endpunkt einer weiten Drehbewegung, die über ihn hinausreicht. Dies ist auch der Grund, weshalb das Privileg des Worts keineswegs daran hindert, hinter den Metonymien Verschiebungen oder hinter den Metaphern Verdichtungen zu erahnen.

In anderen Fällen ist dies nicht ohne weiteres möglich. Bei Sprachen ohne Worte ganz offensichtlich nicht – doch möchte ich mich nicht beim einfachsten Aspekt der Angelegenheit aufhalten. Ebenso unmöglich ist dies innerhalb der verbalen Sprache selbst, wenn eine figurale Bewegung in einem "feststehenden" Tropus erstarrt ist. Dann verstellt das Wort den Horizont, das Ergebnis läßt die Produktion vergessen, Verdichtung und Verschiebung sind nur mehr posthum präsent und scheinen als solche nicht mehr auf, wenngleich ihnen zwangsläufig zugestanden werden muß, daß sie in der Vergangenheit wirksam gewesen sind. Ist jemand im Ruhestand und man hat ihn nicht anders gekannt, so ist er als "Aktiver" manchmal kaum vorstellbar, obgleich er dies einmal war. Etwas dieser Art geschieht, wenn die täuschende Dominanz des Tropus uns die Verbindungen des Figuralen zum Unbewußten vergessen

93) So im berühmten "Traum von der botanischen Monographie" (Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. In: *GW VIII*, op. cit., S. 175-179), wo die Assoziationen zwar zahlreich und unterschiedlich sind, aber dennoch recht gut in zwei Worten – *Monographie* und *botanisch* – zum Ausdruck kommen (was Freud auch zu dieser Benennung des Traums veranlaßt hat).

94) Französische Terminologie.

95) Russische Terminologie.

96) Amerikanische Terminologie (A. d. Ü.: innerhalb der sogenannten Komponentenanalyse).

läßt. Der Tropus verhält sich, wenn er wirklich einer ist, nicht genau so wie Hugos Vers oder wie die Verdichtung, die jedem Wortschatz tendenziell inhärent ist. Wenn ich jemanden einen "Hai" nenne (als Metapher für skrupellos ehrgeiziges Verhalten), ist der Verdichtungsprozeß, das Zusammenwirken zweier Vorstellungen (das furchterregende Tier im Wasser und der furchterregende Karrierist in der Gesellschaft), im wesentlichen auf den Rahmen des Worts beschränkt, weshalb die "primären Vorgänge" darin weniger spürbar sind. Die Fläche für manifeste Aktion ist geringer, die verschiedenen semantischen Bahnungen, die sie erweitern und die Verdichtung offenbar machen würden, haben hier keinen Platz, zutage zu treten. Das Wort ist autonom geworden, hat sich von seinen Verankerungen losgerissen und gibt jenen Argumenten Raum, die die Sprache auf das Sekundäre reduzieren. Die Fäden des Knäuels scheinen entwirrt zu sein, und zum Bewußtsein gelangt am Ende eher die mechanische und *endgültige* Tatsache einer Ersetzung, und sogar einer doppelten Ersetzung: "Hai" hat den Platz für "skrupellos ehrgeizig" eingenommen (was die Signifikanten betrifft), und im Gebrauch des Wortes "Hai" hat die Vorstellung vom Karrieristen das wilde Tier ersetzt (mit entsprechender Verschiebung der Signifikate). Diese beiden *Sprünge* sind ziemlich real, und die angewandte Linguistik, deren spezifisches Interesse dem Code gilt, hat guten Grund, sie zu untersuchen. Kurz gesagt, die Verdichtung verdichtet nicht mehr, oder nicht mehr viel, und leistet jenen Lehreinigungen Vorschub, die sie der Vergessenheit anheim stellen wollen, sei es, weil sie ohnehin von ihr nichts halten und jeglicher Psychoanalyse feindlich gesinnt sind (Positivismus) oder weil sie sie zu sehr lieben und ihr nicht an prosaischen Orten wiederbegegnen wollen, die gerade gut genug für eine bedürftige Wissenschaftlichkeit sind (Anarchismus). – Und wenn die Verdichtung nicht mehr verdichtet, dann offensichtlich wegen ihrer Codifizierung selbst, die ihrerseits vom institutionalisierten Rahmen des Worts erheblich unterstützt wird.

Zu den normalen Abwehrmechanismen (die neurotisch werden können) zählte Freud einen besonders charakteristischen, den er das *Isolieren*<sup>97</sup> nannte. Er besteht darin, die Verbindungen zwischen den Vorstellungen zu durchtrennen, die assoziativen Wege abzuriegeln, die Dinge voneinander zu isolieren. Diese Tendenz zählt zur Typologie von Zwangsvorstellungen (jedoch nicht notwendigerweise von Zwangsneurosen). Dabei bleiben die (angsterregenden) Wunschvorstellungen, oder wenigstens sehr naheliegende Ersatzvorstellungen, weitgehend für das Bewußtsein zugänglich,<sup>98</sup> allerdings nicht ihre Verbindung zu den ersatzbildenden Symptomen (den Riten) und zur Angstraproduktion. Die Verdrängung führt weniger zu den verbotenen Vorstellungen selbst als zu deren Ausbildung im manifesten Verhalten. (Es gibt daher also etwas, das unbewußt bleibt; das Isolieren zählt zu den Abwehrmechanismen, "die anders als die Verdrängung funktionieren", aber in gewissen Aspekten ist es eine Variante der Verdrängung.) Das Isolieren spielt auch eine wichtige Rolle im Alltagsleben, vor allem beim Berührungstabu oder dem Mechanismus, der bei intellektueller Konzentration auf eine gestellte Aufgabe notwendig ist (wenn gefordert wird, "unwichtige Gedanken" beiseite zu lassen).

97) Vgl. Sigmund Freud: *Hemmung, Symptom und Angst*. In: *GW XIV*, op. cit., S. 150-152.

98) Sigmund Freud: "Die Verdrängung". In: *GW X*, op. cit., S. 249-250; *Hemmung, Symptom und Angst*. In: *GW XIV*, op. cit., S. 146.

Jegliche Klassifikation, jegliche taxonomische Unternehmung des Geistes (siehe den Bartheschen Begriff der "Arthologie"<sup>99</sup>) beruht auf dem Wunsch, die Dinge voneinander zu trennen. Dieser Akt ist im übrigen bis zu einem bestimmten Punkt in allen Lebensbereichen notwendig (als eine Komponente der *Klarheit*). Die Rhetoriker waren nicht zufällig von einer wahren Klassifizierungswut besessen, und zwar von einer sehr nuancierten: "kleine" Kategorien in großer Anzahl, anders gesagt eine galoppierende Isolierung bis ins kleinste Detail (wie man weiß, ist der Zwangsneurotiker der geborene *Ordnungsfanatiker*). Hier kommen wir wieder auf die Einheit zurück, der die Rhetorik trotz ihres erklärten Programms den Vorrang gab, da das Wort (wie ich oben ausgeführt habe) beträchtlich isolierende Wirkung hat, und sei es nur deshalb, weil es selbst so leicht zu isolieren ist. Die Aufmerksamkeit, die der Wortfigur geschenkt wird, läuft immer Gefahr, die Verbindung zur weitläufigeren figuralen Bewegung des Satzes außer acht zu lassen; sie verführt dazu, die assoziative Kette zu früh abzuschneiden und die Aktivitäten von Verdichtung und Verschiebung nicht zu erkennen.

## 8. Die Kraft und der Sinn

Was von Anbeginn an bei Lacans Freud-Lektüre am meisten überrascht – und was zum Beispiel die Reaktion Jean-François Lyotards in *Discours, figure*<sup>100</sup> erklärt –, ist, daß sie die "Kluft" oder die "Barriere" zum Verschwenden zu bringen scheint, die das Unbewußte vom Bewußten, den Primärvorgang vom Sekundärvorgang *trennt* (und letztlich die Zensur in Abrede stellt). Ich werde übrigens auf diese Begriffe (Kluft, Barriere, trennen) zurückkommen; denn man könnte ausgehend von ihnen, d.h. von dem, was sie unerfreulicherweise nahelegen – und auch von der Vorstellung, die man sich von der Zensur machen muß –, vielleicht etwas Licht auf den Grund zahlreicher Uneinigigkeiten und Mißverständnisse (die in Frankreich seit einigen Jahren heftig diskutiert werden) wie auch auf die realen Schwierigkeiten werfen, die zu diesen Meinungsverschiedenheiten geführt haben.

Lacan sagt uns, daß das Unbewußte strukturiert ist wie eine Sprache. Und er stellt die Verdichtung und die Verschiebung der Metapher und der Metonymie (als linguistische Begriffe) gegenüber. Aber man muß sich bewußt sein – da man das Problem sonst verdrängt, statt sich ihm zu nähern –, daß auf den ersten Blick Verdichtung und Verschiebung für Freud "unlogische" Vorgänge von grundsätzlich nicht-diskursivem Charakter ("Die Traumarbeit denkt nicht")<sup>101</sup> zu sein scheinen,

<sup>99</sup> Roland Barthes: *Elemente der Semiotologie*. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983, S. 48 ("Éléments de sémiologie"). In: *Communications*. Nr. 4, 1964, S. 114: "Utopisch sagen wir also, daß Semiotologie und Taxonomie, obwohl noch gar nicht geboren, vielleicht dazu berufen sind, eines Tages in einer neuen Wissenschaft aufzugehen, der Arthologie oder Wissenschaft der Teilungen."

<sup>100</sup> Paris: Klincksieck 1971. Besonders im Kapitel "Le travail du rêve ne pense pas", S. 239-270. Diese Passage wurde 1968 (unter gleichlautendem Titel) in der *Revue d'esthétique*. Nr. XXI, S. 26-61, separat veröffentlicht.

<sup>101</sup> Vgl. vorausgehende Anmerkung. Diese Formulierung, die durch Lyotard bekannt wurde, findet sich in Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*: "Sie [die Traumarbeit, A.d.U.] denkt, rechnet urteilt überhaupt nicht, sie beschränkt sich darauf, umzuformen." In: *GW III/III*, op. cit., S. 511.

## 8. Die Kraft und der Sinn

die ausschließlich dem Unbewußten eigen sind: Sie sind verschiedene Arten eines blinden und rein instinkthaften *Drängens* (Begriff des "Es"), das sich um jeden Preis und ohne Rücksicht auf eine plausible Abfolge ("freie Energie") vollständig entläßt, ohne den geregelten Weg der Gedanken einzuschlagen ("Entbindung"), das damit beschäftigt ist, die "Wahrnehmungsidealität" (Halluzination, Traum) und nicht die "Denkidealität"<sup>102</sup> (rationale Reflexion, gewöhnliche Vorgänge des Wachlebens) herzustellen. Dieses Drängen ist unfähig, einen Diskurs zu führen (alle Traum-"Diskurse" gehören in Wirklichkeit zum Rohmaterial des Traums),<sup>103</sup> es kann lediglich *Druck ausüben* (was das eigentliche Charakteristikum des Unbewußten und die Definition des Triebes ist) und daher deformieren, verstümmeln und unkenntlich machen: Es geht also um den Prozeß der Traum-*Entstellung*.<sup>104 105</sup>

Kurzum, Verdichtung und Verschiebung wären, wie die Primärvorgänge überhaupt – weit davon entfernt, zur Basis irgendeines Symbolischen gemacht werden zu können –, das genaue Gegenteil jeglichen Denkens: wahrhafte Operationen des *Anti-Denkens*. Die Sprache gilt hingegen gemeinhin als *der* typischste und, in den Augen vieler (auch in denen Freuds), als der quasi-definitivste Ausdruck der logischen Relationen, die dem vorbewußt-bewußten Denken eigen sind. Und Freud nahm an, daß die Wortvorstellungen im System Vbw-Bw "untergebracht" wären und im System Ubw<sup>106</sup> fehlen. Widerspricht also eine sprachliche, ja linguistische Auffassung des Unbewußten nicht in jeder Hinsicht einer Unterscheidung, die im Freudschen Dispositiv eine der zentralsten und durchgängigsten ist, nämlich der Kluft zwischen Primärem und Sekundärem, zwischen "Gebundenem" und "Nicht-Gebundenem"?

Im dem Ausmaß, in dem diese Opposition verstanden wird als Prinzip der Unverträglichkeit, der Nicht-Durchdringung, der Abichtung zweier Haupttypen mentaler Funktionen – bei Lyotard heißen sie die Ordnung des Diskurses und die der Figur, die einander gewaltsam bekämpfen und sich müßig handeln können, die einander in reziproker Weise *verdrehen* und "verbeulen", die sich aber nie verbinden können –, wird gerade die Möglichkeit, die Psychoanalyse mit der Semiotologie zu verbinden, von vornherein ausgeschlossen. Die Lacansche Position, von der man weiß, was sie dem Einfluß der strukturalen Linguistik und Anthropologie wie auch deren Rückwirkung auf die Freud-Lektüre verdankt, läßt demgegenüber dazu ein, in den Bewegungen des Unbewußten verschiedene Prozesse diskursiver Art zu verfolgen und umgekehrt die Spuren des Unbewußten in allen bewußten Diskursen aufzufinden: "Die psychoanalytische Erfahrung zeigt nicht mehr und nicht weniger, als daß das Unbewußte keine einzige unserer Handlungen aus seinem Feld entläßt."<sup>107</sup> Im Extremfall führt diese Haltung dazu, das gesamte Korpus des Freudschen Denkens zu "semio-

<sup>102</sup> Vgl. ebenda, S. 608-609.

<sup>103</sup> Diese Idee wird in der *Traumdeutung*, Kapitel VI.F ("Beispiele – Rechnen und Reden im Traum") ausgearbeitet.

<sup>104</sup> A.d.U.: Deutsch im Original.

<sup>105</sup> Vgl. Jean-François Lyotard: *Discours, figure*, op. cit., S. 241-243. Lyotard gibt hier als französisches Äquivalent von "entstellen" das Wort "défigurer" an.

<sup>106</sup> Vgl. bes. Sigmund Freud: "Das Unbewußte". In: *GW X*, op. cit., S. 300-301, sowie: *Das Ich und das Es*. In: *GW XV*, op. cit., S. 247-249.

<sup>107</sup> Jacques Lacan: "Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud". In: *Schriften II*, op. cit., S. 40 ("L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud"). In: *Écrits*, op. cit., S. 514).



MANFRED RIEPE

**Bildgeschwüre**

**Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs**

Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan

**Manfred Riepe**, geb. 1960, lebt als freier Autor und Journalist in Frankfurt/Main. Seine Arbeitsgebiete sind Film- und Medienkritik und strukturelle Psychoanalyse.

[transcript]

Mit freundlicher Unterstützung von  
epd film (Frankfurt am Main) und Stefan Höltgen (Köln)

## Inhalt

Kopferbrechen	9
»Shivers« (1975): Karzinome der Lust	17
»Rabid« (1976): Tod eines Weihnachtsmanns	30
»The Brood« (1979): »Kinder des Zorns«	38
»Dead Ringers« (1988): Von der Brut zu den Brüdern	53
»Scanners« (1980): Wenn Gedanken töten	65
»The Fly« (1986): Spiegelbilder	75
»Videodrome« (1982)	87
»The Dead Zone« (1983): Von der Halluzination zur Vision	120
»Naked Lunch« (1991): »Es ist ein Kafka-Rausch, du fühlst dich wie ein Käfer.«	130



### 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.

© 2002 transcript Verlag, Bielefeld  
Umschlaggestaltung und Innenlayout:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildungen: Screenshots aus »Scanners«, 1980

Satz: digitron GmbH, Bielefeld

Druck: DIP, Witten

ISBN 3-89942-104-3

»M. Butterfly« (1993): tertium datur  
147

»Crash« (1996): Auto-Erotik  
160

»eXistenZ« (1999): Odyssee im Uterus  
173

»Spider« (2002): Im Netz der Spinnenfrau  
191

Die Frau als »Symptom des Mannes«  
207

Literatur  
217

Abbildungsverzeichnis  
222

den, weil dies den therapeutischen Prozeß stören würde, und Frank mit der Drohung kontext, das Besuchsverbot notfalls auch gerichtlich durchzusetzen, so zeichnet sich bereits zu Beginn des Films eine geradezu klassische Konfliktstruktur ab: Zwei Männer streiten um die ›Hoheit über eine Frau.

Nach den beiden vergleichsweise konventionellen Horrorthrillerfilmen »Parasitenmörder« und »Rabid« erweckt diese kurze Skizze der dramatischen Konfliktsituation von Cronenbergs drittem abendfüllenden Spielfilm eher den Eindruck einer Mischung aus Melodram und psychologischem Krisenprotokoll à la Ingmar Bergman. Gleichwohl führt er auch hier wieder seelische Abgründe auf eine Art und Weise vor, die weniger dem Melo- oder dem Psychodrama verwandt ist als dem Horrorthriller – ohne freilich in diesem Genre aufzugehen.



»The Brood«: David Cronenberg und Cindy Hinds bei den Dreharbeiten

Cronenbergs Film beginnt dort, wo Roman Polanski mit der Geburt von *Rosemary's Baby* endet, und obwohl es, wie in thematisch verwandten Filmen anderer Regisseure, auch hier um »Kinder des Satans« geht, unterscheidet sich »Die Brut« darin, daß der ›teufelische‹ Vater einmal mehr ein experimentierender Wissenschaftler ist. Auch in der Eigenart der ›Kinder‹, die aus der mentalen Kopulation dieses ›Vaters‹ mit einer Frau hervorgehen, zeichnet sich eine Linie ab: War es in »Parasitenmörder« der Parasit und in »Rabid« der phallische Stachel, so sehen wir uns jetzt, in »Die Brut«, mit wirklichen Kindern konfrontiert. Allerdings recht besonderen Kindern: Sie sind im Wortsinne eine »Brut« ihrer Mutter ...

Auch Dr. Raglan betreibt in gewissem Sinne ein wissenschaftliches Experiment, dessen Folgen fatal sind. Auf rätselhafte Weise steht seine sogenannte »Psychoplasmatik« in Zusammenhang damit, daß

## »The Brood« (1979): »Kinder des Zorns«

»Sprich nicht!« (Dr. Hal Raglan in »The Brood« zu seinen Patienten)

Szenen zweier Ehen: Der Architekt Frank Carveth und seine Frau Nola haben sich auseinandergeliebt. Nola ist in einer Spezialklinik, und Frank schlägt sich als alleinerziehender Vater durch. »Wenn ich bedenke, daß ihr das gleiche durchmacht wie wir damals«, argwöhnt Franks Schwiegervater Barton, der sich schon vor zehn Jahren von seiner Frau Juliana, Nolas Mutter, hat scheiden lassen. Auch andere Probleme scheinen sich zu wiederholen: Nach einem Besuch der gemeinsamen Tochter Candice bei der Mutter entdeckt Frank an seinem Kind Spuren körperlicher Mißhandlung. Als Nola damit konfrontiert wird, hören wir von ihr, die zunächst abstreitet, die implizite Rechtfertigung, sie selbst sei in ihrer Kindheit von ihrer eigenen Mutter mißhandelt worden. Alles spricht dafür, daß hier eine psychisch verletzte Mutter das Erlittene zwanghaft ans eigene Kind weitergibt. Aber so einfach liegen die Dinge nicht. Denn in »Die Brut« erzählt Cronenberg eine Familiengeschichte, die entgegen dem ersten Anschein vertrackt ist und einiges in der Schwebe läßt. Ob Nolas Haß auf ihre Mutter wirklich motiviert ist, läßt der Film ebenso offen wie den Grund für ihren Aufenthalt in Dr. Hal Raglans therapeutischer Spezialklinik, dem »Somafree Institut für Psychoplasmatik«. Auch woran Nora leidet, bleibt unklar. Nur woher Candices Blutergüsse stammen, wird uns im Verlauf des Films langsam klar ...

Dr. Raglan will nicht daran glauben, daß eine Mutter ihr eigenes Kind mißhandelt, bleibt aber dem aufgebrachten Vater, der den sofortigen Abbruch der Besuche androht, eine plausible Antwort schuldig: »Es wird sich eine Lösung finden.« Daß jedoch der Keim des Zweifels in ihm bereits Wurzeln geschlagen hat, zeigt sich, wenn wir ihn direkt nach Franks wütendem Abgang eilig eine Therapiesitzung mit Nola anbeiräumen sehen. Offenbar ahnt Raglan mehr, als er Frank gegenüber zu gibt.

Die Figur des Dr. Raglan wird nicht wie üblich als ›Halbgott in Weiß‹ eingeführt. Frank trifft ihn im Bademantel an, das Erscheinen eines feminin wirkenden Assistenten unterstreicht schon zu Beginn den guruartige Habitus des Startherapeuten. Wenn Raglan dem Vater *dringend* davon abrät, den Kontakt zwischen Nola und Candice zu unterbin-

Nola auf biologisch ungeschlechtlichem Wege Kinder bekommt. Wie der Titel besagt, entwickeln diese Kinder sich sehr rasch, um als Materialisierung von Nolas Willen drei Morde zu begehen: Sie töten Nolas Eltern und eine Kindergärtnerin – Menschen, die Nolas Haß auf sich gezogen haben.

Wie bereits angedeutet, geht Raglan Franks Vorwurf der Kindesmißhandlung durch die eigene Mutter nach. Im therapeutischen Rollenspiel mit Nola versucht er herauszufinden, ob »Mamis böse zu ihren Kindern sind«. Dabei wird rasch klar, daß Nola ihre Tochter tatsächlich mißhandelt. Rätselhaft bleibt zunächst, in welcher Form sie dies tut. Im Zuge des Rollenspiels stellt sich jedoch heraus, daß Nola sich während der Gewaltakte mit ihrer Tochter Candice identifiziert. In ihrer Phantasie nimmt sie die Rolle des kleinen Mädchens ein, das von der Mutter geschlagen wird: »Du hast mir weh getan«, sagt Nola, indem sie sich imaginär an ihre Mutter Juliana wendet: »Du hast mich geschlagen, und du hast mich gekratzt. Du hast mich die Treppe hinuntergestoßen.« Offenbar reproduziert Nola diese Situation mit ihrer Tochter Candice. Raglan ist überrascht, daß sie seinen therapeutischen Auftrag auf diese Weise umsetzt.

Raglans Therapieform, die »Psychoplasmatik«, ist eine Art Brennpunkt, in dem sich die psychologische Konstellation zwischen Frank, Hal und Nola sowie einigen Nebenfiguren spiegelt. Je deutlicher wird, daß Nola eine »böse« Mutter ist, desto aufmerksamer verfolgen wir Frank in seiner Rolle als Vater. So kann der Film auf subtile Weise vermitteln, daß der augenscheinlich sehr um sein Kind besorgte Frank als Repräsentant der Vater-Position gleichwohl versagt. Das ist nicht offensichtlich, denn zunächst zieht Frank die Sympathien auf sich, indem er gegen den dubiosen Raglan und damit gegen die »Mächte des Bösen« ankämpft. Doch hinter der Fassade des rührigen Anwalts seines Kindes zeigt Cronenberg einen Mann, der in allem, was er anpackt, scheitert. Als Architekt ist er mit der Renovierung eines Hauses um Monate im Verzug. Seine Bemühungen, gerichtliche Schritte gegen Raglan und dessen Klinik einzuleiten, bleiben wirkungslos. Als er während eines Abendessens mit der Kindergärtnerin Ruth den Anruf seines betrunkenen Schwiegervaters erhält, beschließt er, sofort zu ihm zu fahren, und drängt die verdrüzte Pädagogin dazu, als Babysitterin einzuspringen. Statt der verabredeten 45 Minuten läßt er sie danach für mehrere Stunden ohne Nachricht bei sich zu Hause warten. Franks gravierendste Schwäche: Nach dem blutigen Mord an der Schwiegermutter Juliana, den Candice mit ansehen mußte, versucht er seine Tochter zu beruhigen, indem er ihr versichert, die Mörder seien über alle Berge. Der Zuschauer weiß jedoch: das Kind weiß es besser ...

Auch Franks Schwiegervater Barton fällt nicht aus dieser Reihe schwacher Vaterfiguren. Um seine Tochter Nola in der »Somafree«-Klinik zu besuchen, muß er sich zunächst Mut antrinken, und als er im be-



»The Brood«. Die »Brut« jagt Candice

trunkenen Zustand ausfällig wird, kann Raglan den Eindringling problemlos zurückweisen. Auch Bartons zweiter Versuch, seiner Tochter mitzuteilen, daß ihre Mutter Juliana ermordet wurde, scheitert am Alkohol. Diese väterliche Schwäche ist offenbar nicht ohne Wirkung auf seine Tochter Nola geblieben. Das Rollenspiel zwischen Nola und Raglan, zentraler Aspekt der Therapie, hinterläßt in bezug auf die väterliche Schwäche einen höchst zwiespältigen Eindruck. Auf der einen Seite liegt die Vermutung nahe, daß Nola offenbar so sehr in ihren Vater verliebt war, daß sie durch dessen erwiderte Gefühle den Zorn der Mutter und somit deren Gewaltausbrüche provozierte. Unter Tränen wirft Nola ihrem Vater im Rollenspiel vor: »Du hast mich nicht beschützt, du hast immer so getan, als wäre nichts gewesen.« Aber es gibt auch Gründe, Nola nicht zu trauen. Denn ihre Version der Vergangenheit wird durch die Art und Weise, wie der Film Nolas Eltern zeigt, nicht bestätigt. Statt dessen drängt sich der Verdacht auf, daß Nola im Rollenspiel mit Raglan keine realen Ereignisse reproduziert, sondern eine fiktive Vergangenheit. In dieser imaginären Rekonstruktion, einem Produkt von Nolas unbewußten Wünschen, die durch das therapeutische Verfahren verstärkt werden, scheint es, als habe die Schuld des Vaters, der seiner inzestuösen Neigungen gewahr wird, dazu geführt, daß er wegsah, als seine Frau die Tochter schlug. Aber bereits die Frage, ob diese Szenerie real oder phantasiert ist, führt ins Leere.

Überhaupt fällt auf, daß alle Figuren in einem merkwürdigen Zwielticht stehen. Zu jeder Version ihrer Geschichte existiert eine Generation. Die durchgängige Doppeldeutigkeit der Motive – ein scheinbar liebevoller Vater Frank, der jedoch versagt; ein weiterer Patient Raglans, der sich als Opfer der Therapie wähnt und es doch nicht ist; eine Mutter, die ihre Tochter schlägt und es doch nicht selbst tut – all dies deutet darauf hin, daß die Handlung des Films Versionen von Nolas Therapie entspricht, ohne daß der Film diese Perspektive kenntlich machen würde.

Als heruntergekommene Trinkerin, die ihr Whiskyglas nicht einmal dann aus der Hand stellt, wenn sie sich mit ihrer Enkelin be-

schäftigt, wird auch Nolas Mutter Juliana eingeführt: »Ich komme gleich zu dir, Kleines, ich hole mir nur noch was zu trinken, und dann sehen wir uns die alten Fotos an.« Candice hält ein Bild in der Hand: »Das Foto hab' ich am liebsten.« Das Bild zeigt »Mami im Krankenhaus, als sie ein kleines Mädchen war«. Es ist offensichtlich, daß Candice sich hier mit ihrer Mutter identifiziert, die damals die gleiche Frisur trug wie sie jetzt. »Warum war Mami denn so lange im Krankenhaus?«, fragt Candice. Eine auffällige Szene, weil das fast immer apathisch wirkende Kind hier erstmals ein deutliches *Begehren* artikuliert. »An manchen Tagen wachte deine Mutter auf und hatte überall auf der Haut große, häßliche Pickel. Die Ärzte waren sehr besorgt, weil sie nie herausfinden konnten, was es mit den Beulen auf sich hatte.« – »Und dann später«, ergänzt Candice – die diese Geschichte offenbar schon kennt, aber immer wieder hören will –, »als Mama ein Teenager wurde, verschwanden diese Sachen und kamen nie wieder.« Nicht zufällig taucht nach dieser Schlüsselzene die »Brut« auf: Juliana wird ihr erstes Opfer.

Nur scheinbar beiläufig erfährt der Zuschauer hier, daß Nolas seltsame Pickel offenbar keine medizinisch diagnostizierbare Ursache haben. Nicht zufällig fällt ihr Verschwinden mit Nolas Eintritt in die Pubertät zusammen. Relativiert werden in dieser wichtigen Szene damit die Informationen, die der Zuschauer durch Nolas therapeutische Rollenspiele erhalten hat, in denen sie »noch einmal das Wunschbild ihrer (fiktiven) Vergangenheit durchlebte, in der die eifersüchtige Mutter ihr gegenüber gewalttätig war. Nach Julianas Version mußte Nola aber nicht ins Krankenhaus, weil sie von ihr mißhandelt wurde, sondern wegen der rätselhaften »Beulen«.

Dem Zuschauer sind die ominösen Pusteln schon nicht mehr unbekannt, hat er sie doch bereits in der Eingangsszene des Films gesehen. Raglans Patient Mike produziert sie als Effekt der therapeutischen Intervention. Wir haben also auch in »Die Brut« ein »neues Fleisch« gewordenes Symptom, einen Knotenpunkt, in dem eine – halluzinierte oder reale – Gewalthandlung mit einer (therapeutischen) *Technik* zusammenläuft.

Als drittes Motiv, das in dieses Symptom verwoben ist, geht es um die Frage der Wahrheit. Raglan versucht herauszufinden, ob Nola ihre Tochter geschlagen hat und ob Nola wiederum von ihrer Mutter Juliana geschlagen wurde. Aus Julianas Mund erfährt der Zuschauer indes die Verbitterung darüber, »für alles die Schuld zu bekommen, die Vergangenheit so verzerrt zu sehen, daß man sie selbst nicht mehr erkennt. Das heißt: die Version deines Kindes von der Vergangenheit.« In diesem Zusammenhang macht Juliana die für den Film programmati-

1. Mit Ausnahme jener Szene, in der sie ihren Vater mit der Kindergärtnerin Ruth May-er förmlich verkuppelt.

sche Äußerung: »Dreißig Sekunden nachdem man geboren wird, hat man eine Vergangenheit. Und sechzig Sekunden danach fängt man schon an, sich etwas vorzumachen.« Die Adressatin dieser Anklage ist unverkennbar Nola, aber wir ahnen noch mehr: Unterstützt worden in ihrer Schuldzuweisung ist Nola augenscheinlich vom eigenen Vater, der sich zuletzt von seiner Frau scheiden ließ.

Eine der tragikomischen Figuren des Films ist Jan Hartog, den Frank aufsucht, weil er sich von ihm juristische Munitio gegen Raglan erhofft. Hartog wähnt sich als Therapieopfer Raglans. Er leidet an einer typisch »Cronenbergschen Krankheit. Hartog ist davon überzeugt, daß sein lymphatisches System nicht mehr von alleine zirkuliert. Denn im Unterschied zum Blutkreislauf wird dieses System nicht durch das Schlagen des Herzens in Bewegung gehalten. Cronenberg mixt hier medizinische Fakten mit Fiktion zu einem fiktiven Krankheitsbild: Hartog ist gezwungen, die Funktion eines Herzens zu simulieren, indem er sich regelmäßig im Stile einer Rollkur hin- und herwälzt: Nur durch diese Dauergymnastik kann er sein lymphatisches System in Gang halten: »Raglan hat meinen Körper dazu ermuntert, gegen mich zu revoltieren. Seitdem habe ich es mit einer kleinen Revolution zu tun, die sich nicht mehr so leicht unterdrücken läßt.«

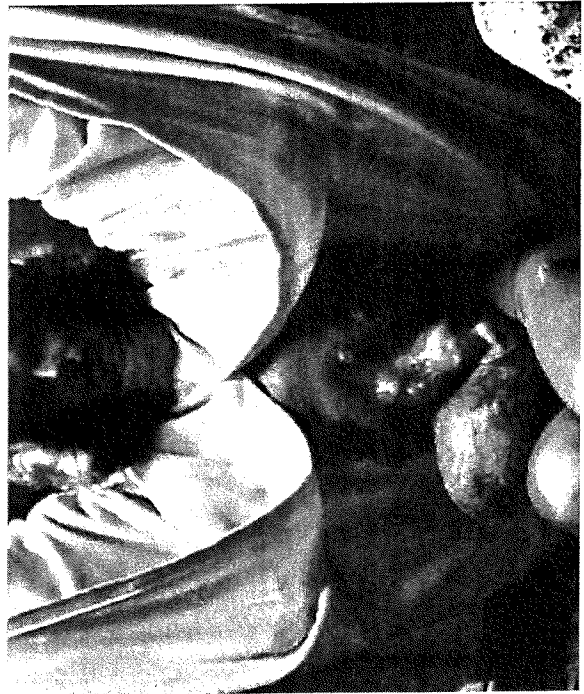
Diese Parodie auf populärwissenschaftliche Vorstellungen über die Beziehung zwischen Geist und Körper wird von Cronenberg als *Symptom* lesbar gemacht. In Vorwegnahme der Enthüllungsszene am Ende zeigt Hartog Frank sein »Lymphosarkom«. Er räumt zwar ein, daß er diesen Lymphdrüsen-Krebs wahrscheinlich auch ohne Raglans Therapie bekommen hätte, aber er möchte sich trotzdem an Raglan rächen, er haßt ihn und unternimmt alles, um seinen Ruf zu schädigen.

Hartog will Raglan verklagen, obwohl er weiß, daß er nicht unbedingt Opfer seiner Therapie ist. Aber auszuschließen ist dies offenbar auch nicht. Nola glaubt, sie sei von ihrer Mutter geschlagen worden, aber die Mutter erklärt etwas anderes. Diese Doppeldeutigkeit spiegelt sich auch in dem Leib-Seele-Dualismus, auf den Frank sich beruft, um sich von Hartog abzugrenzen, vor dem er sich zu fürchten scheint. Frank erklärt, er wolle Raglan nicht wegen *physischer*, sondern lediglich wegen *psychischer* Schäden belangen. »Geben Sie Raglan noch ein bißchen Zeit, dann können Sie ihn auch wegen physiologischer Schäden verklagen. Das ist sehr eindrucksvoll vor Gericht«, sagt Hartog sarkastisch.

Das hier anklingende Verhältnis zwischen dem Psychischen und dem Physischen ist das eigentliche Thema des Films, das Cronenberg besonders am Beispiel der unglücklichen Figur des Patienten Mike zeigt. Er ist sicherlich ein Opfer von Raglans Therapie, obwohl seine masochistische Veranlagung sicher nicht auf Raglans Therapie gewartet hat. Raglan fungiert offensichtlich als Katalysator: Seine »Psychoplas-

matik« bewirkt bei Mike statt einer Heilung nichts anderes als eine mit Drogensucht vergleichbare *Abhängigkeit*. Als Mike zwangsweise aus dem »Somafree Institute« entlassen wird, irrt er wie ein Junkie umher auf der Suche nach jemandem, der Raglans Funktion übernehmen soll. Wie das Leben eines Süchtigen geht Mikes Existenz darin auf, das therapeutische Ritual der Demütigung (über das noch zu sprechen ist) wiederholen zu wollen, aus dem er Lust im Sinne des »Krankheitsgewinns« zieht. »Wollen Sie nicht mein Daddy sein?«, fragt er Frank Carveith, und es ist klar, daß er keinen realen, sondern einen *symbolischen* Vater, eine *Vater-Figur*, meint. Doch Frank ist, wie bereits angedeutet, alles andere als imstande, diesen *symbolischen* Vater zu verkörpern.

Zurück zu Nola – sie ist im wahrsten Sinne des Wortes das Zentrum des Films. Nicht zufällig ist sie die einzige Figur, die während des ganzen Films ihren Ort nicht verläßt. Sie sitzt in ihrem Klinikzimmer und *brütet*. Mike bezeichnet sie als Raglans »Bienenkönigin«. Das Zusammenspiel all dieser Figuren hat Cronenberg einmal mehr wie eine laborartige Versuchssituation inszeniert. Als Candice entführt wird, spitzen die Ereignisse sich zu. Durch Mikes Hinweis dämmert es Frank, daß Nola etwas mit der Entführung zu tun haben muß – und zwar obwohl sie sich in Raglans »Therapie« befindet und obwohl sie sich in der Klinik nicht von der Stelle rührt. Frank sieht sich gezwungen, sich – endlich – mit



»The Brood«: Nola »zeigt« ihren Zorn

seiner Frau auseinanderzusetzen. Während dieser Konfrontation zeichnet sich allmählich ab, in welchem Zusammenhang die Entführung von Candice, die seltamen Morde durch die »Killerkinder«, die gestörte Familiensituation, die Therapie Raglans – und die »Brut« mit Nola stehen.

Doch zunächst muß Frank eine Rolle in Nolas »Privattheater« spielen, dessen Regeln ihm Raglan erklärt. Von ihm erfährt er auch das schier Unglaubliche: Es ist die »Brut«, die Candice im »Auftrag ihrer Mutter entführt hat. Frank soll seine Frau ablenken, während der Therapie, der inzwischen seine unheilvolle Funktion in Nolas Spiel erkannt hat. Candice zu befreien versucht – eine gefährliche Mission, denn Raglan begibt sich buchstäblich ins »Herz der Finsternis«. Frank muß Nola beruhigen, denn nur so bleibt die »Brut« »neutral«, will heißen: inaktiv. Retrospektiv wird klar, daß die Monster immer dann zuschlagen, wenn in Nola Haßgefühle gegen andere Personen wachwerden: Sie sind – ganz im Sinne von Raglans »Therapie« – der unmittelbare materielle Ausdruck ihrer Affekte. Daß Raglan, der in gewissem Sinne der geistige Vater der »Brut« ist, ihr letztes Opfer wird, liest sich wie ein sarkastischer Kommentar: Er, der seinen Patienten befahl: »Zeig mir deinen Zorn!«, erfährt jetzt, was es heißt, diesen Imperativ *buchstäblich* zu nehmen.

Da Frank keine andere Wahl hat, wenn er Candice retten will, geht er auf das prekäre Spiel ein. Doch er wird mit etwas völlig Unerwartetem konfrontiert. Seine Frau hat sich unter Raglans Einfluß verändert. »Was mit mir geschehen ist, ist zu phantastisch, um es mit jemandem aus meinem alten Leben zu teilen«, erklärt sie, woraufhin Frank bittet, ihn zu einem Teil dieses neuen Lebens zu machen. Obwohl Nola nicht daran glaubt, daß Frank es ehrlich meint, lüftet sie ihren Umhang, und Frank sieht, daß sie eine Art externen Uterus vor dem Bauch trägt. Sie beißt diesen Hautsack auf, entnimmt ihm eine soeben fertig ausgebrütete Mißgeburt und leckt ihr mit einer liebevollen Geste das Blut ab ...

Frank geht es wie dem Zuschauer, nur mühsam kann er seinen Entsetzen verbergen. Nola schöpft Verdacht, sie ahnt nun, daß Frank gekommen ist, um seine Tochter zu holen. Aber Nola ist eine Mutter, die sich durch den Vater nicht von ihrem Kind trennen läßt: »Eher töte ich Candice, bevor ich sie mir von dir wegnehmen lasse!«, schleudert sie ihrem Mann entgegen, und wir ahnen, in welchem Zusammenhang diese Drohung zu Raglans Bemerkung steht, Candice sei »in gewissem Sinne« eine Schwester der Killerkinder.<sup>2</sup> Wenn die »Brut« dem Modell

2. Wie recht er damit hat, enthüllt die allerletzte Szene des Films: Nachdem Frank seine Tochter um den Preis des Mordes an seiner Frau befreit hat und mit ihr nach Hause in die vermeintliche »Normalität« zurückfährt, zeigt die Kamera etwas, das der »streichreiche« Vater offenbar nicht sieht: Die Pusteln überwuchern Candices Körper ...





»The Brood«: Nola und ihr (un-)geborenes Kind

von Kindern entspricht, die psychisch nicht abgetrennt von der Mutter leben, so bildete Candice bisher eine (scheinbare) Ausnahme dazu: Sie ist dem Einfluß des Vaters und damit des *väterlichen Prinzips* unterworfen – genau jenem Prinzip also, das die symbolische Ordnung repräsentiert und über die Instanz der Kastration dem Kind eine autonome Position gegenüber der Mutter verschafft, mit anderen Worten: das genaue Gegenteil zum Verharren in der psychischen Mutter-Kind-Symbiose, die Nola erzwingen will. Was Nola mit der Entführung bezweckt, wird jetzt klar: Candice soll »heim zu Mutter« geholt, der *strukturelle väterliche* Einfluß soll endgültig aufgehoben werden. Für Nola entspricht die »Brut« insofern der Er-Zeugung von Kindern *im Realen*, d. h. Kindern, die der symbolischen Ordnung und damit der ödipalen Struktur entzogen sind. Sie haben menschliche Gestalt, sind aber gleichzeitig *Nicht-Menschen*. Während einer Obduktion stellt der Gerichtsmediziner fest: Sie kommen ohne Geschlechtsorgane und ohne Nabel zur Welt. Sie haben keine Zähne, können sich nicht ernähren: Sie wurden nie *gesäugt*; eine Art Kamelhöcker auf dem Rücken versorgt sie eine Weile mit Nahrung, bis sie, nachdem sie den *einzigsten* Zweck ihrer Eintagsfliegen-Exi-

stanz erfüllt haben, verenden. Sie sind auch keine sprechenden Wesen, sondern geben nur tierartige Knurrlaute von sich. Mit all diesen Attributen verkörpert die »Brut« ein Symptom dessen, was Lacan als die *Verwerfung der Kastration* bezeichnet.

Von der Kastration und ihrer möglichen Verwerfung ist hier deshalb die Rede, weil die Zeugung eines Kindes psychoanalytisch betrachtet die Notwendigkeit des symbolischen Todes des zeugenden Vaters impliziert. Dieser Konsequenz weicht Raglan in seiner Position als »therapeutischer Vater« jedoch aus – und genau das macht ihn zu einem »perversen« Vater.

Das beklemmende Bild, in dem Nola ihren Umhang lüftet, erhält psychoanalytisch einen weiteren Sinn, wenn man die »Brut« als Materialisierung des mütterlichen Phallus deutet. Aber wer befindet sich dann, wenn auch nur symbolisch, in der Vaterposition? William Beards Vermutung, die »Brut« sei »parthenogenetically produced«<sup>3</sup>, überzeugt nicht. Wo gezeugt wird, gibt es Väter.

Zwei reale Väter werden im Film gezeigt, und beide erweisen sich als schwach: Frank und Barton. Die Schwäche des letzteren ist offenbar nicht ohne Folgen geblieben bei Nola: Franks Schwäche hat Candice zumindest in große Gefahr gebracht. Der einzige »Vater«, der im Film bis zu einem bestimmten Moment als nicht schwach erscheint, sondern im Gegenteil als souverän, ist Dr. Raglan. Er ist es, der die vankante Vaterposition bei Nola eingenommen hat, er aber ist es auch, der am Schluß erkennen muß, daß er mit seiner »Therapie« Nolas psychotische Motive aktiviert hat.

In seinem Seminar über die Psychosen hat Lacan herausgearbeitet, daß das Verworfenne – die Kastration – im Realen wiederkehrt. Die Wiederkehr im Realen korrespondiert ihrerseits mit der Struktur der *wörtlich genommenen Metapher*. Nicht zufällig legt Cronenberg ausgerechnet Dr. Raglan die Worte in den Mund, die Zwergwesen seien »Kinder des Zorns«. Darüber hinaus entspricht die *wörtlich genommene Metapher* einer Suspendierung der Arbeitsweise des Unbewußten, die, so wie Lacan es in Ausarbeitung des Freudschen Grundkonzepts formuliert, durch die beiden sprachlichen Prinzipien der *Metapher* und der *Metonymie* gekennzeichnet ist. Damit stellt sich die Frage nach einem Zusammenhang zwischen dem Prinzip der *wörtlich genommenen Metapher* und der Profession Dr. Raglans, genauer: seiner speziellen Therapieform, dem »psychoplasmatischen Rollenspiel«.

Der Film beginnt damit, daß Raglan und sein Patient Mike einander gegenüber sitzen. Die bühnenartige Demonstration erinnert an die *exploding head*-Szene aus »Scanners« und auch an die Vorführung der hell-

3. W. Beard, *The Artist as Monster*, S. 76.



seherischen Fähigkeiten Johnnys in »The Dead Zone«. Raglan beginnt die Sitzung mit einer aggressiven, herausfordernden Geste: »Du siehst mich nicht an, Mikel! Du siehst mir nicht in die Augen! Das ist schwach!« Nach allen Regeln der Kunst bzw. der schwarzen Pädagogik versucht er seinen Patienten zum Gefühlsausbruch zu bewegen. Eine qualende Prozedur: Mike windet sich, Raglan dreht das Messer in seiner Wunde:

»Nur schwache Menschen tun das.« – »Ich könnte dir in die Augen sehen, wenn ich es wollte, Daddy. Aber ich möchte dir nicht in die Augen sehen.« – »Weil du eine schwache Persönlichkeit hast. Das wirst du von deiner Mutter haben. Für dich wäre wahrscheinlich besser gewesen, wenn du ein Mädchen geworden wärest. Dein Name wäre dann Michelle. Weißt du, bei einem Mädchen ist man eher geneigt, Schwäche zu akzeptieren, Michelle – oh, entschuldige bitte, ich meine natürlich Mike, ich vergesse es dauernd. [...] Aber wenn ich es mir recht überlege, warum nenne ich dich nicht einfach Michelle? Dann bräuchte ich mich deiner verdammten Schwäche nicht so zu schämen. Du wärest dann für mich ein kleines Mädchen. Du dürftest dich sogar so anziehen, ich würde dir Kleider und Röcke kaufen und Hüte, und schnuckelige Schals – das wäre doch was für dich als Daddys kleines Mädchen [...]. Ich hätte überhaupt kein Problem, mich mit dir in der Öffentlichkeit zu zeigen. Was hältst du davon, Michelle [...]«

Zwei Dinge gilt es hier anzumerken. Wir haben es mit dem perversen Verhältnis eines ›Vaters‹ zu seiner ›Tochter‹ zu tun. Zudem wird dem Zuschauer eindrucksvoll demonstriert, wie Dr. Raglans ›therapeutische‹ Intervention buchstäblich zur *physischen* Deformation des Körpers seines Patienten Mike führt. Mike macht seinen Oberkörper frei: »Da hast du es, Daddy, da hast du es [...]. Das bin ich, Daddy, das ist es, was du meinem Inneren antust.« Sein entblößter Oberkörper zeigt warzenähnliche Pusteln. Bei Mike sind diese Pusteln ein Effekt der »Psychoplasmatik«.⁴ Was der Zuschauer in dieser Phase des Films noch nicht weiß: Auch Nola hatte diese Pusteln als Kind, was bedeutet, daß sie bei ihr *ohne die Therapie* entstanden sind. Blendet man die Szene, in der Juliana und Candice Nolas Kinderfoto betrachten, jedoch mit Raglans Rollenspiel übereinander, so zeigen die Pusteln einen gemeinsamen kausalen Zusammenhang mit real erlebter oder phantasierter psychischer Gewalt. Nolas »Brut« entspricht dann einer Transformation dieser Pusteln unter der Einwirkung von Raglans Therapie. Die nächste Frage muß daher sein, um was genau es bei der »Psychoplasmatik« eigentlich geht, d. h. vor allem, welches Therapieziel Raglan damit verfolgt.

Es fällt auf, daß die fiktive »Psychoplasmatik« in der bisherigen Rezeption fast immer als mehr oder minder seriöses Heilverfahren an-

4. Die Pusteln sind von den Kommentatoren gelegentlich als Brustwarzen und somit als Mikes Verweiblichung interpretiert worden.

gesehen wurde. Oetjen und Wacker bezeichnen Raglan gar als »Psychoanalytiker«<sup>5</sup> und Nolas »Brut« als »Sublimierung«.⁶ Das Raglansche Paradigma »Sprich nicht!« ist jedoch der psychoanalytischen Grundregel des *Verbalisierens* diametral entgegengesetzt; zwischen Raglans Methode, die seine Patienten letztendlich zum Schweigen bringt, und der Freudschen *Redekur* gibt es keine noch so entfernte Ähnlichkeit.

Auf den ersten Blick ist die von Cronenberg vorgeführte Therapie der Humanistischen Psychologie zuzuordnen, die in den 60er Jahren vorwiegend in den USA entwickelt wurde. Zu ihren Vertretern gehörten u. a. Erich Fromm und Charlotte Bühler. Dabei handelt es sich weniger um eine konkrete Therapieform mit einheitlichen behandlungstechnischen Vorgaben als vielmehr um eine esoterische Weltanschauung, zu deren vorgeblichen ›Heil-‹-Verfahren die auf Wilhelm Reich und Alexander Lowen zurückgehende »Bioenergetik« ebenso zu zählen ist wie Arthur Janovs »Urschrei«-Therapie. Ebenfalls zu nennen wären hier indische Gurus wie Bhagwan Rajneesh und seine »Sannyasins«.

Raglans therapeutische Technik entspricht einer Mischung und Zuspitzung von Elementen aus der Gestalttherapie, der Gesprächs-Psychotherapie, dem »Heißen Stuhl« und den sogenannten »Encounter«-Gruppen. Allen angesprochenen Techniken gemeinsam ist das mehr oder weniger unreflektierte therapeutische Basisparadigma, daß ein Heilerfolg durch kathartisches Ausagieren eines Affekts zu erreichen ist. Auf die gezeigte Therapieszene angewandt heißt das, daß Mikes Geheimmtheit ein Symptom seines Vaterkomplexes ist. Nach der Ideologie des »Encounters« führt das Ausagieren mehr oder weniger unmittelbar zur Auflösung des Symptoms. Was es dabei in erster Linie abzubauen gilt, sind die psychischen Blockaden, die den Patienten daran hindern, mental ›frei zu sein.‹

Im Idealzustand dieser Ideologie ist der Mensch nicht mehr, wie Lacan sagt, ein »Sprechwesen« bzw. ein sprechendes Sein, sondern ein aus den Fesseln der durch die Sprache transportierten ›Kopflastigkeit‹ befreites Individuum. Folgerichtig gilt die Sprache in der Ideologie der Esoterik als Teil der Krankheit. Der erfolgreich therapierte Mensch benutzt die Sprache nur noch wie ein Werkzeug, er spricht eine Mitteilung aus, so wie er einen Lichtschalter betätigt. Seine Liebe drückt er dagegen überall unmittelbar ohne Worte aus. Das *Gefühl*, das *Spüren* gilt als Garant einer bei sich sendenden Wahrheit. Wer *spürt*, wer »ganz entspannt im Hier und Jetzt« ist, befindet sich in Kontakt mit ihr.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum in »Die Brut« das Paradigma des ausagierten Affekts (»*Zeit mir deinen Zorn!*«) jedoch nicht zur Wahrheit führt, sondern zu einer eigenartigen Verschwom-

5. A. Oetjen/H. Wacker, *Organischer Horror*, S. 71.

6. Ebd., S. 76, wo von der »Brut als Aggressionssublimation« die Rede ist.

menheit: Ist Nola als Kind geschlagen worden, oder bildet sie es sich nur ein, um als geschlagenes Kind der inzestuösen Liebe des Vaters sicher sein zu können?

Es zeigt sich, daß die Humanistische Psychologie und die ihr assoziierten Psychotechniken einer Weltanschauung entsprechen, deren mehr oder weniger latenter Anti-Intellektualismus auf einem äußerst restringierten Sprachmodell aufruht. Cronenberg stellt es in seinem Film dar: Nachdem Raglan in der »Therapiesitzung« seinen Patienten Mike bis aufs Blut gequält hat, bricht es aus diesem heraus: »Ich hasse dich Daddy, aber ich kann dich nicht hassen, weil ich dich liebe. Ich habe tiefe innere Schuldgefühle, wenn ich dich hasse. Und ich bin unfähig zu sprechen.« Auf diesen Versuch Mikes, seinen Affekt zu verbalisieren, entgegnet Raglan programmatisch: »Dann sprich nicht. *Zeit es mir [...]. Zeit mir deinen Zorn*«, womit er einen Einblick in die Logik seines Sprachverständnisses gibt: Er knüpft einen Kausalzusammenhang zwischen dem »Über-Haß-Sprechen« und dem »Nicht-Hassen-Können« dergestalt, daß das erste das zweite bewirkt. Die logische Schlußfolgerung kann daher nur lauten: »Wenn du aufhörst zu sprechen, wirst du anfangen zu hassen.«

Raglans therapeutischer Imperativ *Zeigen statt Sprechen!* ist nicht so unschuldig und folgenlos, wie es scheint. Das ihm zugrundeliegende Paradigma birgt Untiefen, die erst im Vergleich mit dem psychologischen Setting deutlich werden. Denn trotz des Imperativs »*Sprich nicht!*« ist hier ja ein Sprachmodell impliziert – ein Sprachmodell, dem es paradoxerweise gerade um die Aufhebung der sprachlich organisierten Funktionsweise des Unbewußten geht.

In »*Sprich nicht. Zeit mir deinen Zorn!*« bedeutet »Zeigen« so viel wie »Rauslassen« im Sinne der Katharsis, der Reinigung. Was Nola jedoch »rausläßt«, die »Kinder des Zorns«, bewirkt bei ihr alles andere als eine Reinigung – im Gegenteil: Ohne es zu wollen, liefert Raglan ihr mit seiner Therapieform eine Technik, mit der sie ihren Haß realitätswirksam umsetzen kann ...

Man könnte nun einwenden, es sei Nola, die durch ihren Ge- anders gesehen: ihren Mißbrauch die Therapieform pervertiere. Doch ein noch genauerer Blick kann zeigen, daß die Perversion der Therapie inhärent ist und durch Nola nur zum Ausdruck kommt.

Verstehen wir Mikes Pusteln als ein durch die Therapie hervorgerufenes Symptom, so lohnt es sich, die »Psychoplasmatik« mit der Psychoanalyse noch genauer zu kontrastieren. Ihren Ausgang hat letztere ja davon genommen, daß es mit ihr glückte, Symptome (zunächst vor allem hysterische, wie Lähmungen, Neuralgien u. ä.) durch *Sprechen* aufzulösen. Ein kurzer Blick in Freuds Krankengeschichten aus den *Studien über Hysterie* zeigt, inwiefern das Paradigma »*Sprich nicht. Zeit mir deinen Zorn!*« nicht einfach eine Alternative zur Psychoanalyse darstellt, sondern eine polar entgegengesetzte Auffassung von der Beschaf-

ftheit eines Symptoms. Ein langewährender, medizinisch nicht erklärbarer Schmerz in den Füßen, der ihr das Gehen zeitweise unmöglich machte, verschwand bei Freuds wohl wichtigster Patientin, Cäcilie H., nachdem die Erinnerungsarbeit eine bestimmte, lange vergessene Szene reproduziert hatte. In feiner Gesellschaft hatte die Patientin mangels geeigneter Garderobe die für sie peinliche Vorstellung, womöglich »nicht das rechte Auftreten« zu finden. Das physische Auftreten und das »rechte Auftreten« im übertragenen Sinne sind im Symptom förmlich kurzgeschlossen, der symptomatische Schmerz entsteht durch die Suspendierung der in der Redewendung enthaltenen Doppeldeutigkeit. Die Doppeldeutigkeit spielt weiter eine Rolle, nun aber in *aufgehobener* Form. Durch den jedesmal beim Auftreten empfundenen Schmerz ist es zwar so, als existierte die zweite, übertragene Bedeutung von Auftreten nicht mehr, doch der somatisierte Schmerz konserviert das peinigende Gefühl, nicht adäquat gekleidet zu sein.

Zwischen dieser »hysterischen Konversion«, die im Sinne der Verlörtung von zwei Bedeutungen eines verbalen Ausdrucks ein somatisches Phänomen (Schmerz) hervorbringt, und Raglans »Psychoplasmatik« liegen Welten. Raglans Methode entspricht einer genauen Umkehrung, einer buchstäblichen *Perversion* der Freudischen Analysetechnik. Statt paradigmatisch die Spuren der Polysemie zu verfolgen, geht es Raglan darum, eine im naturwissenschaftlichen Sinne zu verstehende ein-eindeutige Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, Zeichen und Sache zu etablieren. Zeigen von Zorn = Verschwinden von Zorn. Raglans Worte »*Sprich nicht. Zeit mir deinen Zorn!*« transportieren in nuce den paradigmatischen Gedanken, daß man zur verschütteten »wahren Natur« des Menschen durchdringt, wenn man nach mathematischem Vorbild die Gleichung aufstellt: Das *Zeigen des Symptoms* ist gleich der *Auflösung des Symptoms*.

Cronenberg zeigt jedoch, daß sich durch Raglans Paradigma das Symptom nicht auflöst, sondern umgekehrt erst entsteht – in Form von Mikes Pusteln ebenso wie in Form der »*Brut*«. Beide sind die logische Konsequenz des therapeutischen Paradigmas: Zwischen dem pseudo-therapeutischen Imperativ und dem Symptom besteht im mathematischen Sinne ein reziprokes Zuordnungsverhältnis. Raglans Modell des Psychischen ist das einer Maschine, die nach dem Input-Output-Paradigma funktioniert. Statt wie Freud ein Rebus zu lösen, betreibt Raglan *mental engineering*. Die strukturelle Nähe zu seinen Kollegen in »Parasitenmörder«, »Rabid« oder »Scanners« zeigt sich darin, daß seine »Psychoplasmatik« zwar keine materielle Erfindung ist wie der Parasit oder die »Telepods« in »Die Fliege«, aber daß das *Sprachmodell*, das Raglan seiner Therapie zugrunde legt, jenem naturwissenschaftlichen Denken strukturanalog ist, das Cronenbergs Wissenschaftler zu ihren abseitigen Erfindungen antreibt.



David Cronenberg bei den Dreharbeiten zu »Dead Ringers«

## »Dead Ringers« (1988):

### Von der Brut zu den Brüdern

»Der Körper der Frau ist irgendetwas falsch.« (Elliot Mantle in »Dead Ringers«)

In »Dead Ringers« (deutscher Titel: »Die Unzertrennlichen«) erzählt Cronenberg die Geschichte zweier Star-Gynäkologen, denen nachgesagt wird, sie könnten sogar unfruchtbare Frauen fruchtbar machen. Psychoanalytisch gesehen fungieren sie damit wie Dr. Raglan in »Die Brut« als *serielle Väter*. Da ihre Methode wissenschaftlich (zunächst) vollkommen integer ist, wird in diesem Film die entscheidende dramatische Konfliktsituation – erstmalig in Cronenbergs *Euvre* – nicht durch ein phantastisches bzw. ein Science-fiction-Element ausgelöst. Abgesehen von einer vergleichsweise zurückhaltend inszenierten Traumsequenz sind die Spezialeffekte in »Die Unzertrennlichen« unsichtbar: Durch den Einsatz eines Split Screens wird es Jeremy Irons möglich, eine Doppelrolle zu spielen. (Man erzählt sich, Irons habe sich in die Darstellung der beiden Charaktere so sehr vertieft, daß er auf zwei Umkleidekabinen bestand.) Nicht zufällig streift Cronenberg mit diesem Film endgültig das Image des Genre-Filmemachers ab und stieg in die Riege der A-Regisseure auf. Fortan wurden seine Filme auch im Feuilleton der Tages- und Wochenpresse besprochen.

Cronenbergs Film basiert auf einer wahren Begebenheit, die in den USA der 70er Jahre für Schlagzeilen sorgte. Die eineiigen Zwillinge Cyril und Steward Marcus (im Film nennt Cronenberg sie die »Mantle-Zwillinge) führten eine gutgehende gynäkologische Praxis in New York, wo sie als Genies galten. Im Zusammenhang mit ihrer Abhängigkeit von Barbituraten begingen sie im Sommer 1975 einen rätselhaften Doppelmord. Einer der Zwillinge war homosexuell, der andere hatte zwei Kinder, war aber geschieden. Bei der filmischen Bearbeitung des Stoffes hat Cronenberg auf die Thematik der Homosexualität verzichtet. Die Mantle-Zwillinge sind heterosexuelle Junggesellen, die ein elegantes, auf den zweiten Blick jedoch steril bis antiseptisch wirkendes Designer-Apartment bewohnen. In dieser Wohnsituation spiegelt sich die kalte, naturwissenschaftliche Ordnung des Operationsaaes, der Sphä-

re ihres Wirkens. Arbeit und Leben, Frauen im Bett und Frauen auf dem OP-Tisch, erleben die beiden nicht als getrennte Bereiche. In dem Maße, wie ihr Apartment im Verlauf des Films zu einem Schweinestall verkommt, verwandelt sich auch ihre bisher so geniale Behandlungstechnik durch zunächst kaum merkliche Veränderungen in eine Tortur für die Patientinnen. Diese Verwandlung vom begnadeten Arzt zum *mad scientist* macht Cronenberg spürbar.

Der Film beginnt mit einer Episode aus der Kindheit der beiden späteren Star-Gynäkologen. Die erste Szene hat noch nicht begonnen, das Bild ist noch schwarz. Das Geräusch einer zuklappenden Tür im Off signalisiert den Eintritt in die Welt. Damit steht mit der Frage: 'Wo kommen die kleinen Kinder her?', das Problem der Kastration im Raum:

- Hast du schon mal was von Sex gehört?
- Ist doch wohl klar.
- Ich habe herausgekriegt, warum es Sex gibt.
- Ja wirklich? Fabelhaft!
- Na ja, weil die Menschen nicht unter Wasser leben.
- Das kapiere ich nicht.
- Weißt du, die Fische brauchen keinen Sex, weil sie bloß Eier legen, die dann im Wasser befruchtet werden. Die Menschen können das nicht, weil sie ja nicht im Wasser leben. Sie müssen das Wasser irgendwie ersetzen. Deshalb haben wir Sex.
- Du behauptest also, die Menschen hätten keinen Sex, wenn sie im Wasser leben würden?
- Es würde wohl irgendeine Art von Sex geben, aber so, daß man sich nicht dabei berühren müßte.
- Das ist eine tolle Idee!

Diese infantile Sexualtheorie hat ein doppeltes Gesicht. Wenn sie – mit Bedauern – einräumt, daß es Sex gibt, dann verweist die negativ besetzte Assoziation der *Berührung* unter anderem auf Kastrationsabwehr. Die Vorstellung des Befruchtens von Eiern in der berührungsfreien Manier der Fische transportiert aber noch mehr: Sie imaginiert eine Möglichkeit, Geschlechtlichkeit ohne Kastration haben zu können. In der Anerkennung der Tatsache dagegen, daß es zwecks Fortpflanzung eine wie auch immer geartete geschlechtliche Vereinigung geben muß, erfolgt zugleich eine implizite Bezugnahme auf die Kastration als ein unumgängliches Phänomen. Diese dialektische Figur ist ein Phänomen, das sich vor dem Hintergrund eines Exkurses in die Geschichte der psychoanalytischen Klinik näher beleuchten läßt.

Der berühmte »Wolfsmann« aus Freuds »Geschichte einer infantilen Neurose« erklärt sich mit 4½ Jahren rückblickend eine Beobachtung, von der er glaubt, er habe sie mit 1½ Jahren *real* angestellt. Er glaubt, einen elterlichen Koitus a tergo beobachtet zu haben, deutet ihn

aber als Analverkehr. Freud kommentiert das Verhalten des »Wolfsmannes« folgendermaßen:

»Er benahm sich wie sich Kinder überhaupt benehmen, denen man eine unerwünschte Aufklärung – eine sexuelle oder andersartige – gibt. Er verwarf das Neue – in unserem Fall aus Motiven der Kastrationsangst – und hielt am Alten fest. Er entschied sich für den Darm gegen die Vagina ...«<sup>1</sup>

Die Vagina und die damit verbundene *Möglichkeit* der Penislosigkeit ist ein Phänomen, das auf der Ebene der infantilen Sexualtheorie des *Wolfsmannes* nicht existiert. Insofern hat auch die Kastration für ihn keinen Status, die Kastrationsdrohung ist nicht nur abgewehrt: »Wenn ich gesagt habe, daß er sie verwarf«, betont Freud, »so ist die nächste Bedeutung dieses Ausdrucks, daß er von ihr nichts wissen wollte im Sinne der Verdrängung. Damit war eigentlich *kein Urteil über ihre Existenz* gefällt, aber es war so gut, als ob sie nicht existierte.«<sup>2</sup>

Den besonderen Status der *verworfenen* Kastration hat Lacan ins Zentrum seiner Theorie der Psychose gestellt. Die französische Entsprechung des Begriffs »Verwerfung« ist »forclusion« und steht in der französischen Rechtsprechung für einen sehr speziellen Vorgang, bei dem ein Gläubiger seinen Anspruch nur innerhalb einer festgesetzten Frist geltend machen kann, später ist er unwiederbringlich verloren.<sup>3</sup> Entscheidend an dieser Modellvorstellung ist jene Zweizeitigkeit, die wir – im Zuge eines weiteren Exkurses in die Klinik der Psychoanalyse – in Freuds frühem »Entwurf einer Psychologie« am Fallbeispiel der »Emma« antreffen. Dort entfaltet die sexuelle Belästigung eines präpubertären Mädchens durch einen Ladenbesitzer ihre traumatische Wirkung erst nach dem Eintritt in die Pubertät, die die damals gelegten Erinnerungsspuren triebbesetzt.

Freuds frühes Fallbeispiel der »Emma« eignet sich insofern als Modell, als an ihm sichtbar wird, wie das Hereinbrechen der genitalen

1. Sigmund Freud: »Aus der Geschichte einer infantilen Neurose«, in: ders., *Gesammelte Werke*, 12. Bd., London 1940, S. 111. Eine vergleichbare Szene aus der Literatur findet sich in Samuel Becketts »Molloy«, wo der Erzähler »im Zimmer meiner Mutter« sitzt, von seinem Vater nichts weiß und sagt: »Wie beruhigend es ist, von Fahrträdern und Hupen zu sprechen. Unglücklicherweise geht es nicht darum, sondern um die Frau, die mir das Leben gegeben hat, durch das Loch in ihrem Hintern, wenn ich mich recht erinnere. Erster Beschuß«, Samuel Beckett: *Werke* III. Teil, »Molloy«, Frankfurt am Main 1976, S. 20.

2. S. Freud, »Aus der Geschichte einer infantilen Neurose«, S. 117; Hervorhebung von mir, M.R.

3. Vgl. dazu Max Kleiner: »Einige Bemerkungen über die psychotische Realität«, in: *Fragmente* 37(1991), S. 177.

Regungen im Verlauf der Pubertät traumatisierend wirken kann, wenn diese Regungen nicht durch die Identifizierung mit einem väterlichen Verbot ebenso begrenzt wie topisch situiert werden. Diese topische Situiierung bringt den Phallus als körperlich lokalisierten Ort hervor, und zwar für beide Geschlechter. Aber obwohl der Phallus durch seine Lokalisierung (im Penis) einen Bezug zum Körperlichen hat, ist er zugleich auf paradoxe Weise ein »Organ des Unkörperlichen«, ein Symbol. Als korrespondierendes Element zum väterlichen Verbot (nach Lacan: der *Name-des-Vaters*) generiert der Phallus eine »Bedeutung«, die, vergleichbar mit dem Paradox des »Urmeters«, die Grundlage für die Lustökonomie bildet und dabei selbst nicht mehr ableitbar ist – vor allem nicht wissenschaftlich.

Beim zukünftigen Psychotiker bleibt der Phallus – der Phallus nicht im Sinne des Organs Penis, sondern im Sinne des symbolischen Verlustes: der Kastration – aufgrund der »Verwerfung« des *Namens-des-Vaters* isoliert. Lacan macht den von Freud entdeckten Begriff der »Verwerfung« fruchtbar, indem er ihn auf die familiäre Konstellation des Ödipus-Komplexes bezieht. Die »Verwerfung« des *Namens-des-Vaters* ist jedoch nicht als zeitlich-genetisches Moment in der Subjektentwicklung aufzufassen. Sie bezieht sich auf das Zusammenspiel zwischen einem bestimmten väterlichen und einem bestimmten mütterlichen Persönlichkeitstyp, dessen Zusammenwirken in der Psyche des Kindes eine fatale Wirkung zeitigt. Es handelt sich um den Typus des in seiner symbolischen Funktion schwachen Vaters, der seine Schwäche dadurch kompensiert, daß er sich eine ihm übertragene hervorgehobene symbolische Funktion zunutze macht (z. B. als Pfarrer, Richter, Lehrer, Wissenschaftler oder, wie im Fall Schreiber, als »Förderer der Menschheit«). Diese »Erschleichung« der symbolischen Fakultät kann zweierlei Folgen haben: Der Vater hält sich selbst nicht an das Gesetz, das er verkündet. Er verhält sich wie der autonome Schöpfer des Gesetzes und behandelt es wie ein persönliches Eigentum, das er nach Belieben abändern bzw. außer Kraft setzen kann. Aus der Sicht des Kindes mißt er nicht nur mit zweierlei, sondern mit unendlich vielen Maßstäben. So entsteht überhaupt kein gültiger Maßstab in dem Sinne, in dem sich ein logisch konsistentes Ordnungsprinzip generieren würde. Als zweite Folge wird der »väterliche Schwindel« von der Mutter durchschaut: Sie ist damit die erste, die den *Namen-des-Vaters* »verwirft«. Wird das mütterliche Begehren von diesem »Schwindler-Vater« nicht erweckt, so verstrickt sich die Mutter-Kind-Dyade zu einer Form von tautologischem Kurzschluss.

Lesen wir die Familiengeschichten aus »Die Brut« (in der Nola Kinder »gebirt«, die nicht von ihr abgelöst sind) gewissermaßen als Vorgeschichte, so können wir in »Die Unzertrennlichen« das Ergebnis dieser Verwerfung des *Namens-des-Vaters* beobachten. Dieses Ergebnis zeigt sich häufig erst im Seelenleben des Erwachsenen. Schon Freud

hat festgestellt, daß im Gegensatz zur Neurose die psychotische Persönlichkeitsstörung erst sehr viel später akut wird. Das den Wahn auslösende Moment ist fast immer der Augenblick, in dem das zur Psychose prädestinierte Subjekt mit dem Phänomen der *Vaterschaft* konfrontiert wird. Dies muß nicht die biologische Vaterschaft sein. Bei entsprechender Prädisponiertheit genügt es, daß der künftige Psychotiker im Zuge der *ersten großen Verliebtheit* mit der sexuellen Wirklichkeit seines Subjektes konfrontiert wird.

Von genau dieser Konfrontation erzählt Cronenberg in »Die Unzertrennlichen«. Das mit naturwissenschaftlicher Präzision konstruierte Gleichgewicht zwischen den Mantle-Zwillingen gerät aus dem Lot, als der vermeintlich »schwächere« Beverly sich zum erstenmal in seinem Leben in eine Frau verliebt ...

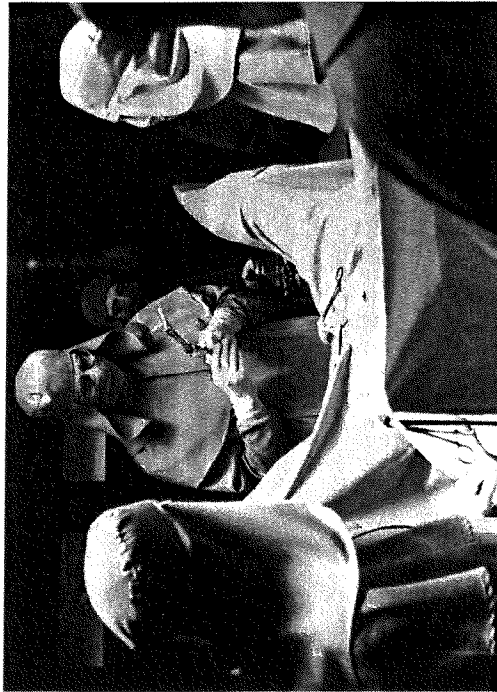
Cronenberg zeigt sehr beeindruckend, wie die zu Beginn des Films im kindlichen Dialog offenbar werdende Sexualtheorie, in der die Kastration verworfen wurde, sich auf den Beruf der erwachsenen Subjekte auswirkt.<sup>4</sup> Die Mantle-Zwillinge beschäftigen sich ausschließlich – und beruflich sehr erfolgreich – mit dem, wovon sie im Grunde am wenigsten verstehen: mit der Frau. Als Star-Gynäkologen genießen sie den Ruf, bei bisher unfruchtbaren Frauen wahre Wunder zu bewirken: Sie verhelfen ihnen zu Kindern, ohne dadurch selbst Väter zu werden. Damit subvertieren sie freilich die väterliche *Funktion*. Reihenweise »schwängern« sie Frauen, verweigern aber dabei permanent die »Gabe« des Todes, dessen symbolische Funktion das Leben als solches strukturiert, indem er die Bedingung der Möglichkeit der geschlechtlichen Fortpflanzung ist.

Die Zwillinge leben zölibitär in einem gemeinsamen Haushalt und teilen sich Beruf wie Frauen, genauer: Sie wechseln sich bei ihnen ab, ohne daß diese davon etwas bemerken. »Du kommst mit ihr klar, spiel' einfach mich«, erklärt der aggressivere Elliot seinem schüchternen Bruder einmal. Diese Strategie der wechselseitigen Vertretung wird bereits während der Studenzeit angewandt. Als die beiden auf einer Feier geehrt werden, erklärt Elliot seinem Bruder, der in der Zwischen-

4. Der genaue Vergleich zwischen den »Unzertrennlichen« und der Szene des »Wolfsmannes« zeigt allerdings, daß die Zwillinge kein korrektes Beispiel für die Verwerfung der Kastration abgeben. In der nächsten Szene heißt es über ein Mädchen, das sich empört weigert, mit den kindlichen Wissenschaftlern zu »Versuchszwecken« in die Badewanne zu steigen: »Sie sind so anders als wir.« Das Zugeständnis der Andersheit des Weiblichen beinhaltet notwendig das Zugeständnis der Kastration. Der künftige Psychotiker dagegen ist nicht in der Lage, diese Andersheit im weitesten Sinne zuzugestehen. Da der Film trotzdem wie kaum ein anderer psychotische Verhaltensweisen illustriert, markiert diese mangelnde Stringenz den Unterschied zwischen einer filmisch erzählten Geschichte und einem klinischen Fall.



zeit seine Nase in Bücher steckte: »Du hättest dabei sein sollen.« Doch Beverly korrigiert ihn: »Ich war dabei.« Durch die Rollenteilung kommen die Frauen ihnen nicht nur nicht zu nahe. Das Phänomen »Frau« – nicht im gynäkologisch-wissenschaftlichen, sondern im sexuellen Sinne: im Sinne der Kastration – findet in ihrem Leben nicht wirklich statt. Deutlich zeigt der Film, wie die beiden gefangen sind in einem Privatuniversum wechselseitiger Spiegel-Identifizierung. Zur hermetischen Welt ihrer narzisstischen Verstrickung ineinander hat niemand Zutritt.



»Dead Ringers«: Gynäkologische Korrektur. Der Körper der Frau ist irgendwie falsch.

Als die berühmte Schauspielerin Claire Niveau in die Praxis kommt, ist sie für Elliot nur eine weitere Eroberung, doch »Babybruder« Beverly's verliebt sich zum erstenmal in seinem Leben, wodurch eine Reihe von Problemen entsteht, die nach Drogenexzessen zum Doppelsebstmord der Zwillinge führen. Denn daß Beverly sich verliebt, kam bislang nicht vor. Frauen waren für den zurückgezogen forschenden Beverly bisher neutrale, nur für die wissenschaftliche Erkenntnis relevante Objekte, d. h. nicht triebbesetzt. Ihm geht es wie dem Senatspräsidenten Schreiber, über den Lacan in seinem Seminar über die Psychosen sagt, er habe »niemals in irgendeiner Weise irgendeine Art von weiblicher Form in-

5. Beverly ist zugleich ein Frauenname. Über Cronenbergs smartes Aussehen sagte Martin Scorsese einmal, er sehe aus wie ein Gynäkologe aus Beverly Hills. So erklärt sich dieser Name.

tegriert.<sup>6</sup> Von dieser Praxis einer nicht triebbesetzten »Operationalisierung« der Frau zeugt insbesondere die nach den Zwillingen benannte Erfindung, der sogenannte »Mantle-Retraktor«. Es handelt sich dabei um ein (fiktives) chirurgisches Instrument, das die beiden bereits als Kinder beim Spielen mit Puppen entworfen haben. Als die Medizinstudenten das Instrument im Anatomiesaal einsetzen, erklärt der Professor mit unüberhörbar verächtlichem Unterton: »Das mag bei einer Leiche praktisch sein, aber mit einer lebenden Patientin würde das nie funktionieren.« Als wissenschaftliche Objekte sind Frauen für die Mantle-Zwillinge a-sexuell wie Leichen. Doch das ändert sich, als Claire Niveau Beverly gewissermaßen auf seinem ureigenen Fachgebiet begegnet. Sie stellt eine medizinische Kuriosität dar, weil sie eine sogenannte »Trifurkation« hat: Statt einen hat sie drei Uterusgänge. Als wissenschaftlich nicht klassifizierbares Phänomen erregt sie Beverly's Leidenschaft, was fatale Folgen nach sich zieht: »In die Chronik der Mäntles bringst du ein ganz verwirrendes Element, möglicherweise ein destruktives«, sagt Elliot, als er Claire im Schminkwagen auf dem Set besucht. Die Maskenbildnerin hat ihr für eine Gewalt-Szene gerade eine schauerhafte Gesichtsverletzung aufgemalt. Diese Verletzung zeigt die Frau als kastrierte ...

Beverly, der immer ein wenig im Schatten seines Bruders stand, blüht durch die Bekanntheit mit Claire zunächst auf; endlich hat er einmal eine Frau für sich allein. Durch und mit Claire entdeckt er auch das *savoir vivre*. Da er jedoch – wenn wir die psychoanalytische Hypothese weiter zuspitzen – aufgrund der verworfenen Kastration die Mutter nie als unmögliches, untersagtes Objekt erfahren hat, vermag er nicht zwischen »Mutter« und »Frau« zu unterscheiden (dieses Motiv wird Cronenberg in »Spider« wiederaufnehmen und variieren). In der Folge wächst seine psychische Abhängigkeit von Claire bis ins Unerträgliche. Als sie wegen Dreharbeiten verreisen muß, bricht er zusammen. Es stellen sich Wahnvorstellungen ein. Nach Claires Rückkehr träumt Beverly, daß sie die Verwachungen durchbeißt, die ihn mit seinem Bruder zu siamesischen Zwillingen verschmelzen. Die duale Spiegelunion, die einer perfekten Vermeidung der Kastration entspricht, soll aufgebrochen werden. Dabei steht das Bild des Durchbeißens einmal mehr für die Erscheinung der Kastration im Realen. Das heißt, die strukturelle Notwendigkeit eines existentiellen Bruchs angesichts der sexuellen Begegnung mit der Frau situiert sich nicht im Hinblick auf den Phallus als symbolischem Verlust von Omnipotenz. Das Durchbeißen der »Nabelschnur«, die jeden der beiden Zwillinge an sein Spiegelbild fesselt, ist zwar eine Form, in der die Kastration ihr Recht

6. J. Lacan, *Die Psychosen*, S. 103.

einfordert. Aber die Kastration erfüllt dabei nicht die »archimedische« Rolle der Situierung des Psychismus im Sinne der Sexuierung.



»Dead Ringers«: Beverlys große Liebe Claire

Die Logik dieses Prozesses basiert auf der Ausweglosigkeit der rein dualen (Spiegel-)Beziehung, die den Ort des Dritten, Garant für die Funktion des Begehrens, ausgeschlossen hat. Sich auf den berühmten »Seelenmord« aus den *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* von Daniel Paul Schreber beziehend, beschreibt Lacan in seinem Seminar »Die Psychosen« diese fatale Dualität als

»Kurzschluß der affektiven Beziehung, der aus dem (Spiegel-)anderen ein Sein<sup>7</sup> reinen Begehrens macht, welches [...] nur ein Sein reiner gegenseitiger Zerstörung sein kann. Es gibt da eine rein duale Beziehung, welche die radikalste Quelle des Registers der Aggressivität ist [...]. Es handelt sich um das Identifikationsverhältnis zum anderen, aber wenn wir uns tatsächlich gegenseitig in unserer reziproken Identifizierung zum Begehren führen, werden wir einander zwangsläufig dort begegnen, denn ich bin [als solcher nur] insofern, als ich du bin [...].«<sup>8</sup>

7. Man könnte das französische »être« scheinbar ohne Not mit »Wesen« übersetzen, wodurch der deutsche Satz lesbarer wäre. Lacan spricht aber nicht konkretistisch vom Lebewesen, sondern vom Sein des Subjekts, das kein biologisches Wesen ist, sondern eine strukturelle Abhängigkeit von einem Diskurs.

8. J. Lacan, *Die Psychosen*, S. 357, 360 (Übersetzung verändert).

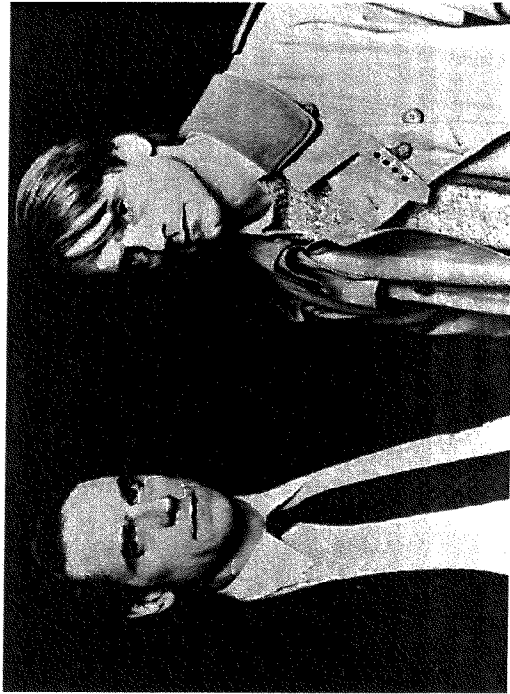
Diese Nicht-Unterschiedenheit von Ich und Du, die darauf hinausläuft, daß es weder ein Ich noch ein Du gibt, wird in »Die Fliege« und vor allem in »Scanners« thematisch variiert; im Kapitel über »Videodrome« wird sich zeigen, inwiefern Cronenberg diese Ununterschiedenheit für die halluzinative Struktur des Films nutzbar macht. In »Die Unzertrennlichen« führt die Spiegelidentifizierung der Zwillinge unweigerlich dazu, daß beide einander buchstäblich zerfleischen. Obwohl sie physisch als zwei getrennte Individuen leben, führen sie im psychischen Sinne das Leben siamesischer Zwillinge. Wenn sie sich am Ende – gemäß den Regeln ihrer Profession – real voneinander separieren wollen, stoßen wir einmal mehr auf das in jedem Cronenberg-Film strukturbildende Prinzip der *im psychotischen Sinne wörtlich genommenen Metapher*.

Der Weg zu dieser letalen Separation per Skalpell führt über das bei beiden nicht als solches situierte Prinzip des *Begehrens*: Der »coole« Elliot hat sich arrangiert, indem er Frauen nur als Bethätschen betrachtet: »Ich komme mit den Anständigen einfach nicht zurecht.« Anders Beverly. Nachdem Claire Beverlys Begierde geweckt hat, kennt diese Begierde bald keine Begrenzung mehr, und die Frau wird rasch zum unverträglichen Fremdkörper innerhalb der Mantle-Welt. Der Gynäkologe wird von nicht lokalisiertem Genießen überschwemmt, das er zunächst mit Drogen ebenso kompensiert wie forciert. In der Folge muß Elliot die Notbremse ziehen und den »Babybruder« auf Entzug setzen. Elliot nimmt aber – Spiegelsymmetrie – die gleichen Drogen und entwickelt ebenfalls Wahnvorstellungen: »Du weißt einfach nicht, was für Patientinnen wir in letzter Zeit bekommen haben. Du weißt nicht, was da draußen vor sich geht«, erklärt er seinem Bruder, der in dem immer mehr herunterkommenden Apartment eingeschlossen lebt. »Die Patientinnen werden sonderbar. Außerlich sind sie völlig in Ordnung. Aber innerlich sind sie deformiert. Ich mußte damit irgendwie fertig werden: Radikale Technologie war da erforderlich.« Diese Klage ist einmal mehr ein Schlüsselsatz, denn »radikale Technologie« wenden alle Cronenbergschen Wissenschaftler an.

Elliot trifft Vorkehrungen und läßt sich monströse medizinische Instrumente »zur Behandlung mutierter Frauen« anfertigen: parodistische Nachahmungen des Phallus, mit denen er diesen »Mutationen« beikommen will. Der Kontakt mit der Realität geht dabei immer mehr verloren, denn »mutierte Frauen« sind Frauen, die nicht mehr nur sexuelle wissenschaftliche Objekte sind. Sie werden plötzlich als begehrende Wesen wahrgenommen, deren – beruflich bedingte – Nähe auf dem OP-Tisch die bedrohende Kastration impliziert. Die wahrhaftige Zeichnung dieser Frauen als »mutiert« wird lesbar als Symptom des fortschreitenden Realitätsverlustes. Als Beverly mit seinen martialischen Instrumenten eine Patientin untersucht und diese sich über die schmerzhafteste Prozedur beklagt (wobei zu erinnern ist, daß die Zwillinge bislang den Ruf genossen, schmerzfrei operieren zu können), kommt er

zu der einzig »logischen« Schlussfolgerung: Nicht seine Instrumente, nicht sein wissenschaftlicher Diskurs trägt daran die Schuld, sondern die Patientin, das nicht assimilierbare »Objekt« – die Frau: »Das Gerät hat überhaupt nichts zu tun damit. Der Körper ist es. Der Körper der Frau ist irgendwie falsch«, sagt Elliot.

Dieser Satz trifft auf *alle* Cronenbergschen »Wissenschafts-Väter« zu. Dem Wissenschaftsparadigma verschrieben, begegnen sie dem weiblichen Körper wie einem *physikalischen Körper*. Dabei müssen sie die Erfahrung machen, daß der weibliche Körper nicht nur in *ihren* Berechnungen nicht aufgeht: »Das Weibliche« ist etwas, das sich dem mit der exakten, mathematischen Naturwissenschaft identischen Prinzip der Berechenbarkeit prinzipiell entzieht. Wenn Beverly seiner Patientin Claire Niveau den Begriff der »inneren Schönheit« erklärt – »Ich habe oft gedacht, es sollte auch für das Körperinnere Schönheitswettbewerbe geben. Na ja, die beste Milz, die perfekten Nieren, wieso haben wir keine Maßstäbe für die Schönheit des inneren Menschen?« – so sind die deformierten Frauen das logische Pendant zu der »inneren Schönheit«.



»Dead Ringers«: Spiegelbilder

Wird die naturwissenschaftliche »Unberechenbarkeit« der Frau bemerkt, so ist die hieran anknüpfende drastische Intensivierung der Bemühungen, dies zu korrigieren, Heilungsversuch und Ausdruck der Krise zugleich. Das psychotische Subjekt hat aufgrund der Verwerfung der Kastration bei der Begegnung mit der Frau keinen Zugang zum Sexuellen als solchen und ist daher dem Genießen »jenseits des Lustprinzips« schutzlos ausgeliefert. Es versucht eine Art von Sexualisierung durch

den Wissenschaftsdiskurs zu erreichen. Das psychotische Subjekt bei Cronenberg wählt den Wissenschaftsdiskurs gerade deshalb, weil das »Loch im Symbolischen«, auf das es infolge der Verwerfung der Kastration im Realen stößt, strukturell identisch ist mit dem Paradigma der Wissenschaft, die das Phantasma nährt, das Sexuelle vollständig formalisieren, ein gelingendes Geschlechtsverhältnis generieren zu können. Doch dieses »Gelingen« koinzidiert auf fatale Weise mit der Auflösung der Persönlichkeit im Ganzen.



Cronenberg an, inwiefern es eine Art Durchschreiten der »imaginären Fesselung« (die erotische Anziehung und Aggression zugleich bedeutet) hin zum »reziproken Anschluss« gibt, jenem reziproken Ausschluß, in dem Subjekt und Spiegelbild als Entitäten auseinandertreten. Doch diese Entitäten entsprechen keinen »ganzen« Persönlichkeiten, es entsteht ein Verlust. Das Scanner-Duell endet damit, daß Vales Körper buchstäblich verglüht; sein ›Geist‹ geht jedoch in Revoks Körper über, dessen Psyche damit substituiert wird. »Ich bin es«, antwortet am Ende Revok mit der Stimme Vales, und es sind auch seine Augen, die den Zuschauer anblicken: Vale hat damit das Duell verloren und gewonnen zugleich.

Schauen wir auf das eingangs erwähnte Motiv des *Verschwindens und Wiederscheins* zurück, so können wir jetzt sagen, daß die ausweglose duale Spiegelsituation dadurch überwunden wird, daß das Subjekt aus ihr verschwindet, um in der symbolischen Ordnung wiederzuerscheinen, jedoch um den Preis seines eigenen Verlustes – jenes Verlustes, der diese symbolische Ordnung determiniert.

## »The Fly« (1986): Spiegelbilder

»Der Computer gibt uns seine Interpretation von einem Steak.« (Jeff Goldblum in »The Fly«)

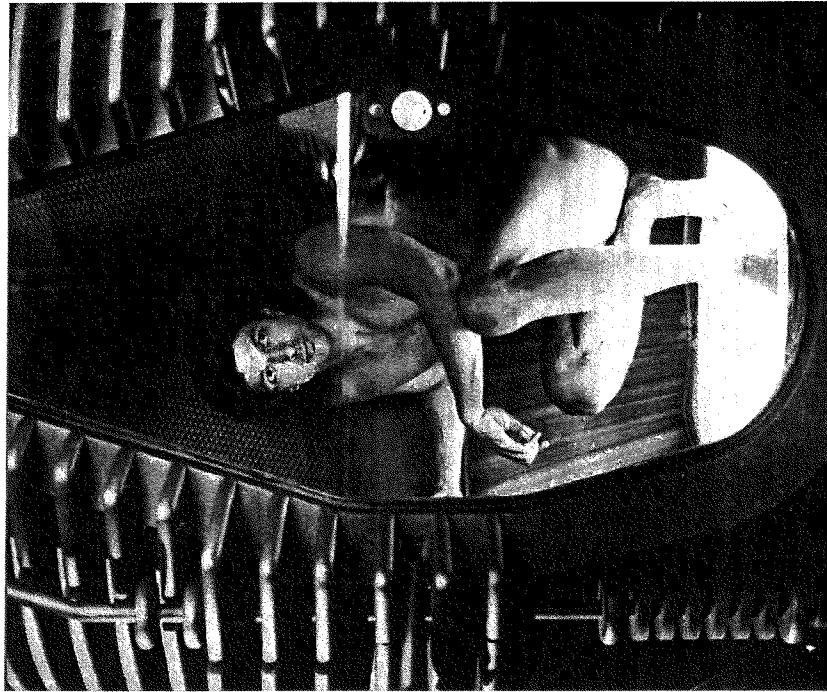
Das Spiegelthema, das in »Scanners« und in »Die Unzertrennlichen« so faszinierend zugespielt wird, greift Cronenberg auch in »Die Fliege« auf. Verkörpern die Mantle-Zwillinge füreinander reziprok das narzisstische spiegelhafte *Idealich*, so hat der Systemanalytiker Seth Brundle mit seiner Apparatur namens »Telexbox« den Spiegel selbst materialisiert. Mit dieser Maschine, die aus zwei metallenen, bienenkorbtartigen Kabinen besteht und in die nicht zufällig eine transparente, leicht spiegelnde Tür eingelassen ist, ist ein *zeitloser* und *verlustfreier* Transport eines Gegenstandes von A nach B durch De- und anschließende Rematerialisierung möglich.<sup>1</sup>

Dem Fernsehpublikum ist diese fiktive Technologie aus der populären Weltraumserie *Raumsschiff Enterprise* bekannt, wo Personen durch den Raum »gebeamt« werden. Seth Brundle hat gewissermaßen das Vorläufermodell von Scotties »Trägerstrahl« erfunden: Ein in der einen Telexbox deponierter Gegenstand wird mit Hilfe eines Computers in seine atomaren Bestandteile zerlegt, die als elektrische Impulse durch ein Kabel geleitet werden, um in der anderen Telexbox wieder zusammengesetzt zu werden. Mit den Worten des Cronenberg-Exegeten William Beard: »The object having been teleported is not itself, then, but rather a ›perfect‹ reproduction.«<sup>2</sup> Der ersten Hälfte dieses Satzes können wir zustimmen, müssen aber kurz auf den ›Denkfehler‹ in der zweiten Hälfte hinweisen.

Das Objekt, das sich nach der Teletransportation in der zweiten Telexbox befindet, ist in der Tat nicht mehr »es selbst«, d. h. es ist nicht mit sich identisch im Sinne des A = A. Es ist aber auch keine Reproduktion.

1. Wenn während der Prozedur der De- und Rematerialisierung dennoch eine gewisse Zeit verstreicht, so hat dies allein die dramaturgische Funktion, Zeitlosigkeit zu *repräsentieren*; denn etwas Abwesendes – Zeitlosigkeit – kann nur durch Anwesendes, in diesem Fall eine Zeitspanne, repräsentiert werden.
2. William Beard, *The Artist as Monster*, S. 204.

tion des Objekts in der ersten Box, und zwar weder eine perfekte noch eine schlechte. Die Rede von der Reproduktion setzt die Existenz eines Originals voraus – ebendieses Original aber hat durch die Teletransportation schlicht aufgehört zu existieren. Das Paradox, vor dem wir in »Die Fliege« stehen, ist also, daß wir in dem teletransportierten Objekt in der zweiten Box weder das Original noch seine Reproduktion vor uns haben. Aber was ist es dann? Genau davon handelt Cronenbergs Film.



»The Fly«: Jeff Goldblum, das »neue Fleisch«

Aus psychoanalytischer Sicht ist hier erneut die Thematik des berühmten Lacanschen »Spiegelstadiums« angesprochen. Sie strukturiert die Dramaturgie des Films von Beginn an. Um den Zusammenhang zwischen »Die Fliege« und Lacans Interpretation des Freudschen Narzißmuskonzeptes zu vertiefen, sind einige Bemerkungen über diese grundlegende Arbeit Lacans nötig.

Der Begriff Spiegelstadium geht auf einen Vortrag von 1936 zurück, dessen in die Aufsatzsammlung *Écrits* (dt.: *Schriften*) aufgenommene Neufassung von 1949 die mit Abstand am häufigsten zitierte Schrift Lacans ist. Es gibt kaum eine Proseminar-Arbeit, in der diese Arbeit nicht erwähnt würde. Leider ist »Das Spiegelstadium«<sup>3</sup> auch ein der am gründlichsten mißverstandenen Texte Lacans. Sein Grundgedanke basiert auf der empirischen Beobachtung, daß beim Menschen die kognitiven Fähigkeiten früher reifen als die motorische Koordination. Bei seiner Erklärung bezieht Lacan sich auf die sogenannte »Fötalisationshypothese«, nach der z. B. die Haarlosigkeit des Menschen ein fixierter, dauerhafter Fötalzustand ist. Durch die spezifische »Vorzeitigkeit« der menschlichen Geburt erfolgt eine verfrühte Reifung der visuellen Fähigkeiten. Nicht nur in der frühen deutschsprachigen Lacan-Rezeption wurde dieses Zusammenspiel zwischen biologischen und kognitiven Faktoren als »genetische«<sup>4</sup> Theorie mißverstanden. Die »Vorzeitigkeit« ist bei Lacan jedoch kein genetisch-biologisches Argument. Er betrachtet die körperliche Entwicklung beim Menschen als durch den kulturell-sprachlichen Prozeß determiniert.

Entscheidend für die Theorie des Spiegelstadiums ist der Umstand, daß das motorisch allen höheren Tierarten unterlegene Menschenjunge etwa zwischen dem 13. und 16. Lebensmonat entweder im Spiegel oder in der Gestalt des Angenossen das *Bild* seines eigenen Körpers erkennt – freilich ohne zu wissen, was es da erkennt: Denn es geht hier *nicht* im hermeneutischen Sinne um ein (Wieder-)Erkennen dessen, wovon bereits ein Erinnerungsbild im Psychismus niedergelegt wäre. Statt dessen wird dieses Bild zur Matrix des eigenen Ich, für das damit eine radikale Entfremdung konstitutiv ist, die lebenslang als unüberwindbare *Kluft* wirksam bleibt. Dem Bild der »orthopädischen Ganzheit« (Lacan) und motorischen Beherrschung entspricht vor dem Spiegel buchstäblich nichts. Auch hier stehen wir vor dem soeben skizzierten Paradox: Das Bild *im* Spiegel kann keine Reproduktion sein, da es vor dem Spiegel kein Original gibt.

Schon in der ersten Einstellung, die eine Partyszene zeigt, auf der sich die Koryphäen der wissenschaftlichen Fachwelt versammelt haben, sehen wir Seth Brundle, der mit einer Mischung aus unverhohlenenem Stolz und beiläufigem Small talk eine Frage beantwortet: »Woran ich gerade arbeite? Ich arbeite an etwas, das die Welt verändern wird

3. Jacques Lacan: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint«, in: ders. *Schriften I*, Olten 1973, S. 61–70.
4. »Lacan stellt uns seine Theorie des Ich zunächst als eine genetische vor«, Hermann Lang: *Die Sprache und das Unbewußte*, Frankfurt am Main 1973, S. 47. Auch in der Lektüre S. Webers enthält das Spiegelstadium genetische Anteile, vgl.: Samuel Weber: *Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse*, Berlin 1978, S. 16.

und auch das menschliche Leben, wie wir es kennen.« Der von seiner Umwelt völlig isoliert lebende Forscher (»Ich habe kein Privatleben«) wendet sich damit an die attraktive Wissenschaftsjournalistin Veronica Quaife. Sie ist die erste Person überhaupt, die von seiner bahnbrechenden Erfindung erfährt. Daß Brundle sich in sie verliebt, ist nicht nur ein Zugeständnis an die Konvention des Hollywoodkinos.

Akzeptieren wir die Hypothese, nach der die »Telebox« ein Symbol für den Spiegel und eine bestimmte Deformation der Erfahrung des Spiegelstadiums ist, dann erinnert der Eifer, mit dem Brundle Veronica dazu drängt, seine Arbeit zu dokumentieren, an den für die Theorie des Lacanschen *Spiegelstadiums* so entscheidenden *jubilatorischen Moment*, in dem das Kind, nachdem es seine virtuelle Ganzheit im Spiegel erblickt hat, sich zur *Mutter* umwendet. Die Deutung, Veronica nehme Brundle gegenüber eine mütterliche Position ein, wird im Hinblick auf Brundles Verwandlung im letzten Drittel des Films auch von dem nicht psychoanalytisch argumentierenden Autor Beard betont: »Seth [Brundle] is now her child.«<sup>5</sup> Beard verfolgt diese Spur jedoch nicht weiter.

Im Spiegelstadium hält die Mutter das Kind nicht nur auf dem Arm, sie ist auch in der Position des großen Anderen, der die Realität des Bildes *bestätigen* soll:

»[D]er Andere, in dem der Diskurs seinen Platz hat, der Andere, der in der Triangulierung [...] stets latent da ist, ist dies nicht, solange er sich nicht bis in die Spiegelbeziehung in ihrem reinsten Moment hinein erstreckt: in der Geste, durch die das Kind vor dem Spiegel, indem es sich zu dem umwendet, der es hält, ihn mit dem Blick als Zeugen anruft, der, indem er es verifiziert, die Anerkennung des Bildes, der jubilatorischen Aufnahme, dort abklärt, wo gewiß sie schon war.«<sup>6</sup>

Diese Ergänzung zum Spiegelstadium findet sich auch in dem Schaltkappitel »Von dem, was uns vorausging«, das Lacan 1966 in seine »Écrits« aufnahm:

»Womit hantiert wird im Triumph der Aufnahme des Körperbildes im Spiegel, das ist dieses flüchtigste Objekt, das nur am Rand erscheint: der Blickwechsel, manifestiert darin, daß das Kind sich zu dem umwendet, der ihm auf irgendeine Weise assistiert, und wär's auch nur, indem er seinem Spiel assistiert.«<sup>7</sup>

In seinem Seminar über die vier Grundbegriffe kommt Lacan erneut auf die wesentlich trianguläre Struktur der Spiegelerfahrung zurück:

5. W. Beard, a.a.O., S. 223.

6. Jacques Lacan: *Écrits*, Paris 1968, S. 678.

7. Jacques Lacan: »Von dem, was uns vorausging«, in: ders., *Schriften* III, S. 13 (Übersetzung verändert).

»Ich habe an anderer Stelle das Abzielen im Spiegel auf das Ichideal beschrieben, auf dieses Sein, das [das Subjekt] als erstes hat erscheinen sehen in Form des Elternteils, der es vor dem Spiegel trägt. Dadurch, daß es sich an das Merkmal dessen hängt, der es in einem Spiegel anblickt, sieht das Subjekt nicht sein Ichideal erscheinen, sondern sein Idealich, diesen Punkt, an dem es sich für sich selbst zu gefallen begehrt.«<sup>8</sup>

Lacan unterscheidet hier zwischen einer symbolischen und einer imaginären Identifizierung. Der bestätigende Blick der Mutter steht für die symbolische Identifizierung mit dem Ichideal. Das kindliche Subjekt hängt sich an das Merkmal dessen, der es im Spiegel ansieht. Dabei handelt es sich um den mütterlichen *Blick*. Allein durch diesen Blick vermittelt sich etwas, das im Spiegelbild selbst nicht erscheint, aber die imaginäre Identifizierung mit dem narzisstischen Idealich allererst ermöglicht. Daß das narzisstisch besetzte Spiegelbild geradezu eine Folgeerscheinung dessen ist, daß im Spiegel etwas nicht sichtbar wird – jenes »flüchtigste Objekt«, von dem Lacan spricht –, hat sich bereits in Tudors Spielszene in »Parasitenmörder« gezeigt. Seth Brundles Erfindung in »Die Fliege« besteht darin, durch eine optimierte Spiegelbegegnung diesem flüchtigen Objekt – das Lacan strukturell mit der Kastration verknüpft und das aus der Sicht des Wissenschaftskurses einmal mehr nur als ein Fehler, eine Dysfunktion erscheinen kann – auszuweichen. Ebendadurch kommt es aber zur Begegnung mit diesem Objekt, denn es wird für Brundle *real*. Mehr noch, er selbst wird sich in dieses Objekt verwandeln. Der *verlustlose* Transport von A nach B erweist sich in der Folge als eine auf verhängnisvolle Weise *überfüllte* Spiegelbegegnung.

Daß die »Telebox« und der mit ihr mögliche zeit- und verlustlose Transport von A nach B psychoanalytisch gesehen ein Symbol für das logische Paradox des *totalen Spiegelbilds* ist, läßt sich bereits an der gleichnamigen Kurzgeschichte des britisch-französischen Autors George Langelaan<sup>9</sup> ablesen (die 1958 von Kurt Neumann unter demselben Titel zum erstenmal veröffentlicht wurde). Monate hat der Wissenschaftler Bob wie ein Eremit in seinem Labor zugebracht, um nun seiner Gattin triumphierend einen unscheinbaren Aschenbecher zu überreichen, den er zuvor durch die »Telebox« geschickt hat. Die seit geraumer Zeit vernachlässigte Ehefrau ist von diesem steinernen Liebesbeweis wenig beeindruckt: »Nun – ich hoffe, daß du mich nicht eines Tages auf diese Weise beförderst. Ich hätte zuviel Angst, am anderen Ende wieder her-

8. J. Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* [= Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964)], Weinheim/Berlin 1987, S. 270 (Übersetzung verändert).

9. George Langelaan: »Die Fliege«, in: ders., *Die Fliege und andere Erzählungen*, Bern/Stuttgart 1963. Erschien unter dem Titel »La Mouche« erstmals im Juni 1957 im (englischen) *Playboy*.

auskommen wie dieser Aschenbecher«, erklärt sie. Die Frau trifft damit den Nagel auf den Kopf. Wie bei Cronenberg ahnt sie, daß an dieser »Beförderung« etwas faul ist. Die Frau – und das ist ihre Funktion – weist den Mann auf einen *grundlegenden Fehler* in seinem System hin: »Was willst du damit sagen, Anne?« – »Weißt du nicht mehr, was auf dem Aschenbecher stand?« – »Doch, natürlich. Es stand darauf: *Made in France*, das steht auch jetzt noch dort.« – »Tatsächlich, hier aber schau doch, Bobi« – »Er nahm mir den Aschenbecher aus den Händen und lächelte, aber er wurde bleich, und sein Lächeln erstarrte, als er sah, was ich bemerkt hatte [...] Die drei Wörter erschienen noch immer, aber umgekehrt, und man konnte jetzt lesen: *enarf ni edam*.«<sup>10</sup> Be- stürzt verschwindet der Mann wieder im Labor ...

Von Kurt Neumanns werkgreuer Umsetzung weicht Cronenberg nun in genau den Details ab, in denen es um die Differenz zwischen dem *gleichen* und dem *selben* geht. Bei ihm erscheint die *Spiegelung* des Aschenbechers in ihrer quasi körperlichen Konsequenz: Das erste lebende Wesen, ein Pavian, wird beim Durchgang durch die Telebox von innen nach außen gewendet – er hat die jeder Spiegelung inhärente virtuelle Seitenverkehrung *real* erlitten. Während bei Langelaan und Kurt Neumann das Problem des Aschenbechers in den Hintergrund tritt, setzt Cronenberg genau hier den entscheidenden Akzent. Das Problem, *lebende Substanzen* durch die Telebox zu schicken, scheint zunächst unlösbar. Doch nachdem Brundle mit Veronica geschlafen hat, wird ihm klar, was es mit dem »Problem des Lebens« – sprich: mit dem Problem der Zeugung – auf sich hat. Veronica lehrt Brundle gewissermaßen die »Poesie des Fleisches«. Durch ihre beiläufige Bemerkung, sie sei so verliebt in Brundle, daß sie ihn »auffressen« könnte, wird dem Systemanalytiker schlagartig klar, was die Telebox – nach dem blutigen Fehlversuch mit dem Pavian – noch nicht leistet. Es folgt eine der humorvollsten Szenen des ohnehin witzigen Films; Brundle zerteilt ein Steak, worauf er die eine Hälfte brät und die andere zunächst in der Telebox de- und rematerialisiert und dann erst in die Pfanne legt. Dann bittet er Veronica zum Geschmackstest. Wie nicht anders zu erwarten, schmeckt die eine Hälfte »abgesehen von einigen Gewürzen« vollkommen normal. Angewidert hingegen kaut Veronica auf jener Hälfte des Steaks herum, die nach dem Durchgang durch die »Telebox« geschmacksneutral, synthetisch geworden ist: Wir erinnern uns an das »neutralisierte Gewebe« (»Rabid«) und das »neue Fleisch« (»Videodrome«). Brundles unwiderstehliche Schlussfolgerung: »Der Computer gibt uns seine Interpretation von einem Steak.«

Nach dieser »Erleuchtung« greift Brundle in die Tasten, um den Computer entsprechend umzuprogrammieren – mit Erfolg, denn das er-

ste Versuchsobjekt, das danach teletransportiert wird, ein Affe, übersteht die Prozedur unversehrt.

Bei Brundle selbst allerdings löst das doppelte Glück – seine Verliebtheit und der wissenschaftliche Durchbruch – eine verhängnisvolle Änderung seiner Persönlichkeit aus. Hatte er bisher selbstgenügsam und zurückgezogen in seinem Wohn-Labor gelebt, so entpuppt er sich jetzt als eifersüchtiger Liebhaber. Als Veronica mitten in den Vorbereitungen zur Feier des geglückten Versuchs aufbricht, um einige Dinge mit ihrem Ex-Freund zu klären, d. h. als es darum geht, einen vorübergehenden Verlust des Liebesobjekts zu bewältigen, dreht Brundle durch: Der große Andere, den Veronica für ihn repräsentiert, droht zu schwinden. Brundle reagiert darauf wie ein Kleinkind. Da er sich nicht mehr auf der Ebene des *Begehrens* halten kann, fällt er in den *Anspruch* zurück, der auf die *unbedingte Anwesenheit* der betreffenden Person, zumeist der Mutter, zielt. Und wie um ein mütterliches Verbot mutwillig zu übertreten, unternimmt er angetrunken einen Selbstversuch.

An dieser Wendung wird klar, wozu der Apparat auf einer anderen Sinnesebene dient. Die narzisstische Verletzung durch den Objektverlust, die in dem Moment virulent wurde, als Brundle seinen Computer bzw. sich selbst die »Poesie des Fleisches« lehrte, soll durch das Phantasma einer *vollkommenen narzisstischen Spiegelung* kompensiert werden. Die damit implizierte Aufhebung der symbolischen Ordnung und des durch die Kastration implizierten Verlustes geschieht durch eine »wie zufällig« mit in die Telebox gelangte Fliege. Wofür die Fliege steht, zeigt sich durch einen weiteren Seitenblick auf Langelaans Kurzschiene und Neumanns werkgreue filmische Adaption.

Der Vorlage folgend ist Neumanns Film zugeschnitten auf zwei frappierende Grusel-Szenen. In der einen Szene hebt die Frau des Wissenschaftlers neugierig das Tuch ab, mit dem ihr Mann seinen Monsterkopf bedeckt hält, und blickt, wie der Zuschauer auch, voller Schrecken in zwei riesige Insektenaugen. Diese klassische *Enthüllung* entspricht der traumatischen Begegnung mit dem, was Lacan das *Reale* nennt. In Langelaans Geschichte und in Neumanns filmischer Adaption hat sich der Wissenschaftler beim Durchgang durch die »Spiegelmaschine« mit dem im Spiegel nicht sichtbaren Element – die von Brundle bzw. Bob »übersehene« Fliege – förmlich vermischt. Als Konsequenz hieraus hat er jetzt ein Element *zuviel*. Dieses Element *zuviel* ist jedoch, psychoanalytisch gewendet, genau jenes Element, das im Spiegelbild stets fehlt, dessen Fehlen aber notwendige Bedingung ist für die Subjektwerdung des Menschen: Es ist, einmal mehr, der Phallus (-ø), der Signifikant des Mangels. Was die Kurzgeschichte und beide Verfilmungen an der partiellen Verwandlung der Protagonisten zeigen, läßt sich jetzt präziser benennen: Es ist das Einbrechen des Realen in den Körper als Folge der Aufhebung des phallischen Mangels.

Die zur Enthüllung des monströsen Fliegenkopfes *komplementä-*

re Szene ereignet sich bei Kurt Neumann ganz am Ende des Films, wenn die Gattin die kleine Stubenfliege mit dem Kopf ihres Mannes leihe um Hilfe schreien hört. Der Mann bzw. die Fliege hängt, wie sollte es anders sein, in einem riesigen Spinnennetz fest; bedrohlich nähert sich eine aus dieser Perspektive gigantisch erscheinende Spinne, um, wie ein weibliches Genitale, das »Fliegenmännchen« zu verschlingen ...

Wofür aber steht die Fliege? Nicht einfach für den Phallus, sondern für den *real gewordenen* Phallus, für den Lacan einen besonderen Begriff gefunden hat: Sie fungiert hier als »Objekt *a*«. Dieses Objekt erscheint in Cronenbergs Verfilmung nicht nur einmal. Es »steckt« auch in einem anderen Gegenstand, den Brundle durch die Telebox schießt. Als Veronica zum erstenmal in seinem Wohnlabor ist, bittet er sie um ein Schmuckstück, mit dem er ihre seine Erfindung demonstrieren kann. Da Veronica keinen Schmuck trägt, gibt sie ihm statt dessen einen Seidenstrumpf und damit ein exquisit weibliches Attribut, dessen phallische Konnotation unübersehbar ist.

Brundles Projekt zielt zunächst darauf ab, das in der Spiegelbegegnung nicht-repräsentierte »Objekt« Phallus sichtbar zu machen. Aus der Perspektive dieses Vorhabens wird deutlich, daß die Erfindung eigentlich erst *mit der Fliege* voll gelungen ist. Denn durch sie wird der Phallus nicht nur sichtbar, sondern – wenn wir seine Funktion in den Blick nehmen, den Mangel zu symbolisieren – überdies *getilgt, indem er positiviert wird*.

Daß dies für das Subjekt nicht folgenlos bleiben kann, zeigt uns Cronenbergs Film in aller Drastik. Zunächst gehen in Brundle signifikante *psychische* Veränderungen vor. Auf der ersten Stufe seiner Mutation erfolgt phantasmatisch die Aufhebung der Kastration. Das unter-sagte *Genießen* wird möglich: Daß er zunächst »ein wenig Kaffee zum Zucker« nimmt, ist dabei erst der Anfang. Aus Brundles Sicht entspricht das Ergebnis seiner »Verwandlung«, dieses Bad im »Plasmapool«, zunächst einer rauschhaft erlebten narzisstischen Omnipotenz: »Wir machen es jetzt schon seit Stunden«, klagt Veronica, als Brundle noch immer nicht genug hat. Nachts erwacht Brundle aus dem Schlaf und entdeckt, daß er turmen kann wie Olympiasieger Eberhard Gienger. Die schon vorher an ihm zu beobachtende Kindlichkeit mischt sich nun mit dem rigorosen Vorgehen eines Wissenschaftlers, der mit rationalem Kalkül seine neuen, scheinbar unbegrenzten körperlichen Möglichkeiten erprobt.

Als Veronica sich ihm schließlich verweigert, sucht er postwendend eine Spelunke auf, wo er dem erstbesten Kraftprotz<sup>11</sup> beim Arm-drücken den Unterarm bricht – nur um durch diese Demonstration an

11. Dieser Typ wird von dem kanadischen Schwergewichts-Boxer George Chovalo gespielt: ein Insiderwitz für das kanadische Publikum.

dessen Mädchen zu kommen. Spätestens wenn Brundle – wie eine Mischung aus Adonis und Monster – aus dem Nebel der aphrodisierenden Telebox direkt auf die mit gespreizten Beinen wartende Frau steigt, wird klar, welche Phantasie hier fiktiv verwirklicht worden ist: Brundle hat sich in eine jener »Wunschmaschinen« verwandelt, von denen Deleuze und Guattari in ihrem *Anti-Ödipus* phantasier. Doch Cronenberg geht den notwendigen Schritt weiter, die Telebox liegt eher auf der Linie eines *Anti-Anti-Ödipus*.

Auf der nächsten Stufe der Metamorphose bricht die »Wunschmaschine« Brundle förmlich in Stücke: Während einer Unterhaltung mit Veronica fällt ihm ein Ohr ab. Als Brundle auf seinen mutierten Finger drückt, spritzt eine eitrige Flüssigkeit hervor. Daß es sich hier um eine Karikatur der Ejakulation handelt, haben verschiedene Kommentatoren hervorgehoben. Vor dem Hintergrund der den Film strukturierenden Spiegelthematik fällt dabei auf, daß Brundle ausgerechnet auf den Spiegel seines Medikamentenschanks »ejakuliert. Später, als er sich noch weiter verwandelt hat, kommt es zu einer veritablen Spiegelszene. In den Spiegel blickend, hält Brundle ausgefallene Zähne in der Hand, die er – mit sich selbst sprechend – als »Relikte« bezeichnet, als »überflüssig und archaisch sinnlos«. Wissenschaftlich gesehen hat er recht, denn diese Objekte haben nur im psychoanalytischen Diskurs eine Funktion: Im Zeichen der Spiegelbegegnung erlebt Brundle die reale Wiederkehr dessen, was im Symbolischen verworfen wurde: die Abtrennung von Objekten *a*. Als Brundle die Tür seines Medikamentenschanks öffnet, sieht der Zuschauer buchstäblich hinter den Spiegel – eine symbolische Darstellung dessen, was normalerweise im Spiegel unsichtbar bleibt. Hier bewahrt Brundle seine »überflüssigen« Objekte auf, die sich von ihm abgetrennt haben, wobei der besondere Ort zeigt, daß sie gleichwohl noch zu ihm gehören. Hinter dem Spiegel befindet sich auch der abgefallene Penis<sup>12</sup>, der ebenfalls als Positivierung des phallischen Mangels erscheint.

In einem Interview berichtet Cronenberg, wie ihm die entscheidende Idee zu »Die Fliege« kam. Zwar basiert der Film auf einem Drehbuch von Charles Edward Pogue, doch Cronenberg hatte sich beim Produzenten Mel Brooks (der zuvor schon durch die Produktion von David Lynchs »Elefantennusch« Gespür für außergewöhnliche Projekte bewiesen hatte) ausbedungen, das Skript nach seinen Vorstellungen umzuschreiben zu dürfen. Folgender Traum ging laut Cronenberg der Ent-

12. »In seinem Brundle-Naturkundemuseum sammelt er die abgefallenen Körperteile, wie Zähne, Ohren und Penis«, schreiben Oetjen und Wacker, die hier insofern als verlässliche Zeugen zitiert werden können, als ihr durchweg unanalytischer Blick nicht nach psychoanalytisch relevanten Symbolen sucht. Vgl. Oetjen/Wacker, *Organischer Horror*, S. 137.

stehung des Films voraus: »Ich habe geträumt, einen Film anzusehen, und der Film ließ mich sehr schnell altern. Der Film selbst infizierte mich und gab mir eine Krankheit ein, deren Kern war, daß ich alterte. Dann wurde der Bildschirm ein Spiegel, in dem ich mich selbst altern sah. Ich bin erschrocken aufgewacht.«<sup>13</sup>

Cronenbergs Version von »Die Fliege« zeigt Spuren dieses Traums. Brundles Verwandlung und sein fortschreitender Zerfall sind eine Metapher für den beschleunigten Alterungsprozeß, von dem der Regisseur träumte. Faszinierender noch ist freilich die geträumte Spiegelsituation, die Cronenberg durch die »Telebox« filmisch umsetzt. So bietet sich die Deutung an, daß der Film eine Abwehr und zugleich eine Sublimierung dieser Alptrasmsituation ist, in der das Objekt a zu nahe kam. Traum und Film haben gemeinsam, daß der von Lacan so genannte »Schirm« (bei Cronenberg der »Bildschirm«), der die Distanz zum Objekt a aufrechterhält, schwindet. Die Abwehr in Gestalt des Films gelingt, weil nicht Cronenberg, sondern sein filmisches Alter ego, sein Spiegelbild Seth Brundle, altert.

Vor diesem Hintergrund rückt eine kaum zu übersehende Parallele zwischen Cronenbergs Film und einem Stück Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts in den Blick. Die quälende Verwandlung Brundles in jenes »Objekt«, das normalerweise abgespalten ist, verläuft genau spiegelsymmetrisch zu jener im Ölgemälde abgespaltenen »Verwandlung«, die Oscar Wilde in seinem Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* beschreibt. Dieses »Bildnis«, das vollendet kunstvolle Porträt eines jungen Adonis, steht – wie die »Telebox« – für die vollkommene narzisstische Begegnung des Subjekts mit sich selbst. Nicht umsonst spricht Dorian Gray einmal von einem »Zauberspiegel«.

Als hätte er Freuds »Zur Einführung des Narzissmus« gelesen (der Roman erschien 1891, Freuds Aufsatz 1914), beschreibt Wilde den

13. Chris Rodley: *Cronenberg on Cronenberg*, London 1997, S. 128. Der gesamte Kontext: »When you have a dream that terrified you, and you can't shake the fear, you tell somebody the dream. As it comes out of your mouth you know it's flat, it's not working. You're saying exactly what happened, but the terror isn't there. You can tell by the look on the person's face that it's not scary. You're saying, »But you had to be there. The dream had a tone and a colour and an ambience that was terrifying. It wasn't the concept. It wasn't the action. It was the dream itself that was terrifying.« That's the thing. It's the tone. Intangible. And yet it's palpable, in the sense that you wake up and you're still living in it. You're not the narrative anymore, but the half-life is still there. I had a dream that I was watching a film and the film was causing me to grow old fast. The movie itself was infecting me, giving me a disease, the essence of which was that I was ageing. Then the screen became a mirror in which I was seeing myself age. I woke up terrified. That's really what I'm talking about, more than any puny virus.«

Augenblick, als Dorian Gray vor das soeben vollendete Porträt tritt, um sich zu betrachten: »Ein glücklicher Ausdruck trat in seine Augen, als ob er sich jetzt zum ersten Mal erkannt hätte.« Aber im Unterschied zu Cronenbergs Traum nimmt in Wildes Roman das (Spiegel-)Bildnis den phallischen Mangel auf sich, weil es ein perfektes Abbild ist. In der Folge erleidet es jenen tödlich verlaufenden Prozeß des Verlustes, dem Dorian Gray entgehen zu können scheint: Das Bild altert, Dorian Gray bleibt jung.

Daß Gray sich durch seine Makellosigkeit von der Welt und den Menschen isoliert (und daß er wie Brundle Zerstreung im proletarischen Milieu sucht), entspricht in Wildes Roman einer seelischen Qual, für die in Cronenbergs Film der grauenhafte körperliche Zerfall Brundles steht – jener Zerfall, dem auch der buchstäblich makellose Dorian Gray sich in jenem Moment blitzartig aussetzt, in dem er nach vielen alterungslosen Jahren das in einer Kammer weggeschlossene Porträt mit dem Messer versticht. Als wäre es von einem Fuch befreit, zeigt Gray, seinem Alter entsprechend, körperlich schönen Jüngling, während offenkundig: Was in Wildes Roman die Aufnahme der Zeit ist, dem entspricht in Cronenbergs Film der Raum, der Transport von A nach B.

Nicht zufällig koizidiert Brundles technologisch erschiene Omnipotenz mit der Schwangerschaft Veronicas. Diese Schwangerschaft konfrontiert den unversehens in die Position eines Vaters gebrachten Brundle mit jenem kastrativen Verlust, den er durch seine Erfindung eliminieren wollte. In einer geträumten Szene will Veronica das Kind abtreiben. Einer der Ärzte<sup>14</sup> stellt nicht ohne Beunruhigung (und nicht ohne Anspielung auf Larry Cohens') »Die Wiege des Bösen« fest: »Da ist noch mehr drin« – worauf er ein zuckendes wurmartiges Gebilde hervorzieht: jenen real gewordenen *Phallus*, dessen symbolischen Seinsmodus, die Negativität, Brundle durch sein »Teletransportations«-Projekt imaginär aufheben wollte. Im Traum stürmt Brundle daraufhin den OP und will die Mutter entführen ...

Diese Traumszene wiederholt sich real. Brundle entführt Veronica nun tatsächlich vom Gynäkologenstuhl, um sie zu einem fürchterlichen Experiment zu zwingen. Im Gegensatz zur Grundidee der literarischen Vorlage Langelaans und ihrer Adaption durch Kurt Neumann gibt es in Cronenbergs Film von Anfang an eine dritte Telebox, nach deren Bedeutung Veronica einmal fragt (»Das ist der Prototyp von denen da, der erste, den ich konstruiert habe«) und die nun klar wird. Brundle will seinen körperlichen Zerfall aufhalten, er will sich mit seiner – schwangeren – Freundin Veronica zu einer androgynen menschlichen

14. Es ist Cronenberg selbst, der ihn darstellt, was eine Hommage an den Ausspruch Martin Scorseses darstellt, Cronenberg sehe aus wie ein Gynäkologe aus Beverly Hills.



Einheit, genauer, einer Koizidenz von Mann, Frau und Phallus (Kind) verschmelzen, was, wie Bodo Traber scharfsichtig anmerkt, »gleichbedeutend wäre mit einer völligen Entsexualisierung und einer totalen sexuellen Vereinigung.«<sup>15</sup> Auch dieses letzte Experiment entspricht einer Wiederholung seines Spiegelversuchs, mit einem Unterschied: In Gestalt der Fliege hatte er sich das phallische Element als *reales* einverleibt und wurde selbst *real*. Der neuerliche Versuch zielt darauf ab, mit dem imaginären Phallus in Gestalt des Kindes in Veronicas Bauch zu verschmelzen.

Kommen wir am Ende noch einmal zur Ausgangsfrage nach dem Status des Objekts zurück, so können wir jetzt ergänzen: des *gespiegelten* Objekts. Darüber hinaus haben wir jetzt eine weiteren wichtigen Fingerzeig erhalten: In Langelaans Geschichte steht der Schriftzug »Made in France« für ein Detail dieses Objektes, das die Spiegelung buchstäblich nicht »mitmacht«. Im ansonsten perfekt gespiegelten Objekt erscheint die Spiegelschrift als Fremdkörper, ja, mehr noch: als dessen Skandalon. In Cronenbergs Film erscheint der Aschenbecher zwar nicht mehr, aber wir sehen jetzt, daß Seth Brundle an seine Stelle getreten ist – und demzufolge die Fliege an die Stelle des Schriftzugs.

Wie die Beobachtung an Kleinkindern zeigt, stellt das Erfassen des Prinzips der Seitenverkehrung im Spiegelbild eine kognitive Kompetenz dar, die durch Einübung mühsam erworben werden muß und stets verbunden ist mit der Anerkennung eines Verlustes. Die Seitenverkehrung ist, so gesehen, an sich schon das Skandalon jeder imaginären 1:1-Entsprechung. Deshalb auch ist ein Spiegelbild keine Reproduktion eines Originals. Da der Mensch jedoch sein Ich nach einem Spiegelbild aufbaut, ohne über ein »Original« zu verfügen, ist dieses Ich in letzter Konsequenz das Spiegelbild eines Spiegelbildes. Durch die Verdoppelung aber wird die Seitenverkehrung nicht etwa aufgehoben, sondern selbst verdoppelt. An dieser doppelten Skandalisierung mag das Bild des Menschen von sich selbst zwar leiden (vielmehr: der Mensch leidet an ihr), aber ohne sie ist gar kein Bild zu haben. Indem Seth Brundle die Seitenverkehrung überwindet, überwindet er auch das Prinzip der Spiegelung – mehr noch: schafft er sein Spiegelbild förmlich ab. Er ist nun nirgends mehr repräsentiert. Aus diesem Grund verwandelt er sich als Ganzer in ein Objekt im Realen, ein Objekt *a*. Das Paradox seiner Rückspiegelung ohne Spiegelbild besteht darin, daß Brundle nun weder als Objekt *vor* noch als Bild *im* Spiegel existiert. Wie das Bildnis des Dorian Gray ist er, nach einem Bonmot Lacans, nur eine »*Grimasse des Realen*«.

15. Bodo Traber: »Spätes 20. Jahrhundert. Die frühen Jahre – Von Stereo bis Rabbid«, in: Robnik/Palm (Hg.), *Und das Wort ist Fleisch geworden* (1992), S. 18.

## »Videodrome« (1982)

»Hast du halluziniert? – Nein, hätte ich müssen?« (Max Renn zu seinem Videopiraten Harlan in »Videodrome«)

»Wer würde sich wohl so einen Scheißfilm wie »Videodrome« ansehen?« (Barry Convex in »Videodrome«)

Nach dem kommerziellen Erfolg von »Scanners« realisierte Cronenberg sein bis dahin ambitioniertestes Projekt. In »Videodrome« bricht der Kanadier 1982 zu Erkundungen im »Nullmedium« (Enzensberger) Fernsehen und seiner Beziehung zum Video auf. Die Grundidee basiert auf dem Skript »Network of Blood«, das Cronenberg bereits in den frühen 70er Jahren während seiner Arbeit an »Shivers« entwarf. In ihm geht es um einen unabhängigen Fernsehproduzenten, der bei einem Privatsender auf eine reiche Klientel trifft, die für extreme Sex- und Gewaltdarstellungen hohe Summen zahlt. Eine zentrale Rolle spielt dabei der Videorecorder.

Mit diesem Motiv, das in den Plot von »Videodrome« einging, bewies Cronenberg einmal mehr seine Sensibilität für den »Zeitgeist«. Denn obwohl die Videotechnik, d. h. die Aufzeichnung audiovisueller Informationen auf Magnetband, bereits in den 30er Jahren entwickelt worden war, wurde ein in Serie hergestelltes Video-»Konsumergerät« auf dem amerikanischen Markt erst 1975<sup>1</sup> angeboten. Der im Film gezeigte VHS-Recorder, dessen Norm noch heute gültig ist, war sogar erst ab 1977 erhältlich. So erklärt sich auch die für den heutigen Zuschauer unverständliche Frage der Filmfigur Bianca O'Blivion, »in welchem Format« sie dem Helden Max Renn die Videobänder zusenden soll. Tatsächlich gab es seinerzeit auf dem Markt noch mehrere konkurrierende Videoformate. Erst der Siegeszug des (technisch schlechtesten) VHS-Systems führte zu jenem sprunghaften Anstieg von Video-Abspiel- und Aufnahme geräten, um den es in »Videodrome« indirekt geht. Die mit dem massenhaften Verkauf von Recordern einhergehende freie Verfügbarkeit u. a. von Hardcore-Filmen führte zu einer heftigen Zensur-

1. Vgl. Kay Hoffmann: *Am Ende Video – Video am Ende?*, Berlin 1990, S. 185.

von metaphorischen Metamorphosen. Im Verlauf des Films erscheint die Schreibmaschine unvermittelt als Sack voller synthetischer Drogen und später als sprechender Kopf eines exotischen Reptils – dies geschieht gleichzeitig und nacheinander. Am Ende verwandelt sie sich wieder zurück in einen Revolver ...

Die meiste Zeit über erscheint sie jedoch als »Bugwriter«, eine bizarre Kreuzung aus Riesenkäfer (*bug*) und *typewriter*. Auf dem Rücken trägt diese Käfer-Schreibmaschine einen anusförmigen Mund, mit dem sie dem Tag und Nacht von Drogen berauschten Lee den Wortlaut seines »eigenen« Romans diktiert. Es ist nicht irgendein Text, sondern der dem Film zugrundeliegende Roman *The Naked Lunch* des amerikanischen Beat-Generation-Autors William S. Burroughs. Mit dieser Schleife (manchmal tippt die Maschine auch von alleine) gelingt Cronenberg eine szenische Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte und -umstände des Buchs. Behutsam tastet er sich dabei vor in die drogenvernebelten Hirnwindungen des Autors Burroughs alias William Lee.

Als Lees New Yorker Schriftsteller-Kollegen Martin und Hank ihren Freund in der »Interzone« besuchen und ihn mit seinem Manuskript konfrontieren (»das Buch, das du »The Naked Lunch« nennst«), für das sich ein Verleger interessiere, erklärt Lee einsilbig: »Diese Seiten habe ich noch nie gesehen.« Hank insistiert und liest dem Autor eine Passage vor: »Wir brachen nach New Orleans auf, vorbei an schillernden Seen und orangefarbenen Gasfackeln, Sümpfen und riesigen Abfallhalden. Alligatoren krochen zwischen zerbrochenen Flaschen und Konservendbüchsen umher. Neonarabeske Motels. Herumlungernde Zuhälter saßen auf Mülltonnen und schrien den vorbeifahrenden Autos Obszönitäten nach [...]«

Tatsächlich läßt Cronenberg Hank (Jack Kerouac) aus Burroughs' *The Naked Lunch* zitieren. Doch Lee beharrt: »Ich höre es zum ersten Mal. Lies weiter« – eine Anspielung auf die Biographie des Beat-Schriftstellers: »Augenscheinlich«, so Burroughs im Nachwort seines Romans, »habe ich ausführliche Notizen über Krankheit und Delirium angefertigt, aber an die Niederschrift dieser Notizen, die unter dem Titel *Naked Lunch* erschienen, erinnere ich mich nur noch vage. Den Titel schlug Jack Kerouac vor.«<sup>1</sup>

Diese biographischen Anspielungen liefern das Raster, auf dem Cronenberg seine Interpretation der Romanvorlage entwickelt. Mittels einer eigens entworfenen Bilder-Grammatik visualisiert er dabei Lacans Diktum, nach dem das Unbewußte strukturiert ist wie eine Sprache. So gelingt es Cronenberg, plausibel zu machen, daß Bill Lee den ihm vor-gelesenen Text tatsächlich nicht kennen kann, weil dieser Text im Sinne

1. William S. Burroughs: »Eidesstattliche Erklärung: Aussagen über den Verlauf einer Krankheit«, in: ders., *The Naked Lunch*, Frankfurt am Main/Berlin 1984, S. 230.

## »Naked Lunch« (1991): »Es ist ein Kafka-Rausch, du fühlst dich wie ein Käfer.«

»When you see the list of movies about writers, it's quite extensive – everybody from F. Scott Fitzgerald to Dashiell Hammett to Kafka. But the problem is always the same: the act of writing is not very interesting cinematically. It's a guy, sitting. Maybe he's interesting, maybe he wears a hat, maybe he drinks and smokes. But basically he sits and types. It's an interior act. In order to really convey the experience of writing to someone who hasn't written, you have to be outrageous. You have to turn it inside out and make it physical and exterior. That's what I've done with »Naked Lunch«. I've seen a lot of movies about writers and I don't think one of them has gotten to the inside of the process. You can't do it in a realistic, naturalistic way.« (David Cronenberg)

»Der Orgasmus hat für den Süchtigen keine Bedeutung.« (William S. Burroughs)

Von der »Dead Zone« ist es nur ein Katzensprung zur »Interzone«. Auf diesem »anderen Schauplatz«, einer motivischen Verdichtung eines Geisteszustands mit einer geträumten arabischen Welt, spielt Cronbergs »Naked Lunch«. Als Auseinandersetzung mit dem literarischen Universum von William S. Burroughs ist der Film strukturiert wie ein Rebus. Erzählt bzw. phantasiert wird die Geschichte des Kammerjägers Bill Lee, der nach der fahrlässigen Tötung seiner Ehefrau aus dem New York des Jahres 1953 in ein fiktives Tanger flüchtet. Doch Bill Lee ist nicht wie Dr. Kimble »auf der Flucht«; vielmehr geht es um den halluzinierten Rückzug in ein erzählerisches Privatuniversum – die »Interzone«. Das Schreiben, der kreative Akt, sowie »Homosexualität als Tarnung« werden im Stile einer Agentenfilmersiflage als Spionageauftrag dargestellt. Im Auftrag eines »Geheimagenten« (der in Gestalt eines humanoiden Reptils auftritt) soll Lee dort einen »Bericht« abfassen. Bei einem Pfandleiher tauscht Lee daher den Revolver, mit dem er seiner Frau in die Stirn geschossen hat, gegen eine Schreibmaschine ein. Dieser Tausch, mit dem die Schreibmaschine zum symbolischen Äquivalent einer Waffe wird, bildet Grundlage und Ausgangspunkt für eine Kette



des Freud'schen »Primärprozesses« das ausdrückt, was Lee in *diesem Moment*, in *diesem Film*, erlebt. Schreiben und Erleben fallen halluzinatorisch zusammen.

Damit trifft Cronenberg exakt den Ton der Buchvorlage. Eine psychoanalytische Lektüre von Burroughs' Roman erweckt nicht zufällig den Eindruck einer literarischen Darstellung des »Primärprozesses«. *The Naked Lunch* ist eine Polyphonie aus Stimmen und Stülen. Comicartige Situationen und flüchtig angedeutete Charaktere verändern sich von Abschnitt zu Abschnitt. Unter gleichem Namen auftretende »Agenten« können als verschiedene Personen agieren (Freuds »Mischpersonen«). Statt einer linear erzählten Geschichte sieht sich der Leser einem mäandrierenden Konglomerat aus homosexuellen Exzessen, bizarren Morden, paranoischen Skizzen über totalitäre Systeme und (para-)wissenschaftlichen Exkursen über die Auswirkungen des Drogenkonsums auf die Persönlichkeit gegenüber.

Die oft behauptete *Unverfilmbarkeit* dieses nicht-narrativen Stoffes bildete für Cronenberg den eigentlichen Ansporn: »Gerade die Tatsache, daß es unverfilmbar ist, bedeutet, daß es mir frei steht, etwas vollkommen Neues zu erfinden.«<sup>2</sup> Vom Prinzip der werkgetreuen Adaption hat der Regisseur sich auf humorvolle Weise verabschiedet: »Ich glaube nicht, daß irgendein Buch verfilmbar ist, es sei denn, man filmt die Seiten des Buches selbst.« Witzigerweise hat Cronenberg, wenigstens in einer Szene, genau dies getan, er hat die auf dem Fußboden herumliegenden Buchseiten mit der Kamera abgelichtet. Als der Roman 1956 in Tanger entstand, war der Fußboden von Burroughs' Hotelzimmer über und über mit Manuskriptseiten bedeckt. Sobald ein Blatt vollgeschrieben war, riß er es aus der Maschine und überließ es sich selbst. Nicht selten trug ein Windstoß die Seiten in den Garten hinaus. Die Blätter waren voller Fußabdrücke, Blutspuren und Essensreste.<sup>3</sup> Im Film sammeln Hank und Martin die verschmierten Blätter auf und versuchen sie zu ordnen.

Doch diese Szene, in jeder Burroughs-Biographie nachlesbar, ist eine der wenigen, die zu einem umgesetzten biographischen Reminiszenzen, die Eingang in Cronenbergs Film gefunden hat. Viel mehr geht es Cronenberg um eine Auseinandersetzung mit Burroughs' Motiven, die der Kanadier in gewissem Sinne schon mit der Muttermilch eingesogen hat. Denn als *The Naked Lunch* 1959 als Buch erschien, hatte der damals 16jährige David Cronenberg längst Teilveröffentlichungen des Romans gelesen, die als Vorabdruck in Zeitschriften erschienen waren. Nicht umsonst drückt sich in Cronenbergs bisherigen filmischen Motiven eine

2. Angela Baldassarre: »Cronenbergs Naked Lunch«. A Journey Beyond Reality«, in: *Eye Magazine* (Ausgabe unbekannt).

3. Vgl. B. Miles, *William S. Burroughs*, Hamburg 1994, S. 98.

deutliche Geistesverwandtschaft mit Burroughs' literarischem Kosmos aus. Als Cronenberg 1981 in einem Interview ankündigte, er wolle *The Naked Lunch* verfilmen, entgegnete ein erstaunter Kritiker, dies habe er doch längst getan ...

Cronenbergs filmische Adaption dieser fragmentarischen Bilderwelt ist im besten Sinne eine Psycho-Analyse des Autors – jedoch nicht im Sinne einer Zuordnung psychoanalytisch diagnostizierter Symptome. Der Kanadier legt Burroughs nicht auf die Couch, seine Vorgehensweise ist subtiler. Mit seinem Film versucht Cronenberg zu zeigen, welcher »unbewußte Wunsch« der Entstehung des Buches zugrundeliegt. Das dabei entstandene Drehbuch ist eine kongeniale *Deutung*, die Burroughs' Biographie und Werk virtuell ineinanderspiegelt, um sie als *Text* lesbar zu machen. Wie ein Analytiker hat Cronenberg dabei Auslassungen, Fehlleistungen, Versprecher und Symptome zu einer Deutung verdichtet.

Bereits die Eingangssequenz des Films, in der die Arbeit des Kamerajägers Bill Lee gezeigt wird, geht nicht auf den Roman zurück, sondern auf die Kurzgeschichte *Exterminator*, in der Burroughs Erfahrungen aus dem Jahr 1942 verarbeitete, als er in Chicago acht Monate lang als Kamerajäger jobbte. Hinter den im Film erscheinenden Freunden Mark und Hank stehen Burroughs' Schriftstellerkollegen Allen Ginsberg und Jack Kerouac. In der »Interzone« begegnet Bill Lee Joan und Tom Frost, Figuren, die an Jane und Paul Bowles angelehnt sind, denen Burroughs in Tanger begegnete, wo er die Kernzeit seiner Drogenexzesse verbrachte. An diesem Ort, also »on location«, wollte Cronenberg übrigens ursprünglich drehen. Alles war arrangiert, doch drei Tage vor dem Abflug des Drehteams nach Marokko brach der Golfkrieg aus. Da die Versicherungen das Risiko nicht tragen wollten, wurden die Dreharbeiten in Tanger kurzfristig gestrichen. Der Film entstand also auch im konkreten Sinne an einem »anderen Schauplatz«, nämlich in Toronto ...

Das Schlüsselmoment in Cronenbergs Deutung bildet eine Figur, die im Roman bis auf eine indirekte Erwähnung ausgespart bleibt, im Film dagegen eine konstitutive Rolle spielt. Gerade das Fehlen dieser Figur im Roman bildet eine Art Kraftfeld, das die metaphorische Bewegung des Textes als solchen erst hervorbringt: »Ich habe für Bill Lee eine Frau dazuerdacht, so daß vermutlich jeder denkt – aha, die Frau von Burroughs. Aber das stimmt nicht ganz«, sagt Cronenberg.<sup>4</sup> Die Frage, welche Funktion die Figur der Joan im Rahmen der filmischen Deutung erfüllt, erfordert einen Blick auf Burroughs' Biographie.

Im September 1951 lebte Burroughs mit seiner Frau Joan in

4. Das Zitat stammt aus einem Interview, das im deutschen Presseheft zu »Naked Lunch« abgedruckt ist.

Mexico City. Beide waren drogenabhängig. Joan nahm sogar während ihrer Schwangerschaft Drogen, so daß das Kind nach der Geburt entwöhnt werden mußte.<sup>5</sup> Dieses biographische Detail findet ein Echo in Burroughs' Roman: »Verkommene drogenfressende Hure macht ihr ungeborenes Kind süchtig [...] Die Weiber sind schlecht, mein Junge.«<sup>6</sup> In Mexiko war Burroughs in argen Geldnöten und mußte daher schweren Herzens seine geliebte Automatic-Pistole verkaufen – eine als kastrativ erlebte Situation für den Waffennarr (der später in seinem Hotelzimmer in Tanger Löcher in die Wand schießen wird). Als er in der Wohnung eines Freundes auf einen potentiellen Käufer wartete, betrank er sich mehr oder weniger systematisch. »Weil mir so scheußlich zumute war, kippte ich einen Drink nach dem anderen. Und dann pasierte es [...] Ich war völlig betrunken.« Burroughs öffnete seine Reisetasche und holte die Pistole hervor. »Plötzlich sagte ich: »Es ist Zeit für unsere Wilhelm-Tell-Nummer. Stell dir ein Glas auf den Kopf.« Die ebenfalls betrunkene Joan tat, wie ihr geheißsen, Bill drückte ab, die Frau sank mit einer Kugel im Kopf auf dem Stuhl zusammen und starb wenig später im Krankenhaus. Burroughs' Anwalt gelang es, den wegen »imprudencia criminalis« (fahrlässige Tötung) für schuldig Befundenen binnen Rekordzeit auf Kautions freizubekommen.

Mehr als dreißig Jahre später deutet Burroughs indirekt an, daß er seine Frau *unbewußt* hatte töten wollen: »Die erschreckende Schlussfolgerung drängt sich auf, daß ich ohne Joans Tod niemals Schriftsteller geworden wäre, und ich muß anerkennen, wie sehr dieses Ereignis mein Schreiben motiviert und geprägt hat.«<sup>7</sup> Diesen Zusammenhang versucht Cronenberg filmisch zu entschlüsseln. Die »Wilhelm-Tell-Nummer«, bei der Joan sich im Beisein von Martin und Hank ein Glas auf den Kopf stellt, *deutet* bzw. *inszeniert* der Regisseur als »gelungene Fehlleistung«, als buchstäblichen Ent-Sch(l)uß.

Um den assoziativen Zusammenhang zwischen Mord und Wort zu verstehen, muß man die entscheidenden Worte *laut* lesen. Bill ist die Kurzfassung von William (S. Burroughs), William wiederum die englische Entsprechung zum deutschen »Wilhelm«. Spricht man die englische Form von »Wilhelm Tell« laut aus, so wird neben dem »William Tell« ein »William, tell!« (»William, erzähle!«) hörbar – und ums Erzählen geht es in diesem Film ...<sup>8</sup>

5. Der 1947 geborene Sohn William S. Burroughs Jr. veröffentlichte einige Bücher, hatte Probleme damit, die Aufmerksamkeit seines berühmten Vaters zu erwecken, und starb 1981 als Drogensüchtiger an Leberzirrhose.
6. W. Burroughs, *The Naked Lunch*, S. 127.
7. Burroughs, zit. n. Barry Miles, a. a. O., S. 70.
8. Fritz Göttler: »Geh nach Hause, Lazarus«, in: Süddeutsche Zeitung vom 4.5.1992. Es ist erstaunlich, mit welcher Sicherheit der Autor in diesem Detailpunkt eine schlüssi-



»Naked Lunch«: »Teil, William, tell!«

Folgerichtig wird bei Cronenberg die Tötungsszene zum Schlüsselereignis für Bill Lee, das ihn aus seinem bürgerlichen, heterosexuell geprägten Leben als Kammerjäger ausbrechen läßt in die homosexuell getönte Drogenwelt der »Interzone«. Die ihm gestellte Aufgabe, einen »Bericht« – und wir können ergänzen: einen *Rechenschaftsbericht* – aufzufassen, ist eine szenische Erfindung, mit der Cronenberg Burroughs' schuldeladenes Begehren, Schriftsteller zu sein, sichtbar macht. Dabei geht es nicht einfach um ein individualbiographisches Moment des Autors William S. Burroughs, sondern darum, daß Erzählen (»to tell«) stets nur um den Preis einer Verschuldung an der Gesellschaft möglich wird. Nicht zufällig wird der Schriftsteller häufig als Außenseiter, ja, als im Wortsinne »A-Sozialer« beschrieben. So verstanden bebildert Cronbergs Film eine halluzinatorische Reise vom Mord zum Wort.

Neben der toten Frau spielt die Droge die zweite Schlüsselrolle. In extremer Verkürzung könnte man sagen, daß die Droge im Roman als Lacansches »Objekt a« ein *Supplement* der Frau darstellt. Beide, Droge und Frau, spielen die Rolle zweier unterschiedlicher Formen von *Verursachung* eines spezifischen Begehrens: Homo- und Heterosexuali-

ge, genuin psychoanalytische Deutung liefert, um am Ende Deleuzes und Guattans *Anti-Ödipus* zu feiern: »Der tritt an die Stelle des alten Ödipus.« Mit dem Konzept der »Wunschmaschinen« ist jedoch keine konsistente Deutung im Sinne von »William, tell!« möglich; hier öffnen sich die Schleusen des *anything goes*.

tät. Das Changieren zwischen diesen beiden Modi stellt Cronenberg in einem Dialog dar. Nachdem Lee seine Frau erschossen hat, flüchtet er nicht zufällig in eine Schwulenbar. Er trifft dort auf Kiki, der ihm einen »Freund« in Gestalt eines sogenannten »Mugwump« vorstellt: »Er ist spezialisiert auf sexuelle Ambivalenz.« Doch Lee versteht »sexuelle Ambulanz« – ein anderer Ausdruck für die »Interzone«. Allein durch diese Wortverschiebung hat Lee die Reise in die »Interzone« bereits abgeschlossen. Die sexuelle Ambivalenz befindet sich fortan am Ort des Verdrängten, in der »Interzone«. Hier kommt es schließlich auch zur Wiederbegegnung mit Joan, zur Wiederkehr des Verdrängten ...

Aber damit ist nicht alles gesagt, denn die Frau steht zugleich für ein *ästhetisches Prinzip*, dessen Ausschluß den Roman erst möglich macht. Hinter dem kalten, teilnahms- und spannungslosen Blick (der immer wieder als Insektenblick beschrieben wird), den der Autor von *The Naked Lunch* auf eine nicht libidinös besetzte Welt wirft – eine chaotische Welt, die kaleidoskopartig aufblitzend vorüberzieht wie beim Zappen durch Fernsehprogramme und wie ein zertrümmerter Spiegel nur Fragmente reflektiert –, steht eine Sichtweise, die Burroughs mit psychoanalytischer Präzision erläutert:

»Wenn Lust die Befreiung von einer Anspannung ist, bewirken Opiate die Befreiung vom gesamten Lebensprozeß, indem sie den Hypothalamus, der das Zentrum der Libido und der physischen Energie ist, abschalten. Einige meiner studierten Kollegen (namenlose Arschlöcher) halten es für möglich, daß Opiate ihren euphorischen Effekt aus einer direkten Stimulierung des Orgasmuszentrums ableiten. Es ist wahrscheinlicher, daß Opiate den ganzen Zyklus von Anspannung, Entladung und Ruhe unterbrechen. Der Orgasmus hat für den Süchtigen keine Bedeutung. Langeweile, die immer eine dauernde Spannung anzeigt, befällt niemals einen Süchtigen. Acht Stunden kann er seine Schuhe ansehen. Er rafft sich nur zu einer Handlung auf, wenn das Stundenglas des Opiats ausläuft.«<sup>9</sup>

Interpretieren wir den libidinösen »Zyklus von Anspannung, Entladung und Ruhe« – mit anderen Worten das Freudsche »Lustprinzip« – im literarischen Sinne als Spannungsbogen, als Handlung oder Entwicklung einer Figur in einem konventionellen Roman, so wird die besondere Struktur von *The Naked Lunch* als Widerspiegelung der Verhaltensstruktur und der fragmentierten Weltsicht Süchtiger erkennbar.<sup>10</sup>

»Der Süchtige lebt nach der Zeit des Opiats. Sein Körper ist seine Uhr, und Opiat läuft wie durch ein Stundenglas durch ihn hindurch. Nur im Zusammenhang mit dem Verlangen hat Zeit für ihn eine Bedeutung. Dann bricht er plötzlich in die Zeit der anderen ein und muß,

9. W. Burroughs, *The Naked Lunch*, S. 35 f.  
10. Ebd., S. 194.

wie alle Außenseiter, alle Bittsteller warten, bis es ihm gelingt, sich in die Zeit außerhalb des Opiats einzufügen.«

Dieses zyklische Verhalten, das zwischen stuporöser Apathie und hysterisch anmutender Hyperaktivität keine Zwischenwerte kennt, wird von Burroughs treffend als »Algebra der Sucht« bezeichnet. Die »fragmentarische Psychoanalyse der Sucht« wird flankiert durch die literarische Beschreibung eines spezifischen Suchtverhaltens, bei dem die libidinöse Besetzung von der Außenwelt abgezogen ist:

»Süchtige kennen keine Scham [...]. Sie nehmen auf die Abscheu der anderen keine Rücksicht. Es ist fraglich, ob Scham beim Fehlen sexueller Libido existieren kann [...]. Die Scham des Süchtigen schwindet mit seinem sexuell indifferenten Kontaktbedürfnis, das ebenfalls von der Libido abhängt [...]. Unpersönlich betrachtet der Süchtige seinen Körper als ein Instrument, das das Medium, in dem er lebt, absorbiert. Mit den kalten Händen eines Pferdehändlers schätzt er das Gewebe ab. »Keinen Zweck, es hier zu versuchen. Tote Fischeugen fliegen über eine verwüstete Vene.«<sup>11</sup>

Auffällig ist die explizit formulierte Ausschlußbeziehung zwischen der libidinösen Ökonomie und dem Suchtverhalten bzw. der quasi psychotischen Weltwahrnehmung des Süchtigen. Der Abzug aller libidinösen Besetzungen kommt der von Freud in seinem Aufsatz über den Senatspräsidenten Schreiber beschriebenen paranoiden Symptomatik nahe, die auch Burroughs' Roman thematisch durchzieht. In einem Interview erklärte Cronenberg, daß Burroughs während seiner Drogenphase davon überzeugt war, daß »unser Verstand durch Rieseninsekten von einem anderen Planeten kontrolliert werde. Er glaubte tatsächlich daran. Die einzige Möglichkeit, dieser Kontrolle zu entgehen, sei das Zufallsprinzip.«<sup>12</sup> Auf diese Weise entstand später Burroughs' berühmte »Cut-up«-Technik, bei der auseinandergeschnittene Manuskripte nach dem Zufallsprinzip montiert wurden, so daß vollkommen unvorhersehbare Texte entstanden. Allein in diesen Zufallstexten ist Freiheit möglich. Das Zufallsprinzip ist jedoch bereits in *The Naked Lunch* virulent, jenem Buch, das man laut Auskunft des Autors »an jedem Absatz zu lesen beginnen«<sup>13</sup> kann und dessen Kapitelanordnung der zufälligen Reihenfolge entspricht, nach der die Manuskriptteile beim Verlag eintrafen.

Diese Literatur gewordene »Algebra der Sucht« übersetzt Cronenberg in eine filmische Poetik, indem er die Figur der Ehefrau Joan

11. Ebd., S. 62.

12. David Cronenberg in einem Interview mit André S. Labarthe, in: André S. Labarthe: »David Cronenberg. I have to make the word be flesh«, ARTE, 20.10.1999.

13. W. Burroughs, *The Naked Lunch*, S. 202.

einführt. Erst in ihrer impliziten Bezogenheit auf diese Figur ordnen sich die disparat wirkenden Einzelmotive des Romans in einen *libidinös strukturierten Kontext* ein. Sie bildet daher das zentrale Motiv, das eine im Buch nicht vorhandene – *Handlung* in Gang setzt. Das Prinzip Libido und das Prinzip der Narration sind einander strukturell analog, selbst wenn die Frau hier nicht die Rolle des Liebesobjekts wie in einem klassischen Hollywood-Liebesdrama spielt.

Durch Joans Tötung kommt Bill Lee überhaupt erst in die »Interzone«. Hier begegnet er der Frau des Schriftsteller-Kollegen Tom, die der toten Joan nicht nur zum Verwechseln ähnelt, sondern auch deren Namen trägt. Wie in Tarkowskis »Solaris« verkörpert die gewissermaßen »von den Toten auferstandene« Frau die Wiederkehr des Verdrängten. Cronenberg inszeniert mit dieser Begegnung den Konflikt zwischen »sexueller Ambivalenz« und »sexueller Ambulanz«, zwischen dem Prinzip einer kontinuierlichen Erzählung und dem Rundlauf der Ameise durchs Möbiusband: Am Ende wird Bill dank der zweiten Joan die »Interzone« verlassen können – und doch nicht verlassen. Diesen Wiederholungszwang hat Cronenberg in Form eines Plots interpretiert, der auf eine besondere Pointe hinausläuft. So führt er mit der libidinös besetzten Figur der Joan zwar das Prinzip des kontinuierlichen Erzählens wieder ein. Doch diese Erzählung ist, wie angedeutet, strukturiert wie eine Möbiusschleife. Der Verlust der Frau, die Wiederbegegnung mit ihr und der erneute Verlust schließen sich zu einem Zirkel. Dieser Zirkel ist ein *narratives Äquivalent* zu jener Verhaltensform der Drogen-erfahrung, die in Burroughs' Roman *nicht narrativ* dargestellt wird.

Dies wird besonders deutlich in der Schluß-Szene. In einem Panzerfahrzeug, das zugleich eine Art Wohnwagen ist, fährt Bill durch eine sibirisch anmutende Landschaft und nähert sich der Grenze. Hinten im Wagen schläft Joan. An der Grenze zu »Annexia«, einem Land, in dem Bill als Rauschgiftkurier für den Drogenbaron Benway tätig sein will, wird er – wie dies an einem Grenzübergang üblich ist – gefragt, ob er sich »ausweisen« könne (die beiden Zöllner werden von denselben Darstellern verkörpert, die zuvor die Rolle der Drogenpolizisten in New York gespielt hatten). Bill zückt jedoch nicht wie erwartet ein Dokument, das seine Identität repräsentiert. Als wisse er, wie die Frage der Grenzbeamten gemeint ist, ersetzt er die *Repräsentation* durch eine *Präsentation*: Er »führt« seine Identität »auf« in Form einer Szene. Diese Szene zeigt jedoch keinen beliebigen Akt, sondern exakt denjenigen, der seine Identität als Schriftsteller begründet hat: Wie selbstverständlich *wiederholt* Bill mit Joan die »Wilhelm-Tell-Nummer« und erschließt die zweite Joan genauso wie die erste. Die Grenzwächter sind überzeugt und winken Bill durch ...

Diese Szene, die Anfang und Ende des Plots zu einer Möbiusschleife verbindet, bildet die erzählerische Klammer des Films. Zugleich illustriert sie einmal mehr die Doppeldeutigkeit der Metapher. In

der vorangegangenen Szene bittet Bill Benway, er möge ihm die in dessen Diensten stehende Joan überlassen, damit er sie mit nach »Annexia« nehmen könne, worauf dieser überrascht die Gegenfrage stellt: »Diese eitrige Votze?« Doch Bill entgegnet: »*Ich kann ohne sie nicht schreiben*.« Das klingt nach der konventionellen Rolle der Frau als Muse des Dichters – die »normale« Bedeutung dieser Metapher –, doch Cronenberg deckt die latente Sinnebene auf, indem er zeigt, wie dieses »nicht ohne sie« zu verstehen ist: Die Frau ist das Objekt, dessen Funktion, das schriftliche Begehren zu stützen, paradoxerweise gerade darin liegt, daß es immer wieder neu ausgesch(l)ossen, verloren werden muß. In diesem Sinne »braucht« der Schriftsteller die Frau tatsächlich, »kann« er ohne sie in der Tat »nicht schreiben«. <sup>14</sup> Wobei die Wiederholung des Aussch(l)usses im strengen psychoanalytischen Sinne als Wiederholung eines Traumas verstanden werden muß. <sup>15</sup>

Bill Lees paradigmatischer Satz »*Ich kann ohne sie nicht schreiben*« drückt also eine Unverträglichkeit aus zwischen dem Schriftsteller-Sein und der Weiblichkeit, und genau dies setzt Cronenberg als strukturbildendes Deutungsprinzip in seinen Plot ein, um die disparaten Motive des Buchs zum »Sprechen zu bringen«. <sup>16</sup> Der rote Faden des Plots besteht folglich in dem unbewußten Wunsch Burroughs, seine Frau zu töten. Gemäß der Logik des Unbewußten geht es hier jedoch nicht um die Tötung als justiziables Delikt. Lee haßt seine Frau nicht, er tötet sie auch nicht etwa »aus niedrigen Beweggründen« – worum es geht, ist, das zu beseitigen, was die Frau als Frau verkörpert, denn genau dieses Etwas ist die Ursache der Unverträglichkeit zwischen dem »Prinzip Schreiben« und dem »Prinzip Frau«. Um diesen Antagonismus genauer benennen zu können, müssen einige Szenen noch einmal vor Augen geführt werden.

Zu Beginn der Handlung trifft der Kammerjäger Bill Lee seine Frau dabei an, daß sie sich eine Droge in die Brust injiziert. Es handelt sich nicht um Heroin, sondern um Wanzepulver. Hier beginnt bereits ein traumartiges Spiel mit Assoziationen und Metaphern. Die Frage, ab

14. Daß Cronenberg sich hier nicht spekulativ verliert, belegen zahlreiche Äußerungen von Schriftstellern über die Mühen der Triangulation von Dichter, Dichterin und dichterischem Schaffen. So bekennt etwa der tschechische Schriftsteller Bohumil Hrabal, seine Frau habe ihn in 20 Ehejahren höchstens 5 Minuten beim Schreiben gesehen. Allein ihr Blick auf die Schreibmaschine habe in ihm jede Inspiration ersterben lassen ...

15. Der Wiederholungscharakter ist motivisch auch sonst wirksam: Die Einreise nach »Annexia« ist selbst eine *Wiederholung* der Ankunft in der »Interzone«, die Cronenberg nicht zufällig nicht zeigt – Bill ist plötzlich einfach dort.

16. Etwa die Geschichte um das »redende Arschloch«, die bzw. das Lee während einer Autofahrt mit dem Schweizer Yves Cloquet und seinem Lover Kiki zitiert.

wann Bill zu halluzinieren beginnt, macht dabei ebensowenig Sinn wie in »Videodrome«. Denn: »Es ist ein überaus literarischer Rausch«, erklärt Joan. »Was verstehst du unter literarischer Rausch?« – »Es ist ein Kafka-Rausch, du glaubst, ein Käfer zu sein.« In einer der nächsten Szenen haucht die vom Wanzepulver berauschte Joan einen Tausendfüßler an, der daraufhin tot von der Wand fällt. Da der Tausendfüßler in einem der vielen Assoziationsstränge, die Cronenberg knüpft, als Phallus-Symbol wiederkehrt, kann diese Szene als Kastrationsdrohung interpretiert werden. Sie findet ein symbolisches Äquivalent darin, daß durch Joans ausgelebten Drogenkonsum Bill mitten in der Arbeit das Wanzepulver ausgeht. Bills unübersehbar phallisch konnotierte Injektionspritze erschlafft förmlich, weil Joan alles »Gift« in sich hat (eine symbolische Darstellung der männlichen Angst, daß die Frau einen Mann sexuell »auslaugt«). Als Bill deshalb von seinem Chef ständig Nachschub verlangen muß, werden zwei Drogenfahnder auf ihn aufmerksam und verhaften ihn. Im Hinterzimmer des Polizeireviere begnügt Bill einem hutschachtelgroßen Käfer, der aus einem auf dem Rücken zwischen den Flügeln befindlichen Anus – dem homosexuellen Äquivalent zur Vagina – zu Bill spricht:

»William Lee, ich habe das alles arrangiert, um einen Augenblick mit Ihnen allein sein zu können. Ich bin Ihr Verbindungsoffizier [...] Wie du dir wohl denken kannst, habe ich Anweisungen für dich von höchster Stelle. Es geht um das kleine Frauchen [...] Deine Frau ist in Wirklichkeit gar nicht deine Frau. Sie ist eine Agentin der »Interzone« Incorporated. Du mußt sie umbringen. Aber es muß bald geschehen, noch in dieser Woche. Und es muß überaus geschmackvoll vonstatten gehen.«

Der Käfer deutet noch an, daß Joan möglicherweise kein Mensch ist, bevor er von Bill mit dem Schuh zermatscht wird ...

Mit dieser Szene, die im Roman nicht vorkommt, verleiht Cronenberg Bills unbewußtem Wunsch, Joan zu töten, eine Stimme. Der »geschmackvolle« Mord ist dabei ein mehrfach determiniertes Motiv. Da Bill erst durch Joans Tod gezwungen ist, in die »Interzone« zu flüchten – die eine Chiffre für Homosexualität darstellt – korreliert seine Tat mit dem homosexuell besetzten Phantasma des Schreibens. Zweck des Aufhalts ist das Schreiben eines Berichts. Das Schreiben wird – so die implizite Logik des Plots – erst möglich, wenn die von der Frau ausgehende Kastrationsdrohung gebannt ist.

Durch die Ausschaltung des »Störfaktors« Frau wird für Bill die Welt auf phantasmatische Weise vollkommen. Psychoanalytisch gesehen entspricht dieser Zustand bedrohungslosen Wohlfühlens an sich selbst dem Narzissmus. Für die narzisstisch hoch besetzte (Schreib-)Welt des Schriftstellers kann die Frau nur eine Bedrohung sein, denn über ihre Sexualität ist der Mann ständig mit der Kastration konfrontiert: »Sie [= die Frau] ist die wunde Stelle im geschlossenen Weltbild«.

schreibt Durs Grünbein scharfsichtig in seinem Essay über »Naked Lunch«.<sup>17</sup> Nicht zufällig bezeichnet der Käfer sie als »feindliche Agentin«. Später wird ein anderer Schreibmaschinenkäfer noch deutlicher: »Als ihr Wanzepulver mich das erste Mal angesprochen habt«, so Bill fragend, »deutete einer deiner Kollegen an, daß Joan möglicherweise gar kein Mensch sei. Was meinte er damit?« – »Um es noch deutlicher zu sagen: Sie sind eine andere Spezies als die Männer, sie haben einen anderen Willen, und sie haben andere Aufgaben.«<sup>18</sup> Joan war ein ganz spezieller Fall, Joan war ein Tausendfüßler des Elitecorps [...].<sup>19</sup> Mit anderen Worten: »Das ganze Konzept der Frau ist ein biologischer Fehler«<sup>20</sup> [...] ein Hindernis auf dem Weg in die Unsterblichkeit«, schrieb Burroughs im Vorwort zu einem Interviewband seines Freundes Brian Gysin. Die »Unsterblichkeit«, von der Burroughs hier spricht, ist ein symbolisches Echo sowohl der Zeitlosigkeit der Drogenverfälschung als auch der Verleugnung der Kastration im homosexuellen Phantasma.

Diese Verleugnung wird von Cronenberg auf luzide Weise szenisch dargestellt. In einer der skurrilsten Szenen des Films erwacht Bill nachts aus dem Schlaf. Von seinem Schriftsteller-Kollegen Tom Frost hat er sich überreden lassen, dessen (weibliche) Martinelli-Schreibmaschine auszuprobieren. Aber das war eine Falle. Die »männliche« Clark Nova, Bills Schreibgerät und zugleich sein Verbindungsoffizier, »weiß« mehr als Bill selbst: Sie erkennt in der fremden Maschine eine eingeschleuste feindliche Agentin. Vor Bills fassungslösen Augen zerstört die Clark Nova die Martinelli. Ein bizarres Massaker zwischen Wesen, deren symbolischer Status zwischen Maschine, Insekt und Traumsymbol unauslotbar changiert.

Die nachherzählende Wiedergabe dieser – im doppelten Sinne – phantastischen Szene bleibt freilich unverstündlich ohne die Anmerkung, daß Cronenberg seit jeher Spezialeffekte anders einsetzt als andere Regisseure. Statt einer Dramaturgie der Schockeffekte geht Cronenberg in »Naked Lunch« den umgekehrten Weg, indem er die Schreibmaschinen-Käfer wie reale Schauspieler einsetzt. In einem gewöhnlichen Horrorfilm kommen die Monster, um ihre Opfer zu fressen, bei Cronenberg erzählen sie Geschichten. Vielleicht ist dies aber noch

17. Durs Grünbein: »Brillen, Drogen, zoomorphe Träume«, in: Die Tageszeitung vom 2.5.1992, S. 13.

18. Mit den Worten der Mantle-Zwillinge: »Sie sind so anders als wir.«

19. »Burroughs sagt, und ich habe ihn in »Naked Lunch« zitiert, seiner Ansicht nach gehören Männer und Frauen verschiedenen Arten an, sind ganz verschiedene Wesen, die sich aus irgendwelchen Gründen miteinander paaren können« (David Cronenberg in: »Verwandlungen – Der Filmemacher David Cronenberg«, in: »Kinomagazin«, WDR 1993).

20. Dazu wieder Elliot Mantle: »Der Körper der Frau ist irgendwie falsch.«



viel furchterregender, denn die sprechenden Insekten – ob in »Naked Lunch« oder in »Die Fliege« – sind nicht Teil einer abgespaltenen Subrealität. Das Phantastische ist Teil des filmischen Mobiliars und wird daher auch nicht sonderlich zur Schau gestellt. Statt die phantastischen Elemente als »thrill«-Verstärker einzusetzen, geht Cronenberg mit ihnen um wie ein Analytiker mit Traumsymbolen.

Letzterem scheint Cronenberg in »Naked Lunch« allerdings zu widersprechen: »Heb dir die Psychoanalyse für deine Grashüpferfreunde auf«, sagt Lee zu seiner Käfer-Schreibmaschine, als die sich einmal um ihn »sorgt«. Durs Grünbein hat diese Warnung wörtlich genommen: »Weh dem, der Symbole sieht«<sup>21</sup>, schreibt der Schriftsteller in seiner ambitionierten Auseinandersetzung mit dem Film, die indes einen gravierenden Schwachpunkt zeigt: Grünbein sieht *nur* Symbole: »Kreativität, Homosexualität, Rausch, Tod, die körperlichen Höllen des Ich, alles wird in archetypische Bilder und Allegorien übersetzt [...] Das Begehren eines schwulen Werbers, die furchtbare Einsamkeit vor der kalten Tastatur, wird zur Metapher von »abgezapftem Samen.«<sup>22</sup> Wenden wir jedoch Grünbeins Philippika gegen eine überladene Symbolik produktiv, so wird erkennbar, daß Cronenbergs scherzhafte Absage nicht der Psychoanalyse an sich gilt, sondern genau dem von Grünbein repräsentierten naiven Mißverständnis einer Psychoanalyse, die auf das reziproke Zuordnen eines Symbols zu jeweils einer Bedeutung reduziert wird. Gerade die an Lacan orientierte psychoanalytische Deutungsarbeit jedoch zielt auf die Rekonstruktion der Bildungen des Unbewußten als textförmiger Strukturen, in denen sich ein Begehren ausdrückt. In diesem Verständnis kreist Cronenbergs Film nicht um monokausale Fixierungen von Bedeutungen, sondern um die phantasmatische Tötung der Frau, die sich in verschiedenen Formen wiederholt, unter anderem als Massaker zoomorpher Schreibmaschinen.

Die »sexuelle Ambivalenz« bzw. »Ambulanz« dieses Begehrens drückt sich durch die nachfolgenden Szenen aus: Die siegreiche Clark Nova erteilt Bill den Auftrag, Joan zu verführen. Warum? »Joan Frost ist der Schlüssel, du wirst sie verführen. Und dann wirst du den Inhalt ihres Berichtes aufdecken und ihm mir auf direktem Wege überbringen.« Der Inhalt ihres »Berichts« – das ist die Logik ihres Begehrens, das aus der Sicht des Mannes rätselhaft ist und daher im Sinne der Agentenschiene als »feindlich« assoziiert wird. Irritiert fragt Bill, wie dies mit seiner Homosexualität zusammenpassen solle. »Homosexualität ist die beste Tarnung eines Agenten«, sagt darauf der Käfer, »der Gegner wird völlig verwirrt sein.«

21. D. Grünbein, »Brillen ...«, S. 13.

22. Ebd., S. 13.

Nicht nur der Gegner, auch der Zuschauer ist verwirrt von der nachfolgenden Szene, in der Bill Joan besucht. Ihre erotische Begegnung beginnt damit, daß Joan – die normalerweise nur mit der Hand schreibt – auf der Maschine ihres Gatten die Phantasie dieser Begegnung *in actu* niederschreibt. So entsteht ein pornographischer Text, den die Akteure mittels der Schreibmaschine gleichsam ausagieren, als Text und als Kopulation. Der Akt des Niederschreibens und die gleichzeitige Lektüre in Gestalt des sexuellen Aktes koinzidiert. Aber – und das ist der zentrale Punkt – *diese Begegnung birgt Gefahren*: »Ich war mir sicher bewußt, daß Schreiben gefährlich ist, neu für mich ist, daß die Gefahr von der Maschine ausgeht«, sagt Bill. Diese »Gefahr« ist wiederum keine andere als die der Kastration. Cronenberg visualisiert dies, indem er zeigt, wie die Schreibmaschine sich unter Joans Fingern in ein polymorphes Organ-Konglomerat verwandelt, in dessen Inneres sie genüßlich hineingreift. Daraufhin mutiert die Maschine (Modell »Mujaheddin«) zu einem Phallus in Gestalt eines Riesenskorpions: ein Tausendfüßler – Tausendphallus, der sich als »Medium« zwischen die beiden Kopulierenden schiebt.

Diese Szene wird im Moment des sexuellen Höhepunkts unterbrochen. Die Haushälterin Fadela, eine weitere Figur in Cronenbergs filmischem Rebus, betritt das Zimmer und beschimpft ihre Arbeitgeberin. Wie in einem Traum spricht sie in einer unverständlichen Sprache beschwörende Worte. Als sie den Knabenhintern des Tausendfüßlers peitscht, zuckt Bill zusammen als sei es sein eigenes Hinterteil. Fadela jagt das obscure Gebilde über das Balkongeländer hinaus, wo es in die Tiefe stürzt. Unten auf der Straße liegt aber kein zermatschter Tausendfüßler, sondern eine zertrümmerte Schreibmaschine – Symbol des detumeszierten Phallus. Deutlicher läßt sich die phantasmatische Funktion der Schreibmaschine für den dichterischen Schaffensprozeß nicht sichtbar machen.

Daß der phantasmatische Phallus am Ende der Szene gebrauchsunfähig auf der Straße liegt, gewinnt seine Bedeutung vor dem Hintergrund von Lacans psychoanalytischer Interpretation der libidinösen Ökonomie des Geschlechtsaktes. In seinem Seminar über die Angst deutet Lacan die Funktion des männlichen Orgasmus und das damit einhergehende Erschlaffen des Gliedes als die symbolische Abtrennung des Organs in Äquivalenz zum »Objekt a«. Die Detumeszenz tritt ein aus Angst vor dem Genießen der Frau. Das angstmachende *Zuviel* an weiblichem Genießen wird somit gebannt durch den »Höhepunkt«, der als Begrenzung des Genießens im Sinne des homöostatisch verfaßten »Lustprinzips« stets die strukturelle Wiederholung der Kastration impliziert. Das Erschlaffen des Gliedes korreliert damit auch dem Verzicht auf jene phallische Omnipotenz, die im homosexuellen Phantasma auf paradoxe Weise gerettet wird. Genau davon handelt die weitere Szenenfolge.

Das Bild der zertrümmerten Schreibmaschine leistet zunächst die symbolische Darstellung der Kastration – und damit eines heterosexuellen Phantasmas: Lee und Joan. Aber damit ist die Szenenfolge noch nicht abgeschlossen. Denn im weiteren Verlauf der Geschichte wird die zertrümmerte Maschine repariert, die Kastration also symbolisch rückgängig gemacht und damit auch das Phantasma des homosexuellen Genießens wiedereingesetzt. Bill sammelt die Trümmer (zwar nicht dieser, vom Balkon gestürzten, aber einer anderen, ebenfalls zerstörten, »kastrierten«) Schreibmaschine ein. Dann läßt er sich von seinem *homosexuellen* Freund Kiki zu einer Schmiede führen, wo die »kastrierte« Phallus-Maschine im »Glutofen der Leidenschaft« repariert wird. »Wenn wir die Schreibmaschine in Ordnung bringen, bringen wir auch das Leben in Ordnung«, diesen Schlüsselwitz sagt der jugendliche Liebhaber Kiki dem am Boden zerschmetterten Bill in einer der emotionalsten Szenen des Films. Im Gegensatz zum heterosexuellen Akt, bei dem die Kastration droht, entspricht die homosexuelle Liebesvereinigung einer narzißtischen Spiegelbegegnung, bei der nicht der Mangel (Kastration), sondern die symmetrische Präsenz des phallischen Organs durch das Gegenüber im Zentrum steht. Dementsprechend ist kurz darauf das Leben für Bill tatsächlich wieder »in Ordnung« – »Die Maschine stellt sich als überaus gut heraus. Muy simpático. Dir habe ich das zu verdanken. [Bill wendet sich an Kiki, der unter der Bettdecke hervorkriecht, derweil Bill die Nacht durchgeschrieben hat, ohne erschöpft zu wirken.] Ja, das meine ich ernst.«

Die »neue« Schreibmaschine hat sich indes wieder ein Stück weiterverwandelt. Sie entspricht jetzt einem Kopf, in dessen Mundhöhle die gebißförmige Tastatur eingelassen ist. Ist damit die orale Komponente der libidinösen Ökonomie des Schreibens angedeutet, so erweist sich – nach dem Wanzenpulver und dem »schwarzen Fleisch« des Taupendfüßlers – am Ende das »Mugwump-Sperma«, das aus phallischen Kopfauswüchsen der Maschine tropft, als die perfekte Droge.

Das zentrale Phantasma in »Naked Lunch« kreist somit um das Schreiben als unbewußtes Äquivalent für den homosexuellen Akt. Die homophile Liebe zum Wort bringt das, was die Sprache als Verlust impliziert, zum Verschwinden. Aber in diesem Verschwinden ist in »Naked Lunch« zugleich die halluzinative Wiederkehr impliziert. Nach Lacan ist das Symbolische ein »Mord an der Sache«. In »Naked Lunch« ist es der Mord an der Frau. Symbolisiert die Frau die Achse der Zeitlichkeit, der erzählerischen Entwicklung, so steht das homophil-narzißtische Drogenuniversum für eine halluzinative Simultaneität. Diese beiden Modi spiegelt Cronenberg in »Naked Lunch« virtuos ineinander. Der auf erzählerischem Wege erzeugte Eindruck einer Abfolge bedeutet immer auch Gleichzeitigkeit. Die kontinuierliche Verwandlung der Schreibmaschine in einen Käfer, daraufhin in einen Sack voll Drogen und schließlich in einen Kopf entspricht keiner materialen Transforma-

tion im Sinne eines *Yorher* – *Nachher*. Wie im Traum ist die Schreibmaschine Käfer und Schreibmaschine zugleich. Nach der gleichen Logik existiert die Kastration – und wird dabei doch geleugnet. Dieser Logik entspricht auch die Figur der Joan: Sie existiert, und sie existiert zugleich nicht ...



tenströme zielt die Strategie des *gamblers*. Denn in diesem Stillstand scheint beides möglich: als Subjekt zu erscheinen und zugleich Zugang zu haben zum absoluten Genießen.

Als hätte Seagrave ihm den einzig möglichen Weg gezeigt, sucht (und findet) Vaughan von da an zielstrebig den finalen Crash. Im Gegensatz zum konventionellen Gamblerfilm aber, bei dem wir am Ende wissen, ob der Held den Supergewinn erzielt hat oder mit einer Kugel im Kopf in der Ecke liegt, lebt Cronenbergs Film von der Zweideutigkeit darüber, ob Vaughans Crash eine verfehlte Begegnung war oder ob die Begegnung gerade durch dieses Verfehlen glückte. Fest steht nur, daß das Spiel weitergeht, ja weitergehen muß. Nach Vaughans Tod übernimmt Ballard seine Rolle, indem er Vaughans Unfallwagen notdürftig herrichten läßt. Er rammt damit Catherines Sportwagen, die von der Straße abkommt und sich überschlägt. Den allerersten Dialog des Paares wieder aufnehmend, in dem Catherine sich erkundigt hatte, ob er mit seiner Sex-Partnerin »gekommen« sei, fragt Ballard sie nun, ob sie »verletzt« sei. Da sie offenbar unverletzt ist, antwortet sie mit nein. Worauf Ballard antwortet: »Vielleicht beim nächsten Mal, Schatz. Vielleicht beim nächsten Mal ...«. Das Spiel geht weiter, faites vos jeux.



»Crash«: Das nächste Mal, Schatz, das nächste Mal ...

## »eXistenZ« (1999): Odyssee im Uterus

»Die Hardware ist Teil des Programms.« (Oswald Wiener)

»Sagt mir die Wahrheit: Sind wir immer noch im Spiel?« – Mit diesem irritierenden Satz endet Cronenbergs filmisches Videospiel. »eXistenZ«, seit »Videodrome« der erste Film des Kanadiers, der wieder nach eigenem Skript entstand, ist ein analytischer Exkurs über Computerspiele – worauf bereits die für ein angelsächsisches Wort unübliche Schreibweise mit den optisch auffälligen Versahen X und Z verweist, mit denen Cronenberg auf die Logo-Praxis bei der Vermarktung solcher Spiele anspielt. Daß die von ihm zufällig gewählte Schreibweise im Deutschen Sinn macht, hat Cronenberg übrigens erst nachträglich bemerkt, als er als Jurymitglied der Berliner Filmfestspiele 1999 darauf angesprochen wurde.

Filme, die den Labyrinth-Topos der Virtuellen Realität(en) in ihren Plots thematisieren, sind mittlerweile zahlreich. Wie gewohnt ist der Zugang des Kanadiers zur Welt der digitalen Games jedoch etwas anders als der seiner Regiekollegen. So wie »Videodrome« keine »realistische« Medientafel war, so schafft Cronenberg auch in »eXistenZ« alles andere als ein naturalistisches Abbild der Cyber-Welt. Sein Film ist eine metatheoretische Reflexion über das Wechselspiel zwischen den Computerspielen zugrundeliegenden Logik und den Phantasien des Benutzers: »Was Cronenberg nicht zeigen will, ist ein Film, der sich mit Computerprogrammen, -spielen oder Technikwelten beschäftigt. Sein Film ist Programmiersprache, das Programm oder die Speichereinheit als sie selbst. Deshalb ist die Rezeption mit Hilfe des narrativen Allegorie des Kinoszuhlers auch gestört, weil er nicht eine (Film-) Geschichte erzählt bekommt. Die Leinwand ist nunmehr Monitor und das Erzählte ein Computerrollenspiel; mit allen Feinheiten, Gleichförmigkeiten und Systemabstürzen.«<sup>1</sup>

Die im Film dargestellte fiktive bio-elektronische Hardware, die die Verschmelzung von Technologie, menschlichem Körper und Einbil-

1. Marek Bringezu: »Verlorene Identitäten. Die drei jüngsten Filme von D. Cronenberg«, in: *Filmforum* 20(1999), S. 36.

dungskraft suggeriert, ist ein bekanntes Motiv der Science-fiction. Es überrascht daher, daß dieses Motiv auch in den reflektierteren Kritiken weniger als Science-fiction denn als realistischer Blick in die nahe (Medien-)Zukunft verstanden wurde. Zu lesen war statt dessen: »So ähnlich könnte es irgendwann sein: Die Technik wird als Natur die Herrschaft über die Menschen gewinnen - ohne Kampf, vielmehr durch Verführung, Regression, Verschmelzen.«<sup>2</sup> Cronenbergs Fähigkeit, Stimmungen und Zeitgeist-Strömungen zu reflektieren, ist es zuzuschreiben, daß weder die Kritik noch die Zuschauer »eXistenZ« als Science-fiction-Film wahrnahmen. Noch vor 10 oder 15 Jahren wäre ein Film über eine Gruppe von Testpersonen, die sich im interaktiven Labyrinth eines Computerspiels verliert, das über nabelschnurartige Anschlußkabel direkt ins Zentralnervensystem eingespielt wird, als pure Science-fiction eingestuft worden. Zum Vergleich: Obwohl Rainer Werner Fassbinders Zweiteiler »Welt am Draht« aus dem Cyber-»Steinzeit«-Jahr 1973 nicht nur in der zurückhaltenden Darstellung technologischer Sachverhalte (Computer, Bildschirm, Tastatur), sondern auch hinsichtlich des Plots von allen thematisch vergleichbaren Filmen die deutlichste Ähnlichkeit mit »eXistenZ« aufweist, gilt dieser IV-Thriller noch heute als lupenreine Science-fiction. Filmkritiker, Kulturanthropologen und Medienwissenschaftler sprechen dagegen über Cronenbergs Film kaum als einen utopischen Entwurf oder Science-fiction-Film, sondern als realistische Reflexion über den Realitätsverlust durch moderne Medientechnologie.

So wie seine früheren Filme nie ganz in dem Genre aufgingen, das sie zitierten, so ist auch »eXistenZ« kein Film über Cyber-Technologie. Cronenberg thematisiert einmal mehr die kollektiven Phantasien über sie. Sein Film bebildert nicht den *Verlust der Realität*, sondern illustriert die - wie der Film andeutet: offenbar unlösbare - Frage, was *Realität eigentlich ist*.

Die beiden zentralen Protagonisten, die *Game-Designerin Allegra Geller* und der Wachmann *Ted Pikul*, spielen dabei die Rollen der Computerspezialistin und des ahnungslosen Benutzers. Durch diese Figurenteilung gelingt es Cronenberg ganz nebenbei, das himmlisch bekannte Ritual zu ironisieren, nach dem ein Computerspezialist den Anwender immer und immer wieder mit den abstrusesten Argumenten dazu verführen will, noch mehr Software aufzuspielen, sich noch größere Computer mit noch mehr Netzwerken zuzulegen. *Ted Pikul* wird zum Computerspieler verführt wie zu einem sexuellen Akt - die Grenzen sind bei Cronenberg fließend.

2. Simone Mahrenholz: »Das Unbewusste kennt kein Nein«, in: Der Tagesspiegel vom 18.11.1999.

Über die Einbeziehung des Sexuellen in die Computerwelt thematisiert Cronenberg neben dem Symbolischen und dem Realen vor allem das Imaginäre der Körperbilder: Denn die im Film agierenden Darsteller sind, nach der Logik des Spieles *eXistenZ*, virtuelle Spiegelbilder jener realen Körper, die während des Spiels auf dem Sofa sitzen. Der Umgang mit diesen Bildern stellt die eigentliche Spielfläche des Films. Nicht zufällig geht es dabei um (neue und alte) *Körperöffnungen*. Diese Öffnungen perforieren das Körperbild im Sinne des Spiegelstadiums. Sie - und das, was sie verursacht - spielen im Film eine Schlüsselrolle. Körperöffnungen sind Computer-Schnittstellen und erogene Zonen zugleich. Die erogene Löcherung des Körpers, die zugleich eine Art Durchlöcherung der »Benutzeroberfläche« darstellt, wird von Cronenberg als dramaturgisches Mittel eingesetzt, um das zu bebildern, was im Rahmen eines funktionierenden Systems eigentlich nicht abgebildet werden kann: die Dysfunktion des Systems, der Absturz.

Die eigenümliche Topologie der Dysfunktion bildet einen der Schlüssel zu »eXistenZ«. So beginnt der Film mit nichts anderem als der Darstellung eines *Systemabsturzes*. Die Spezialistin Geller, die das sensorielle Computerspiel entworfen hat, nach dem der Film benannt ist, wäre nun normalerweise aufgerufen, das System wieder zum Laufen zu bringen. Doch Cronenberg läßt seinen Film mit einer Ausnahme-situation beginnen: Der Absturz wird dadurch verursacht, daß Allegra Geller von einem Attentäter niedergeschossen wird. Wenn wir den Film jedoch von der Schlusszene her aufschlüsseln, dann scheint sich herauszustellen, daß alles, was dazwischen geschehen ist, Teil des Spiels ist, also auch der Systemabsturz vom Anfang. Erst am Ende des Films wären wir also, zusammen mit den Protagonisten, wieder zurück in der Wirklichkeit. Aber der allerletzte Satz: »Sagt mir die Wahrheit, sind wir immer noch im Spiel?«, stellt selbst diese Gewißheit wieder in Frage.

Ähnlich wie die umfallsüchtigen Helden in »Crash«, der drogen-süchtige Schriftsteller in »Naked Lunch« oder der zeitweise sex-süchtige Wissenschaftler Seth Brundle in »Die Fliege« sind die Protagonisten in »eXistenZ« spielsüchtig. Das unvorhersehbare Moment der Dysfunktion wird dabei in den Dienst einer Serie verfehlter Begegnungen genommen. Um zu sehen, wie Cronenberg seinen Film als Kette von *erotischen* Abstürzen und (Fehl-)Funktionen inszeniert, müssen wir in das Spiel eintreten und eine Weile mitspielen auf diesem paradoxen Live-Theater. Wir beginnen etwa in der Mitte, bei der Szene im asiatischen Restaurant.

»Wir haben ganz frischen Seebarsch heute«, erklärt der servile Kellner des Restaurants. Doch davon will *Ted Pikul* nichts wissen. Allegra und er bestellen »die Spezialität«. Die Miene des Kellners verfinstert sich merklich. Schweigen, die übrigen Gäste am Tisch schauen sich bedeutungsvoll an. »Die Spezialität ist nur für besondere Anlässe«,

versucht der Kellner abzuwehren, doch Ted insistiert: »Das ist ein besonderer Anlaß, es ist« – feierhaftes Nachdenken, er deutet auf Allegra – »ihr Geburtstag!« Worauf sich die Gesichtszüge des Obers sofort aufhellen. »Das ist ein besonderer Anlaß, und deswegen werde ich Ihnen allen die Spezialität servieren.« Doch die Spezialität ist »wohl nicht sehr beliebt«, denn die anderen Gäste verlassen umgehend den Tisch. Offenbar kennen sie das »Spiel«, sie haben es schon einmal gespielt und wissen, was nun geschieht. Auch Pikul beschleicht ein mulmiges Gefühl: »Ich möchte das Spiel unterbrechen«, sagt er, »es gibt doch sicher so etwas wie eine Pausentaste?« Die Antwort auf diese Frage läßt Cronenberg bis zuletzt in der Schwebe. Wie sich zeigen wird, ist sie eine Variation der Frage nach dem logischen Ort der Dysfunktion.

Die Dysfunktion ist die Ausnahme zu jeder Regel – insofern, als die Regel hier ein anderer Ausdruck für den Begriff Software ist. Aus diesem Grund erfahren weder der Zuschauer noch die Protagonisten »im« Spiel dessen Regeln. Aber existieren überhaupt Regeln? Gibt es eine Aufgabe zu lösen? Gilt es Punkte zu machen? Oder geht das Spiel einfach darin auf, daß es gespielt wird? Worin besteht dann der Anreiz? Es gibt in diesem Film – bzw. in diesem Spiel – weder Rechner noch Tastaturen, weder eine Maus noch einen Bildschirm und schon gar keinen Datenhelm oder einen »datasuit« wie etwa in Brett Leonards »Rasenmäher-Mann« (1991), in dem ein zurückgebliebener Gärtner völlig in der Technikwelt der Virtuellen Realität aufgeht. Cronenberg zeigt weder Monitore noch Fernseher oder Telefonapparate, keine Markenumschuhe, keine Anzüge, Jacketts, Krawatten und auch keinen Schmuck: »Ich bin mir nicht einmal sicher, ob man überhaupt merkt, daß all diese Dinge fehlen«, sagt Cronenberg. Der Cyberspace in »eXistenZ« sieht von den Kulissen her betrachtet längst nicht so »technisch« aus wie in Steven Lisbergers »Tron« (1982), wo ein Protagonist sich tatsächlich in den Schaltkreisen eines Riesenc Computers bewegt.

Die digitale Fiktion mit dem Namen »eXistenZ« unterscheidet sich optisch in nichts von der *Existenz* »außerhalb« der Computerwelt. Aber was heißt hier überhaupt »außerhalb« und »innerhalb«? Um zu zeigen, wie radikal Cronenbergs Film das Science-fiction-Subgenre der Cyberspace-Abenteuer gegen den Strich büstet, müssen wir bei der Filmbetrachtung jenen Schnitt machen, nach dem Ted Pikul im Film vergeblich fragt: »Kann »eXistenZ« unterbrochen werden?« Wir werden unseren Gang *durch* »eXistenZ« unterbrechen, um zunächst einen Blick auf die einschlägigen Filme der vergangenen Dekade werfen, in denen »Virtuelle Realität« eine dramaturgisch zentrale Rolle spielt bzw. zu spielen scheint.

Zu den originellsten Vertretern dieses Genres zählt zweifellos Gary Ross' Regiedebüt »Pleasantville«, wo sich die Fans der gleichnamigen TV-Serie vermittels einer »magischen Fernbedienung« plötzlich auf der

anderen Seite des Bildschirms als Akteure ihrer Lieblingsserie wiederfinden. In dem Maße, wie sie dort den Geschmack an subversiven Handlungen fördern, kommt buchstäblich Farbe in die antiseptische Schwarz-Weiß-Welt. Denn streng nach dem *production code* der 50er Jahre gibt es in *Pleasantville* keinen Sex, keine Toiletten, keine Gewalt, keine Afroamerikaner und keinen Generationskonflikt. – Dafür treffen die Spieler der lokalen Basketballmannschaft mit jedem Wurf in den Korb.

Der Wechsel zwischen Fiktion und Realität ist hier eine klare Sache: Das »Realitätszeichen« – die Farbe – ist für den Zuschauer und die Einwohner von *Pleasantville* immer eindeutig erkennbar. In Cronenbergs Film ist dies anders. »eXistenZ« scheint insofern mehr Ähnlichkeit zu haben mit David Finchers paranoidem Live-Spiel in »The Game«. Ein hartgesottener Millionär, der alles besitzt, was für Geld zu erwerben ist, erhält von seinem Bruder ein extravagantes Geschenk. Dieses Präsent (eine Hollywood-Variante von Wolfgang Menges »Das Millionenspiel«) besteht darin, daß der Millionär seiner Kreditkarte wie auch seiner gesamten Identität beraubt wird und sich gegen Killer behaupten muß, die auf ihn angesetzt sind. Ob die Kugeln echt sind oder nur Platzpatronen, bleibt bis zur letzten Sekunde offen.

Deutlich humorvoller als Finchers monotoner Machismo ist Peter Weirs »Truman Show«. Als eines Tages ein Scheinwerfer vom Himmel fällt, kommt der Versicherungsagent Truman Burbank allmählich dahinter, daß er sein bisheriges Leben in einer – ebenso lange – erfolgreich laufende Seifenoper »gelebt« bzw. *gespielt* hat. Dreißig Jahre verbrachte der Hinterwäldler in einer kleinen Stadt, die er nie verlassen hat. »In Wirklichkeit« ist diese Stadt jedoch eine potemkinsche Kulisse ...

Einen logischen Schritt weiter war bereits 1973 Rainer Werner Fassbinder in »Welt am Draht« gegangen. Hier muß der Computerspezialist Stiller (Klaus Löwitsch), Leiter des Projekts »Simulacron«, in dem eine komplette Welt simuliert wird (wie in Paul Verhoevens »Total Recall« – ein Projekt, das ursprünglich Cronenberg verfilmen sollte) bemerken, daß er selbst nicht in der realen, sondern in einer computertechnisch erzeugten fiktiven Welt lebt. Fassbinders Kameramann Michael Ballhaus sicherte sich seinerzeit die Rechte an Daniel Francis Galouyres Romanvorlage »Simulacron-3« und fungierte daher in Josef Ruskas nicht unbedingt sehenswertem Remake »The 13th Floor« als ausführender Produzent.

Scheinbar am radikalsten behandelt das Thema Andy Wachowskys Cyberpunk-Opus »The Matrix«, ein Film, der durch seine optische Opulenz beeindruckte und wenige Monate vor »eXistenZ« in die Kinos kam. Im Zentrum dieses Spiels um Fiktion und Realität steht ein Programmierer, der zunächst keinen Grund hat, daran zu zweifeln, daß er ein ganz »normales« Leben im Jahr 1997 führt. Er kommt jedoch in Kon-

takt mit mysteriösen »Rebellen«, die ihn davon überzeugen können, daß seine gesamte Realität – wie auch die der restlichen Menschheit – eine computergenerierte Illusion ist. Wachowsky bebildert damit die Konsequenz aus Stanislaw Lems Science-fiction-Geschichte »Der futurologische Kongreß«, in dem die Menschen der »wirklichen Wirklichkeit« krank sind und in zugigen Bretterbuden dahinvegetieren, während sie durch eine computergestützte Fiktion die Illusion einer makellos strahlenden Luxuswelt genießen.

So konsequent »The Matrix« das Thema bebildert, so offenkundig ist auch hier die logische und dramaturgische Schwäche des Plots. Der Computer – so die Voraussetzung – projiziert gewissermaßen um die Individuen herum bzw. in deren Bewußtsein eine Realität, deren Illusion so perfekt ist, als wäre sie von einem Gott geschaffen. Diese Vision ist alles andere als neu; schon der französische Philosoph René Descartes knüpfte seine *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie* an dieses Gedankenspiel:

»So will ich denn annehmen, daß nicht der allgütige Gott, die Quelle der Wahrheit, sondern irgend ein böser Geist, der zugleich höchst mächtig und verschlagen ist, allen seinen Fleiß daran gewandt habe, mich zu täuschen; ich will glauben, Himmel, Luft, Erde, Farben, Gestalten, Töne und alle Außendinge seien nichts als das täuschende Spiel von Träumen, durch die dieser meiner Leichtgläubigkeit Fallen stellt [...]«<sup>3</sup>

Anders als Descartes, der das Problem des Betrüger-Gottes durch den Verweis auf die Unhintergebarkeit des *Denkakt* »Ich denke« löst, führt der Ausweg in »The Matrix« darüber, daß der Held aus unerfindlichen Gründen jene singuläre Lücke – die phallische Ausnahme – verkörpert, die dem großen Anderen (der »Matrix«) entgeht. Ohne daß er klärt würde, wie und warum, besitzt er die Fähigkeit, hinter die Kulissen zu schauen und so das System bzw. das Computerspiel mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Von daher ist der Film enttäuschend, weil die scheinbar so zentrale Funktion der Technik – die Menschen wähen sich in der Welt des Jahres 1997, nicht ahnend, daß diese ›Welt‹ in Wahrheit eine technisch erzeugte Fiktion ist, während sie ihr Leben träumend in einer Nährflüssigkeit verbringen – eigentlich vollkommen austauschbar ist. »The Matrix« erzählt nichts anderes als Hunderte von Actionfilmen, in denen ein mysteriöser, unbesiegbarer Fremder von außen in eine repressive Ordnung stößt, um das unterdrückende System, dessen Achillesferse er verkörpert, zu sprengen.

Cronenbergs Film ist insofern interessanter, als er implizit nicht nur die generelle Schwäche des Cyberpunk-Genres analysiert, sondern

3. René Descartes: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, Hamburg 1972, S. 16.

die Frage nach der Logik der Simulation mit Descartes'scher Schärfe zuspitzt. »eXistenZ« besticht, weil die Frage nach der Differenz zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion logisch konsistent gestellt und nicht einfach durch ein von *Außen eingeführtes Element* gelöst wird – wie gesagt, bleibt der Film eine Antwort auf Pikuls Frage nach der Pausentaste solange schuldig, bis der Zuschauer zu ahnen beginnt, daß die einzig folgerichtige Antwort in der Gegenfrage bestehen mußte: »Hat denn die Wirklichkeit eine Pausentaste?« Eben damit treibt Cronenberg den Grundgedanken des sogenannten Cyberspace in sein logisches Extrem: Das »Virtuelle« der »Virtuellen Realität« ist so perfekt, daß es Technik verschwindet – auch für den Zuschauer. Erst dadurch wird es möglich, zum Kern der Frage vorzudringen bzw. zu erkennen, daß es mit »eXistenZ« nicht um eine weitere Variation über die imaginären Möglichkeiten einer Science-fiction-Technologie geht, also das fiktive »Interface« zwischen Nachrichtentechnik und Bewußtsein im sogenannten Cyberspace, dem »virtuellen Raum hinter dem Bildschirm«, sondern darum, für was diese Technik im psychoanalytischen Sinne steht. Auf diese Fragerichtung sind wir allerdings nicht unvorbereitet. Wie in »Crash« die »Umformung des Menschen durch moderne Technologie« nur ein »primitives Science-fiction-Konzept«<sup>4</sup> war, so ist auch in »eXistenZ« die Computertechnologie und ihre Anwendungsmöglichkeiten nicht das eigentliche Thema.

Eine Antwort auf die Frage, worauf Cronenberg mit dem Motiv der »Virtuellen Realität« in »eXistenZ« eigentlich abzielt, läßt sich daher nicht bei der motivischen Durchsicht einschlägiger Science-fiction-Motive finden – insbesondere nicht bei William Gibson, der mit seinem 1984 erschienenen Roman *Neuromancer* das Subgenre des »Cyberpunk« begründete und auch seinen Begriff prägte. Die Genre-Literatur bleibt mit ihren (Science-)Fiktionen fast immer auf der Ebene der Ausbuchstabierung des Motivs, psychoanalytisch gesprochen: auf der Ebene des manifesten Inhalts, der Ebene des Signifikats. Weiter führt dagegen die Frage nach der latenten Bedeutung bzw. der Signifikanten-Bewegung, Betrachten wir die Technik in »eXistenZ« – wie Freud es in der *Traumdeutung* vorgemacht hat – nicht auf dem Niveau der Bildhaftigkeit, sondern auf der Ebene der »Zeichenbeziehung« –, so stoßen wir in der Literatur zu diesem Thema auf einen höchst merkwürdigen Text, der nicht nur den gesamten »Cyberpunk« um zwei Jahrzehnte vorwegnimmt, sondern auch literarisch anspruchsvoller ist und somit – wenn gleich ungewollt – die Möglichkeit eröffnet, zum Basisphantasma des »Cyberspace« zu gelangen – und gleichzeitig den Bogen zurück zu

4. Man sollte diesen Satz aus dem Mund von Vaughan als eine augenzwinkernde Lehnweisung Cronenbergs für das Motiv der Technologie in jedem seiner Filme verstehen.

schlagen zum Systemabsturz und seinem Realitätsstatus in »eXistenZ«.

Gemeint ist das Konzept des sogenannten »bio-adapters« von Oswald Wiener (nicht zu verwechseln mit Norbert Wiener, dem Begründer der Kybernetik), das den »appendix A« seines 1969 erschienenen Romans *Die Verbesserung von Mitteleuropa* bildet. Der Bioadapter, so schreibt Wiener gleich am Anfang in einem Tonfall, bei dem unentscheidbar ist, ob es sich um Ironie oder Wahnsinn handelt – »bietet in seinen grundlegenden die m.e. erste diskutabile skizze einer vollständigen lösung aller welt-probleme.«<sup>5</sup> Auf rund 20 Seiten entwirft der Autor ein Szenario, das wie eine Mischung aus Isolationstank, Drogenrip, paranoischer hermetischer Wahnwelt, Gehirnwäsche und totalem Cyberspace im Sinne von »The Matrix« annutet. Anstatt aber Wieners Utopie als private Spinnerei abzutun, sollten wir sie wie eine Decodierfolie auf Cronenbergs Film legen. Die Wirkung ist verblüffend, denn in dieser Überblendung wird das hinter dem »Cyberspace« liegende Phantasma erkennbar.

Der Mensch ist bei Oswald Wiener entweder »patient« oder schlicht »insasse« einer Apparatur, die ihm in perfekter Weise eine komplette Welt mit allen dazugehörigen Sinneseindrücken vorgaukelt. Der Mensch selbst ist in dieser Betrachtungsweise nicht zufällig nur noch ein sogenanntes »bio-modul«.<sup>6</sup>

Das Motiv für diese radikale »Ersetzung« der (Außen-)Welt durch den Bioadapter sieht Wiener in der Mangelhaftigkeit des Menschen, der »ein preisgebener, nervös aktivierter und miserabel ausgerüsteter (sprache, logik, denkraft, sinnesorgane, werkzeug) schleimklumpen [ist], geschüttelt von lebensangst und von todesfurcht versteinert [...]« (S. clxxv). Dieses armselige Wesen soll nun – und das ist im Hinblick auf den Vergleich mit »eXistenZ« der zentrale Aspekt – durch die Hinzufügung seines »bio-komplements zu einer souveränen einheit

5. Oswald Wiener: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, Reinbek 1985, S. CLXXV. Die konsequente Kleinschreibung des Autors wird in diesem und allen folgenden Zitierten beibehalten.

6. Am Ende des skizzierten Transformationsprozesses ist dieses Modul nur noch »bewußtsein« bzw. reine Information, die im Kosmos zirkuliert wie eine Welle im Ozean. Auf diesem Weg soll das menschliche Bewußtsein radikal befreit werden. Die Befreiung geschieht dadurch, daß das bio-modul »die Welt ersetzen« soll, und das meint Wiener im radikalsten möglichen Sinn. Wie bei Gustav Theodor Fechner ist die Welle des Ozeans oder das Kreisen der Planeten um die Sonne selbst eine Form von Bewußtsein, in der das »befreite« menschliche Bewußtsein aufsteigt; zu Fechner vgl. Manfred Riepe: »Das Ornament der Maße. Gustav Theodor Fechners Bedeutung für die Psychoanalyse Sigmund Freuds«, in: *Psyche* 56(2002), S. 756–789.

[werden], die des kosmos und dessen bewältigung nicht mehr bedarf, weil sie [...] über ihm rangiert« (S. clxxv).

Dieses »bio-komplement« bzw. der »bio-adapter« ist ein *technisches Gerät*, das nach Wieners Überzeugung irgendwann, vielleicht sogar in absehbarer Zeit, »in grosser Serie hergestellt« werden wird, so wie die »Game-Pods« in »eXistenZ«. Einmal in Betrieb genommen, wird der Bioadapter alle menschliche Qual »auf den status einer unterhaltsamen [...] fabel« reduzieren: gute Zeiten, schlechte Zeiten. Diese Reduktion geht nach Wiener folgendermaßen vor sich: »der adapter legt sich – von »ausen« betrachtet – zwischen den ungenügenden kosmos und den unbefriedigten menschen. Er schliesst diesen hermetisch von der herkömmlichen umwelt ab [...]« (S. clxxv). Der Adapter ist eine Art zweite Haut, die wie in »eXistenZ« als solche nicht mehr wahrgenommen werden kann, weil sie mit der wahrgenommenen Umwelt als solcher zusammenfällt. Minuziós beschreibt Wiener, wie sein Apparat perfekt alle haptischen und audiovisuellen Sinneseindrücke gleich einer potentiellen Welt simuliert. Sogar an eine gewisse Sparsamkeit im »erzeugen« von Außenwelt-Sinneseindrücken wird gedacht: »streicht etwa die hand des bio-moduls« – gemeint ist der Mensch – »nach Erreichen eines gewissen standes über diesen hin, so simuliert der adapter immer nur die wenigen quadratzentimeter der tatsächlich berührten fläche, indem er in der bewegungsrichtung mit geringem vorsprung neue fläche vorbereitet, um sie hinter der berührung sofort wieder abzubauen« (S. clxxviii). Mit spielerischer Leichtigkeit bewegt Wiener sich in die Paranoia, wenn er über die Sinnestäuschung sagt: »ein zweiter blick belehrt mich über die täuschung, aber habe wirklich ich mich getäuscht, oder hat die welt ihren irrtum blitzschnell repariert« (S. clxxix)?

Nachdem Wiener klargestellt hat, daß der Bioadapter den Menschen systematisch von der Welt abkoppelt – er »funktioniert also, um es kurz zu sagen, als ein makro-instruktionen einer nicht mehr vorhandenen äußeren nachrichtenquelle simulierender informationsspiegel« (S. clxxvi) – skizziert er mit aufschlußreicher Detailfreudigkeit die Innenwelt dieser Simulationsblase. Hier wird es interessant, weil Wiener nun die Logik des Computerspiels, ja sogar Szenen aus »eXistenZ« grob vorwegnimmt: »nach aufnahme seiner tätigkeit stellt sich der bio-adapter optisch und akustisch nach den erkenntnissen der public-relation-technik als angenehmer geschäftspartner vor, und zwar durch (aufeinanderfolgende oder simultane) darstellungen verschiedener personen« (S. clxxviii). – Nichts anderes geschieht zu Beginn von »eXistenZ«, wenn die (vermeintlichen) Testpersonen von dem aalglatten, eloquenten Marketingchef begrüßt und eingewiesen werden – der sich am Schluß als Teil der Fiktion erweist ...

Zurück zu Oswald Wiener. Aus psychoanalytischer Sicht nimmt seine computertechnisch erzeugte Welt Konturen an, wenn der Bioadapter auf die »darstellung eines professoral wirkenden väterlichen

freundes« (S. clxxviii) zurückgreift, um einen Rest von Zwang möglichst »zwanglos« auszuüben. Denn ohne Zwang geht es auch hier nicht. Der Zwang besteht jedoch darin, zu akzeptieren, daß es *keinen Bioadapter mehr gibt* und daher alles Wahrgenommene *real* ist. Seine Funktion gipfelt also darin, daß es aus der Sicht des Insassen kein Vorher mehr geben soll: Die »Existenz« des Bioadapters wird durch ihr eigenes Sein zum Verschwinden gebracht.

Wer trotzdem durch »pannen und nicht zu vermeidende fehlerstungen« (S. clxxix) des Bioadapters noch immer hartnäckig daran festhält, in einer simulierten Welt zu leben, dem wird z. B. der »totale ein- druck einer wiederauferstehung beschert – komplett mit einer ein- druckvoll umständlichen sequenz des aus-der-maschine-kletterns, der begrüssung durch ein komitee der mit der adapter-beschückung betrau- ten wissenschaftler [...]« (S. clxxxix). Mit anderen Worten: »Cyber- space«-Kitsch.

Daß dieser Mensch bzw. das »bio-modul« »für die gesellschaft verloren« ist, versteht sich von selbst. Denn »seine umwelt »liest ihm die wünsche von den augen ab.« Dazu zählen insbesondere die Triebe. Es gibt »grosszügig ausgelegte sex-servomodule«, die eine »heidnische geilheit« verursachen, und auch für die »ekstasen der vernichtung« (S. clxxx) ist ausreichend gesorgt. Die Triebe jedoch sind nach Wiener kein Teil der *Conditio Humana*, sondern an jenen Körper gebunden, der sy- stematisch, schmerzlos und unbemerkt demontiert wird: »während z. B. gerade ein Bein des bio-moduls amputiert wird, genießt derselbe viel- leicht einen erfrischenden fussmarsch durch reizvolle ungarische land- schaften. Der adapter simuliert das komplexe wechselfpiel der efferen- ten nerven mit kinästhetischen und propriozeptiven fasern und ein- blick auf seine beine belehrt den bio-modul höchstens über die tatsa- che, dass seine bewegungsfreude dem muskelspiel seiner extremitäten immer besser bekomme« (S. clxxx).

Der in die virtuelle Welt des Bioadapters »insertierte Mensch« (S. clxxx) ist bei Wiener – im Gegensatz zu Freud/Lacan – kein Wesen, dem die Kastration als symbolischer *Mangel* psychisch eingeschrieben wäre, denn die radikale Ersetzung der Welt durch ihre Simulation ist nach Wiener eine verlustfreie. Das Individuum bemerkt sie nicht ein- mal, denn Wiener streicht den Mangel buchstäblich »aus dem Pro- gramm«. Dabei geht er jedoch noch einen – und im Vergleich mit der »VR«-Begeisterung entscheidenden – Schritt weiter: Wenn, wie wir ge- sehen haben, der Mensch selbst ein mit erheblichen Mängeln behafte- tes Wesen ist, so ist es nur konsequent, daß das »bio-modul« (Mensch) am Ende selbst noch aus der – jetzt virtuellen – Welt geschafft wird. Es ist die Rede vom »glücklichen tod« und der »liquidation des homo sa- piens«. Bis es soweit ist, funktioniert der Adapter als universelle Lust- maschine: »die impulse der bio-einheit werden analysiert, nach Maßga-

be der zunächst mutmaßlichen lustbetonung neugruppiert, transkodifi- ziert, und eingespiegelt« (S. clxxvi).

Mit all dem beschreibt Wiener implizit das genaue Gegenteil zu derjenigen Struktur, die Lacan – im Sinne einer Mythologie – als »La- melle« bezeichnet. Die Lamelle ist »das, was den Lebewesen entzogen ist, weil sie dem Kreislauf der geschlechtlichen Reproduktion unterwor- fen sind [...]«. Stellen Sie sich einen Augenblick lang vor, daß jedesmal dann, wenn die Membranen des Eis brechen, aus dem der Fötus, im Be- griff, ein Neugeborenes zu werden, herauskommt, etwas davonfliegt [...] die Lamelle.«<sup>7</sup> Sie ist gemäß Lacans Mythos ein »falsches Organ«. Dieses »Organ des Unkörperlichen« bildet gewissermaßen die Gußform, in die sich später das »Objekt a« (als Blick, Stimme etc.) einlagern kann. Die Lamelle ist das, was nach Freud die »Libido« darstellt und von La- can als »Instinkt des unsterblichen, nicht unterdrückbaren Lebens [...] des unzerstörbaren Lebens« bezeichnet wird.

Die Subtilität dieser Lacanschen Struktur besteht darin, die La- melle nicht zu konkretisieren: Das Leben als infinitier Prozess perpetu- iert sich, indem es gerade nicht zu sich selbst im Sinne einer in sich vollständigen Materialität kommt. Zwischen der Lamelle und der jewei- ligen materialen Konkretisation des Lebens in einem sterblichen Indi- viduum gibt es also einen *fundamentalen kategorialen Unterschied*, eine *Kluft*.<sup>8</sup>

Wenn Oswald Wiener nun seinen »bio-adapter« explizit als ein »bio-komplement« auffaßt, so konzipiert er (im Sinne des Aristopha- nes-Mythos von den beiden Kugelhälften) diese libidinöse Struktur bis zu einem gewissen Grad ähnlich radikal wie Lacan seine Lamelle. Aber während sich bei Lacan qua innerem Ausschluß durch den Vorgang der Geburt ein nicht materieller Mangel in das menschliche Sein ein- schreibt, dem das Individuum die Bedingung der Möglichkeit jeglichen Begehrens verdankt, versucht Wiener mit seinem Konzept des »bio- adapters« den Geburtsvorgang nachträglich *umzukehren*, ihn gewisser- maßen *aufzuheben*. Nach Wiener ist der »bio-adapter« eben nicht auf einem kategorialen differenzierenden Seinsniveau angesiedelt, sondern im Sinne eines technischen Hilfsmittels als konkrete materielle Gegebenheit ver- fügbar – wenn auch nur als Fiktion. Gleichwohl ist dieser Adapter, psy- choanalytisch gesehen, nichts Technisch-Ingenieurisches. Über seine technische Realisierbarkeit zu spekulieren ist müßig. Der Kern von

7. J. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 207 (Übersetzung verändert).
8. Das hat Freud in seinen Ausführungen in »Jenseits des Lustprinzips« gesehen und zugleich nicht gesehen. Freud beschreibt die gleiche Struktur, schafft jedoch nachhal- tige Verwirrung bei allen, die diesem Text bislang willig gefolgt sind, indem er die »unsterbliche Zelle« Weismanns nicht als Metapher auffaßt, sondern mit einigen Wis- senschaftlern darüber spekuliert, inwiefern sie im Reagenzglas zu isolieren ist.



Wieners Gedankenpiel besteht vielmehr in folgendem: Auch bei ihm ist die »Lamelle« mit der Geburt des Menschen »davongeflogen« – nur holt der Bioadapter sie wieder zurück bzw. *er ist sie als simuliertes Niefortgefliegen-Sein.*

Wenn Wiener schieflich explizit vom »servo-narzissmus« spricht und ohne jede Ironie erklärt, sein Bioadapter müsse mit einem »gewachsenen uterus verglichen werden«, der den Menschen in Gestalt eines »glücks-anzugs« einkapselt, so brauchen wir diesen Ausdruck nur noch durch »data-suit« zu ersetzen, um zu erkennen, was durch die Radikalität dieses Textes sichtbar wird: daß alle Gedankenspiele über »Virtuelle Realität« und »Cyberspace« *generell ein regressives Basisphantasma bergen.* Was Wiener mit einer skurrilen Mischung aus philosophischer Radikalität und kruder Naivität beschreibt, ist eine in technologischen Begriffen formulierte Phantasie des *absoluten Inzests*, der Wiedervereinigung mit dem umhüllenden und schützenden mütterlichen Leib, in dem »Leben« – wie Steven Spielberg in der Schlusszene von »A.I. – Künstliche Intelligenz« nicht minder humorlos demonstriert – ein unendliches Träumen ist.

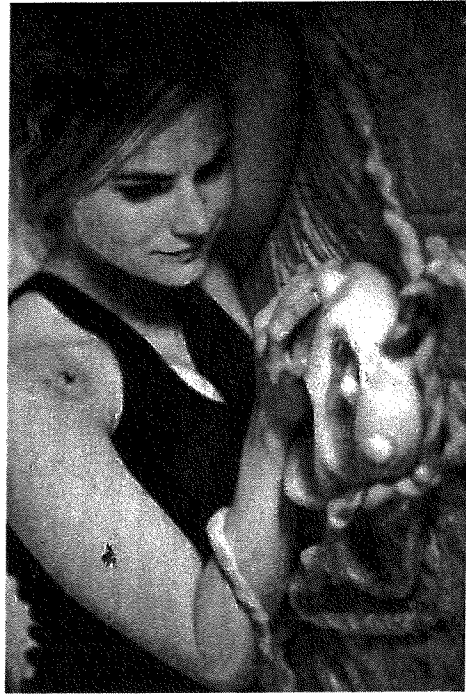
Gleichwohl ist Wieners »bio-adapter« ein Gedanken-Spiel, vor dem als Hintergrund die Radikalität ermessend werden kann, mit der Cronenberg in »eXistenZ« dieselbe buchstäblich »aufs Spiel setzt«. Der Unterschied zwischen beiden Fiktionen besteht allein darin, daß Wiener den kategorialen Unterschied zwischen Fiktion und Realität völlig aufheben will, während Cronenberg mit derselben Radikalität zeigt, warum dies unmöglich ist und welch subversive Funktion dabei der erotische Subtext erfüllt. Denn die finale Frage: »Sagt mir die Wahrheit, sind wir immer noch im Spiel?« würde durch den Bioadapter, falls er perfekt funktionierte, zu einer unmöglichen Frage. Das in den Uterus zurückgekehrte Lustwesen existiert nicht (mehr), und das heißt auch: Es kopuliert nicht mehr.

Bei Cronenberg – und damit nach diesem langen Exkurs endlich zurück zum Film – kommt die »eXistenZ« immer dann zu sich selbst, wenn das technische Gerät zur Erzeugung der Fiktion möglicherweise einer *Fehlfunktion* unterliegt: Wird ein »Bioport« ins Rückenmark verpflanzt, so stellt sich das Problem, ob man dadurch nicht querschnittsgelähmt wird. Ein neu installierter »Bioport« gibt Anlaß zur Frage, ob womöglich wieder einmal Sabotage betrieben wurde. Ständig kreist der Fortgang der Handlung um die bedrohte Funktionsfähigkeit jener Apparate, die eigentlich nur den technisch-materiellen Hintergrund bilden sollten, vor dem die Handlung angesiedelt ist. Das Zerschneiden von Nabelschnüren, das permanente Ein- und Ausstöpseln: mit anderen Worten, die erogenen Zonen als solche bilden jene neuralgischen Punkte, an denen die Protagonisten von der »realen« in die »virtuelle« Realität und umgekehrt gelangen und dabei von der einen auf die andere

Seite eines Möbiusbandes wechseln, dessen »Wahrheit« jedoch gerade darin besteht, daß es nur eine einzige Oberfläche hat ...

Der Wechsel von der einen Seite zur anderen ist stets mit einem Vorgang verknüpft, der eine mehr oder weniger verfremdete Darstellung einer (sexuellen) Kopula ist. Will Allegra nach dem Attentat überprüfen, ob ihr »Baby« noch funktioniert, muß sie »technisch verkehren«. Aber der einzig vertrauenswürdige Partner, Ted Pikul, ist zunächst eine »digitale Jungfrau, er verfügt über keinen »Bioport«. Weil die Implantation dieser biologischen Schnittstelle streng überwacht wird, sucht (und findet) Allegra eine Möglichkeit, einen »illegalen« Bioport zu installieren. Die nachfolgende Szene, in der Willem Dafoe als schmuddeliger Tankwart Gas in einer heruntergekommenen Provinzwerkstatt diese nur scheinbar filigrane High-Tech-Operation durchführt, zählt in ihrer ebenso skurrilen wie subtilen Komik zu den Höhepunkten des Films.

Um diese Szene adäquat einschätzen zu können, bedarf es allerdings eines weiteren Seitenblicks. In »Johnny Mnemonic«, der stereotypen Verfilmung eines anderen Stoffs aus der Feder William Gibsons, in dem Keanu Reeves nach »The Matrix« erneut einen Daten-Buddha spielt, wird die Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine als »Biochip« – so der Titel einer weiteren Gibson-Kurzgeschichte – direkt ins Gehirn implantiert. Diese High-Tech-Vision parodiert Cronenberg in »eXistenZ« nicht nur als grobmotorischen mechanischen »Eingriff«, er dechiffriert sie auch als sexuell konnotiertes Spiel mit Körperbildern und vor allem mit erogenen Zonen.



»eXistenZ«: Allegra Geller und ihr Baby



Nicht zufällig sieht Allegra Gellers Spielkonsole, das sogenannte »Game-Pod« (in Anlehnung an das »Game-Pad« von Atari), aus wie eine Mischung aus Plazenta, Klitoris und Brustwarze. Bedient wird das Spiel in Cronenbergs Film durch buchstäbliche *Liebkosung* dieser Art externalisierten erogenen »Superzone«. Die (filmische) Schnittstelle zwischen Fiktion und Realität entspricht damit dem, was Lacan – mit Bezug auf den ungarischen Analytiker Imre Hermann – die »Randstruktur« der erogenen Zonen nennt und deren paradoxe Logik der Film szenisch umsetzt. Und wenn Oswald Wiener seinen »bio-adapter« als »gewachsenen uterus« bezeichnet, der qua »Virtuelle Realität« die Geburt rückgängig macht, so verwundert es nicht, daß Cronenberg seine *organische* Spielkonsole durch eine Nabelschnur mit dem menschlichen Körper verbindet. Die im Film gestellte Frage nach dem Status der Realität wird inszeniert als permanente Abfolge von *buchstäblich genommenen An- und Abnabelungen*.

Dies geschieht auf humorvolle Weise, besonders in der Szene an der Tankstelle, als Pikul der illegale Bioport eingesetzt werden soll. Es ist ein krummes Geschäft, und so tut Gas gut daran, zunächst den Unwissenden zu spielen: »Biotort? – Ist das nicht so eine Art Loch in der Wirbelsäule? Ne Menge Arschlöcher gibt es hier in der Gegend, aber das ist es dann auch schon«, erklärt der mürrische Tankwart, indem er den sogenannten »Biotort« mit einem Anus vergleicht – und so im Gewand des Spottes eine Wahrheit ausspricht.

Das aber bleibt dem Zuschauer unbemerkt, denn schon im nächsten Moment erkennt Gas, daß er seiner Cyber-Göttin Allegra gegenübersteht: »Allegra Geller – Sie hat mein Leben verändert!«, schwärmt der Tankwart, während er sich auf die »Operation« vorbereitet. »Wie sah Ihr Leben denn vorher aus?«, fragt Pikul. »Vorher? Ich hatte eine Tankstelle.« Pikul irritiert: »Sie haben doch immer noch eine Tankstelle.« Gas belehrend: »Nur noch auf dieser erbärmlichen Ebene der Realität. Allegras Werk hat mich befreit. Kennen Sie ihr Spiel ›Sei Gott? Du, der du ins Spiel kommst, sei Gott!‹ Sehr inspirierend. Und witzig. Gott, der Schöpfer – der Mechaniker.«

Das Spiel der simulierten Wirklichkeit, das Oswald Wiener mit seinem »bio-adapter« sehr viel reflektierter vorgab als Gibson und die Cyberpunk-Trivialautoren, wird von Cronenberg in einem entscheidenden Aspekt radikalisiert. Während Wiener dem noch skeptischen Subjekt im Bioadapter das kitschige Zugeständnis der theatralischen Inszenierung einer »Wiederauferstehung« macht, fallen bei Cronenberg die technisch simulierte Kunstwelt und die schöne Wirklichkeit einer öden Provinztankstelle schlicht zusammen. Gas ist ein ganz »normaler« Tankwart, und gleichzeitig ist er »Gott, der Schöpfer – der Mechaniker«. Während in »The Matrix« mit erheblichem visuellem und tricktechnischem Aufwand der Eindruck von *Fremdartigkeit* erzeugt wird, die nicht wirklich fremd ist, zeigt Cronenberg ein prosaisch-reales Kammer-

spiel-Szenario von bewußt bühnenhafter Stilisierung. In Großaufnahme ist zunächst ein Autoreifen zu sehen, auf den Jennifer Jason Leigh klettert, um in der nächsten Einstellung den im Hollywoodfilm üblichen Eindruck zu erzeugen, daß Mann und Frau gleich groß sind.

Während die Fremdartigkeit in »The Matrix« als simples *Etikett* fungiert (analog zu Kinderzeichnungen, auf denen »unbekannte Flugobjekte« stets die Aufschrift *UFO* tragen), besteht die Irritation bei Cronenberg darin, daß alles so ist, wie es ist: »Es ist so realistisch, in Wirklichkeit könnte ich das nicht«, erklärt Pikul, als er später eine andere Spielfigur töten soll. Aber was heißt hier »soll«? – »Du wirst es nicht schaffen, dich davon abzuhalten, also koste es aus«, erklärt Allegra lapidar. »Der freie Wille zählt offensichtlich nicht besonders viel in dieser kleinen Welt hier.« – »Genau wie im richtigen Leben, du hast gerade so viel Freiheit, daß es interessant ist.«

Doch zurück zur Tankstelle und damit zum zentralen Motiv des Films, dem Loch und dem Instrument, mit dem es gemacht wird. Es wird von Cronenberg einmal mehr bis zur Kenntlichkeit« entstellt. Mit einer Mischung aus Faszination und Grausen verfolgt der Zuschauer, wie der Tankwart zunächst den Ort der Penetration auf der Haut mit einem kompliziert aussehenden Gerät justiert, ein Wunder-Maschinchen, das aus »Raumschiff Enterprise« stammen könnte, um sodann zu einem monströsen Bolzenschuß-Apparat zu greifen. Mit archaischer Gewalt und High-Tech-Präzision wird Ted Pikul ein *Loch* in den Körper gestanzt. Dieser Vorgang – so werden der bange Pikul und auch der irritierte Zuschauer beruhigt – sei so banal »wie Ohrloch-Stechens«. Pikul stellt die naheliegende Frage, warum man sich durch die Implantation eines Bioports nicht infiziert. Allegra grinst. Wie beim Arzt öffnet sie vor Pikul ihren Mund, so daß er ihr in den Rachen sehen kann. Der Bioport, so deutet Allegra mit dieser beiläufigen Geste an, ist eine »ganz normale« Körperöffnung wie ein Mund. Eine erogene Zone entspricht keiner physischen Verletzung des Körpers; sie entspricht einer *virtuellen Wunde*.

Diese stete Variation des Motivs Wunde/Loch/erogene Zone bildet – als wörtlich genommene »Schnittstelle« – den Ariadnefaden durchs virtuelle Labyrinth. Dabei haben die multiplen Körperöffnungen eine doppelte Funktion. Einerseits erogene Zonen, fungieren sie andererseits als Schaltstellen zwischen Fiktion und Realität. Faszinierend an Cronenbergs Entwurf ist, daß das Durchstoßen der jeweiligen Realitätsblase nicht – wie in »The Matrix« – durch eine Figur von außen erfolgt, sondern von innen. Dafür findet Cronenberg stets logische szenische Darstellungen. Zu Beginn des Films überlistet der Attentäter den Metalldetektor, indem er eine ausschließlich aus organischem Material bestehende Waffe in seiner Spielkonsole versteckt. Das ist stimmig und erinnert an Wolfgang Petersens Thriller »In the Line of Fire«, wo der Attentäter auch sehr geschickt eine aus Plastik bestehende Waffe an ei-

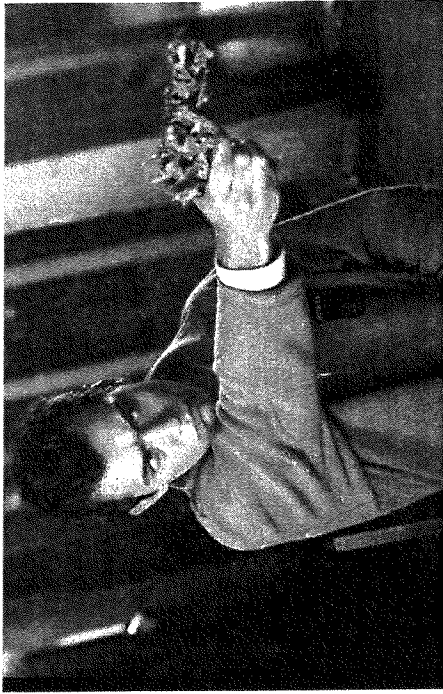
nem Metalldetektor vorbeismuggelt: die Kugel, die aus Metall sein muß, hat er als Schmuck getarnt. Cronenberg ist hier noch radikaler, denn selbst dieser Tarnung bedarf es in »eXistenZ« nicht mehr: Auch die Kugeln bestehen aus organischem Material, aus *menschlichen Zähnen*.

Nicht umsonst durchzieht das Motiv der Knochen-Pistole den Film als roter Faden. Mehr noch – die traumzensurartige Logik dieses Motivs prägt dessen gesamte Struktur. Als eine motivische Spiegelung der »fleshgun« aus »Videodrome« hat die »grizzle gun« in »eXistenZ« die archimedische Funktion eines Phallus. Einerseits ist sie ein Element der hermetisch abgeschlossenen Realitätsblase selbst. Gleichzeitig aber kann dieses von innen heraus konstruierte Ausnahmeelement ein *Loch* in diese Blase schießen. Nicht zufällig ist es eine Frau, die hier – als Schöpferin von *eXistenZ* – das Sein selbst verkörpert. Die einzige Art und Weise, sich dieses Seins zu vergewissern, besteht darin, es zu punktieren, Löcher zu machen ...

Das Loch ist, wie oben gezeigt wurde, ein Symbol für das nicht Symbolisierbare der Dysfunktion des Systems. Dies entspricht der psychoanalytischen Auffassung von Sexualität als einer zielgerichteten Dysfunktion. Und so entfaltet sich die Dramaturgie in »eXistenZ«, indem der Film gewissermaßen von Loch zu Loch springt: Mit dem »Schweizer Armeemesser« – bekannt aus »Videodrome« – operiert Pikul nach dem Attentat zu Beginn des Films aus Allegras Schulter das Geschoß heraus, das sich, wie gesagt, als Backenzahn erweist. Rücken wir Knochen und Backenzahn in einen analytischen Kontext, so erhält die nächste Szene den Sinn, die bereits bekannten Knochen der Knochenpistole in einen anderen Kontext einzuschmuggeln: Während Allegra an der Tankstelle darauf wartet, daß Pikuls Bioport-Operation abgeschlossen wird, begegnet ihr ein doppelköpfiges Amphibienwesen, eine Szene, die zunächst in Vergessenheit gerät. Doch ebendiese mutierte Amphibie ist es, die Allegra und Pikul später im chinesischen Restaurant als jene »Spezialität« serviert wird, von der zu Beginn die Rede war. Warum willigte der Kellner ein, sie zu servieren? – Weil es Allegras *Geburts-Tag* ist, ein Datum, das an die Überschreitung der Grenze zur Existenz erinnert. Diese Überschreitung ist ihrerseits motivisch mit dem Phallus assoziiert. Wo aber ist der Phallus?

Überrascht von seiner eigenen Zielstrebigkeit klabt Pikul aus dem exotischen, nicht appetitlich wirkenden Gericht glitschige Schenkelnknochen heraus, nagt sie widerstrebend ab und setzt die Gebeine – so als wären sie die Teile eines Bausatzes – in einem tranceartigen Zustand zu ebender Knochenpistole zusammen, mit der Allegra zu Beginn verwundet wurde: »Pikul, was tust du da?« – »Ich weiß auch nicht«, sagt Pikul, pult in seinem Mund herum und läßt die Pistole mit seinen eigenen Backenzähnen: »Tod der Dämonin Allegra Geller«, wiederholt Pi-

kul die Worte des Attentäters und legt auf die überraschte Allegra an. Doch statt ihrer tötet er den netten chinesischen Kellner ...



»eXistenZ«. Ted Píkul und die »grizzle gun«

Die wie ein Traum strukturierte Szene, in der erstmals im Film eine Andeutung darauf erscheint, daß Píkul – als sein eigener Avatar – nicht selbst spielt, sondern eher gespielt wird (worauf sich Frage stellt: von wem?), ist damit noch nicht vorüber. Denn der Phallus wandert weiter, um weitere (Schuß-)Löcher zu erzeugen. Nachdem Píkul die »grizzle gun« abgefeuert hat, ist die seltsame Waffe in einem anderen Kontext sofort wieder das, was sie *eigentlich* ist: ein Knochen – und als solcher ist sie ein willkommenes Fressen für den Hund, der die ganze Zeit über in der Küche herumlieft: Es ist jener Hund, unter dessen Fell Píkul und Allegra am Ende des Films jene »echten« Waffen verstecken, mit denen sie Yevgeni Nourish töten. Aber wer ist Yevgeni Nourish?

Wie in »Welt am Draht« sind die Spieler am Ende auf der – so scheint es – »eigentlichen«, der höchsten Realitätsebene angelangt. Auf dieser Ebene ist Allegra Geller nur eine Teilnehmerin unter anderen, die im Spiel die Rolle der Stardesignerin spielte. Der Programmierer des Spieles »transcendenZ«, in dessen Spiel Allegra, Píkul und die übrigen Spieler als Testfiguren agierten, ist eben dieser Yevgeni Nourish. Das gesamte Spiel als solches bestand in der durchlebten Fiktion, einem scheinbar gescheiterten Spiel-Experiment beizunehmen, das in diesem vermeintlichen Scheitern jedoch prächtig funktionierte. Aber was heißt Funkzionieren? »eXistenZ« ist ein Film, der darauf hinausläuft, daß »Funktionieren« und »Scheitern« letztlich ununterscheidbar werden: Yevgeni Nourish macht sich Sorgen über eine »Anti-Spiel-

haltung«, die nicht seinem Programm entstammt (»Wir werden das in unserer Analysegruppe besprechen«). Als Pikul und Allegra Yevgeni Nourish erschießen und anschließend auch auf jene Testperson, die den chinesischen Kellner spielte, ein zweites Mal anlegen, fragt dieser ängstlich: »Sagt mir die Wahrheit, sind wir immer noch im Spiel?« Blicken wir auf den Film zurück, so läßt sich diese Frage nur beantworten, indem man, wie in »Crash« – wo die Realität des (Straßen-)Verkehrs als Schauplatz für ein Unfall-Spiel fungiert – seinen Einsatz macht.

## »Spider« (2002): Im Netz der Spinnenfrau

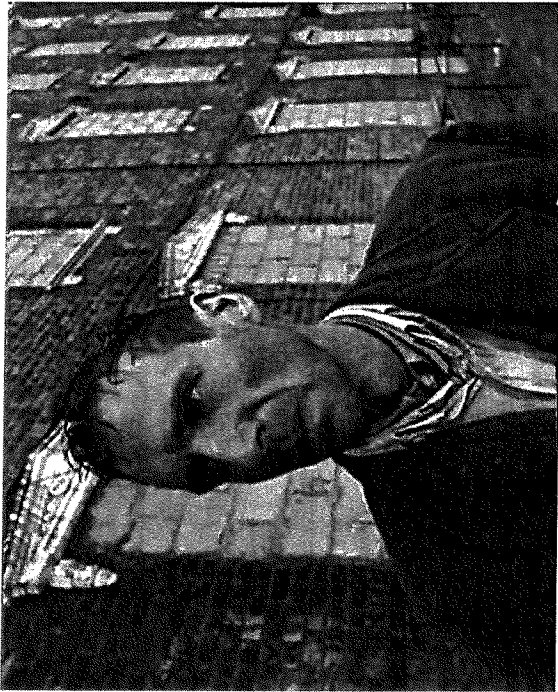
»Spider ist ein Film über die Psychose und die Rekonstruktion der Realität.«  
(David Cronenberg)

L'arrivée d'un train en gare: Menschen entsteigen einem soeben in den Bahnhof eingefahrenen Zug. In einer langen, langsamen Fahrt bewegt sich die Kamera gegen den Strom der Passanten, die dem Ausgang zustreben. Gesprächsfetzen dringen ans Ohr.

Das für Cronenberg unübliche Intro zeigt mit dokumentarischer Nüchternheit ein Stück intakter Welt. Erstmals sehen wir bei Cronenberg »normale« Menschen in einer alltäglichen Situation. Erst am Schluß der Einstellung, als fast alle Reisenden den Bahnsteig schon verlassen haben, steigt ein skurril gekleideter Mann aus dem Zug, vorsichtig und unsicher, als wäre der Boden dünnes Eis. Der Mann trägt einen Pappkoffer und sieht in seinem zerknitterten Mantel aus wie ein Clochard. Er hat eine merkwürdig verzerrte Körperhaltung, blickt ängstlich irritiert um sich und murmelt halblaute Satzfitzen. Plötzlich ist der Zuschauer wieder mitten drin in der »Cronenberg-Welt«, genauer gesagt: in »Spider«, Cronenbergs neuestem Film, in dem der Kanadier, nach »Naked Lunch«, »M. Butterfly«, »Crash« und »eXistenZ«, in denen die Perverstion im Zentrum stand, zur filmischen Auseinandersetzung mit einem Thema zurückkehrt, das ihn zunächst in »Videodrome« und danach in »Die Unzertrennlichen« beschäftigt hatte: die zersplitterte Welt eines psychotischen Menschen. Wie »Die Unzertrennlichen« ist auch »Spider« ein kammerspielartig konzentrierter Film, in dem das Erleben des Protagonisten ohne phantastische Elemente und den Einsatz von Spezialeffekten in Szene gesetzt wird.

»Spider« basiert auf Patrick McGraths gleichnamigem Roman von 1990. Trotz einiger formaler Schwächen ist dieses Buch, neben Burroughs' *The Naked Lunch*, das wohl anspruchsvollste Stück Literatur, das Cronenberg bislang bearbeitete. Ralph Fiennes spielt einmal mehr einen »englischen Patienten« – diesmal Dennis Cleg, den seine Mutter immer nur »Spider« genannt hat, und er spielt ihn mit geradezu hypnotischer Intensität. 20 Jahre hat Cleg in einer psychiatrischen Anstalt verbracht, aus der er soeben entlassen wurde. Seine Welt ist zerrissen in drei von einander isolierte Erlebnis- und Erinnerungsebenen, die der

hilflose, ständig vor sich himmelmelnde Mann vergeblich miteinander in Verbindung zu bringen versucht.



»Spider«: Zersplitterte Weltansicht eines psychotischen Menschen

Auf der ersten Ebene – d. h. dem, was wir »die Realität« nennen würden – sehen wir Spider auf dem Bahnhof ankommen und sich mühsam orientieren. Sein Ziel ist eine Pension, eine Art Übergangsheim für stabilisierte Psychiatriepatienten. Er bezieht ein spartanisch eingerichtetes schmuckloses Zimmer mit vergilbten Tapeten, das den Eindruck einer Gefängniszelle erweckt. Spider wirkt hier wie lebendig begraben. Von dieser Pension aus unternimmt er täglich Erkundungsgänge in das verlassene Industriegelände im Londoner East End. Nie ist hier eine Menschenseele zu sehen. Nur einmal begegnet ihm eine Frau mit einem modernen Kinderwagen. Außer ihr und dem Vorortzug in der Eröffnungsszene deutet nur ein einziges Auto im gesamten Film darauf hin, daß der Held sich in der Welt von heute befindet. Zugemauerte Fensterfronten und die unwirkliche Nähe eines gespenstisch wirkenden Gasometers signalisieren, daß Spider in dieser Welt ein Fremdkörper ist. Schon jetzt wird uns klar, daß Spiders »Lebens-Zeit« irgendwann Ende der 50er Jahre stehengeblieben sein muß.

Die Ausflüge aus der Pension führen Spider in die nahegelegene Kitcheners Street, wo sein Elternhaus steht. Der Weg dorthin geht unmerklich über in die zweite Erlebnisebene des Films. Wie auf einer Zeitreise kehrt Spider als erwachsener Beobachter immer wieder in

seine Kindheit zurück, um die Fragmente seiner Geschichte zu bergen, denn das Rätsel um den Tod seiner Mutter ist für ihn noch immer ungelöst.

Auf der dritten Ebene schließlich zeigt Cronenberg in kurzen Einblendungen jene Zwischen-Zeit, die Spider in der Psychiatrie verbrachte. Wenn man im Zusammenhang mit der Tragik dieser Figur überhaupt von Glück sprechen kann, dann waren die Jahre in der Anstalt offenbar die einzige Zeit, in der er etwas Annäherndes empfunden haben könnte. Nur in diesen Rückblenden scheint aus einem offenen, blauen Himmel eine strahlend helle Sonne, nur hier sieht man Spider lächeln. In der *geschlossenen* Anstalt, vor der als Hintergrund paradoxerweise die einzigen *offenen* Landschaftsperspektiven zu sehen sind, war Spider einer Gärtner-Gruppe zugeteilt. In einer Arbeitspause betrachtet er ein zerknittertes Aktfoto. Ängstlich deckt er das Foto mit den Händen ab. Offenbar kann er die Frau darauf nur dosiert ertragen.

Was geschehen ist, versucht Spider in seinem düsteren Pensionszimmer schreibend (wieder-)zuentdecken. Um seine fragilen Erinnerungen zu fixieren, notiert er sie in ein kleines Heft. Überevoll sind die Seiten zugekritzelt und erinnern damit ebenso an die Mikrogramme Robert Walsers wie an die typische graphische »Überfüllung« auf den Zeichnungen Schizophrener. Diese *Überfüllung* spiegelt sich in einem anderen Motiv, in dem Cronenberg die Seinsweise des psychotischen Subjekts zum Ausdruck bringt. Während Spiders Zeit in der Anstalt revoletiert einer der Insassen und zertrümmert dabei eine Fensterscheibe. Während der Tobende von den Wärtern überwältigt wird, gelingt es Spider, eine lange, spitze Glasscherbe in seinem Ärmel verschwinden zu lassen. Aneignungsweise versucht er, sich damit die Pulsadern aufzuschneiden, doch er kann das Stück, dessen phallische Konnotation unübersehbar ist, nicht wirklich benutzen (die Ratlosigkeit in dem Moment, in dem Spider ein ebenso konnotiertes anderes »Instrument« benutzen will, greift Cronenberg in der Schlusszene noch einmal auf). Beschämt und ängstlich wie ein Pennäler, der einen Streich beichtet, übergibt Spider die Scherbe dem Anstaltsleiter. Der führt ihn in einen Raum, wo die zertrümmerte Scheibe als spinnennetzförmiges Puzzle minutiös rekonstruiert auf dem Tisch liegt. Spiders Scherbe ist das letzte noch fehlende Stück, mit ihm ist das Puzzle vollendet. Auch Spider wird im Verlauf des Films versuchen, ein Puzzle zu legen – aber er wird es, in einer Art manischem Anfall, zerstören, bevor es komplett ist.

Das bereits in McGraths Buch eindrückliche Motiv der zerbrochenen und wieder zusammengesetzten Glasscheibe ist eine subtile Veranschaulichung der symbolischen Ordnung (Lacans »großer Anderer«). Auf der manifesten Ebene des Plots verweist das Motiv der zum Zweck der Vollständigkeitsprüfung rekonstruierten Scheibe auf die Sorge des Anstaltsleiters, eine potentielle Gefährdung der Insassen durch sich selbst auszuschließen. Zugleich aber stehen die einzelnen

Splinter für die Fragmente, aus denen ihr faktisches Sein besteht. So gelingt es Cronenberg, in diesem ganz unspektakulär inszenierten Bild, die Tragik eines Menschen wie Spider analytisch zu pointieren: Die Glasscherbe *minus* das eine fehlende Stück, das *wäre* ein Lacanscher »gebarter Anderer«, ein Anderer, der eine Fehlstelle, einen Mangel hat und damit den Ort, an dem Spider sich *als Subjekt* setzen könnte; komplementär hierzu könnte das fehlende Stück das *Subjekt* Spider für diese Fehlstelle repräsentieren, es wäre der Signifikant seiner Subjekthaf-tigkeit. Aber Spiders Versuch, ein Begehren zu artikulieren (ausgedrückt im Ansichbringen der Scherbe) bricht in sich zusammen. Inwiefern dies psychoanalytisch folgerichtig ist, soll kurz skizziert werden.

Wie bereits angedeutet, steht die spitz zulaufende Scherbe für den Phallus, und in der Tat ist der Phallus, als Symbol des Minus, der Nichtung, der Abwesenheit, in gewissem Sinne »tödlich«, denn mit dem Verzicht auf das *volle* Genießen fordert er – soll er das Subjekt im oben genannten Sinne repräsentieren können – durchaus eine Art »Tod« ein als Preis für sein Funktionieren. »Tod« ist hier deshalb in Anführungs-zeichen gesetzt, weil es dabei um einen *symbolischen* Tod geht, im Erleben des psychotischen Subjekts aber das Sich-Unterstellen unter den Signifikanten des Minus nicht als *symbolischer* Akt denkbar ist, sondern konkretistisch assoziiert wird mit dem Suizid. Deshalb schreckt Spider vor diesem Akt zurück. Die Tragik dieses Verzichts liegt darin, daß er so auch nicht in der Lage ist, auf das *volle* Genießen zu verzichten. Mit der Rückgabe des fehlenden Stücks unterwirft Spider sich ihm wieder, gibt er seinen Versuch, autonomes Subjekt zu sein, auf, um im Genießen des mangellosen Anderen zu bleiben, als dessen Verkörperung wir jetzt die Institution des psychiatrischen Diskurses erkennen können, in dem nicht *begehrende* Subjekte, sondern *genießende* Körper vorgesehen sind. Allerdings verheißt die Institution mit ihrem rigiden Reglement, das je-dem seinen Platz zuweist, auch Sicherheit und Schutz – Schutz vor der Ausgesetztheit des Subjekt-Seins. Spiders Ausflug in die »Welt da draußen« wird daher nicht lange dauern – schon seine für einen hospitalisierten Menschen typische Desorientiertheit auf dem Bahnhof läßt daran kaum einen Zweifel.

Gemäß derselben Logik, nach der sein Tagebuch eine Form von additi-*ver Überfülle* herstellt, ist Spider auch in zahlreiche Schichten gekleidet. Als die Pensionswirtin sich einmal darüber mokiert, daß er so viele Hemden übereinander trägt, läßt Cronenberg einen Mitbewohner mit der pointierten Antwort auftrumpfen: »Clothes maketh the man. And the less there is of the man, the more is the need of the clothes«, heißt es in einer wundervollen *wörtlich genommenen Metapher* – die wir in der Romanvorlage übrigens nicht finden.

Das Tagebuch ist alles, worauf Spider sich stützen kann, es ist der einzige Referenzpunkt in seinem zersplitterten Dasein und insofern

ein Äquivalent zur Glasscherbe. Man kann sogar sagen: In diesem Ta-gebuch ist Spider. Wie um es vor Blick und Zugriff des großen Anderen zu verbergen, versteckt er das zerfledderte Heft unter dem Fußboden-belag seines Zimmers. Auf der manifesten Ebene gelten seine Vorsicht und sein Mißtrauen der Pensionswirtin, die die anstaltsmäßig strenge Hausordnung mit einer ihn einschüchternden Autorität durchsetzt. Über diese Fortschreibung der Anstaltsstruktur wird sichtbar, daß die Wirtin eine Repräsentanz nicht nur des mangellosen, sondern auch des allsehenden, omnipräsenten Anderen ist. Dementsprechend repräsen-tiert das Tagebuch einen (den einzigen) Ort, an dem Spider sich nicht-gesehen fühlen kann – zumindest auf dieser Ebene wäre der Andere damit nicht vollkommen übermächtig.

Im Tagebuch hält Spider fiktive Ausflüge in seine Vergangenheit fest, die im Film als real erlebt geschildert werden. Spiders einzige Ak-tivität besteht in den täglichen Gängen zum Haus seiner Eltern in der Kitchener Street. Es sind schwierige Erkundungen auf brüchigem Ter-rain. Zwar besucht er die Welt seiner eigenen Vergangenheit, doch es ist eine Welt, die erst in *diesem Moment* entsteht. Von außen schaut Spi-der durch das Fenster seines Elternhauses und sieht ein Kind mit seiner Mutter am Küchentisch sitzen. Daß er selbst es ist, dem er als unsicht-barer Beobachter dort zusieht, erfahren wir dadurch, daß Spider jeweils die Worte mit- und vorspricht, die der Junge drinnen am Tisch mit sei-ner Mutter wechselt.

Dieses Verfahren ist filmästhetisch nicht neu, Ingmar Bergman wendet es 1967 in »Persona« an, und Woody Allen stülpiert sich im »Stadtneurotiker« (1977) durch solche Rückblenden auf unvergeßliche Weise zum satirischen Kommentator seiner eigenen Kindheit. Bei Cro-nenberg operiert dieses Verfahren der Retrospektion jedoch auf zwei Ebenen: Spider ist der *imaginäre Betrachter* seiner eigenen Kindheit; gleichzeitig ist der erwachsene Spider in diesen Szenen *real* anwesend. Auf solch verblüffend einfache Weise gelingt es Cronenberg, den Psy-chotiker als jemanden darzustellen, der eine Szene *passiv* erlebt, bei der er zugleich *aktiv* als Regisseur beteiligt ist.

Obwohl er sich in seiner Adaption des Stoffs genau an den Plot des Romans hält, fügt Cronenberg durch dieses Verfahren, Spider als Betrachter in die Visionen seiner Vergangenheit mit einzubeziehen, der Buchvorlage eine Dimension hinzu. In einem Interview für das britische Genremagazin *Shivers* erklärt der Regisseur, daß McGrath in frühen Drehbuchfassungen mit einer *Erzählerstimme* arbeiten wollte, die Spi-ders Gedanken mitteilen sollte. Dieses Verfahren hat Cronenberg klu-gerweise nicht übernommen, denn es hätte die zentrale Schwäche des Romans, die unüberbrückbare Kluft zwischen der Ebene des Erzählens und der Ebene des Erzählten, auf den Film übertragen. In der FAZ kommentierte Wilfried Wiegand die Besonderheit der Adaption: »Im Roman vertraut Spider die ganze Geschichte seinem Tagebuch an, und



dieses Tagebuch hat Cronenberg zum Schweigen gebracht, indem er es in ein sprachloses Bild verwandelte.«<sup>1</sup> Wiegands Beschreibung klingt plausibel, ist jedoch nicht korrekt, denn sie erweckt den Eindruck, McGrath habe einen *Tagebuchroman* verfaßt. Dem ist nicht so. Der Erzähler des Romans denkt sich zwar in den Kopf eines psychotischen Menschen hinein, dessen *Ich-Perspektive* wird jedoch immer wieder der auktorialen Allwissenheit untergeordnet. Die Schilderungen der Vergangenheit Spiders sind daher so reflektiert und abgeklärt, daß sie mit der fragmentarischen Erlebnisweise eines Psychotikers unvereinbar erscheinen – einfacher gesagt: So wie MacGraths »Spider« schreibt kein wirklicher Psychotiker Tagebuch. Spider ist ein gebrochener Mensch, dessen Wahn seine Wirklichkeit ist und den die einfachsten Verrichtungen im Alltag vor schier unlösbare Probleme stellen. Trotzdem legt ihm der Autor Worte in den Mund, die nicht nur klaren Verstand voraussetzen, sondern zuweilen auch hart an der Grenze zum Groschenroman sind.

Cronenberg hat nicht, wie Wiegand meint, Spiders Tagebuch »in ein sprachloses Bild verwandelt«, er hat den Roman um einige triviale Aspekte entschlackt und zugleich das Problem, wie das Medium Schrift (im Roman: die Tagebucheinträge) in das Medium Bild überführt werden kann, ohne daß der Inhalt verlorengelht, auf kongeniale Weise gelöst. Cronenberg kommentiert diese Lösung folgendermaßen:

»I got rid of the voices [...] there was too much voice over [...] now I have the grown Spider observing his own actions in the past. It's a bit like what I did with Christopher Walken's character in »The Dead Zone«. Him being in his own visions wasn't in the Stephen King novel. Here that was a vital part of the structure and it felt comfortably familiar because of the Freudian explanation that we are all spectators to our own past.«<sup>2</sup>

Aus der Perspektive des Gespenstes, das er auch im realen Leben ist, betrachtet der erwachsene Spider eine Szene seiner Kindheit. Mutter und Sohn sitzen am Küchentisch. Die Mutter erzählt eine von Spiders Lieblingsgeschichten. Sie hat früher auf dem Land gelebt und beim Morgenspaziergang immer die frisch gewebten Spinnennetze in den Bäumen betrachtet. Besonders interessiert ist der kleine Spider – und wir erfahren jetzt, warum er von der Mutter so genannt wird – an den fein gewobenen Seidentaschen, in denen die Spinnenmutter ihre Eier ablegt. Spiders Frage »What happened to her after she'd laid her eggs?« thematisiert in einem das mütterliche Begehren und das daran geknüpfte Schicksal des Kindes. Die Mutter weiß schon, daß dies die Lieb-

1. Wilfried Wiegand: »Am Ende der Umnachtung«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22.5.2002, S. 48.

2. Cronenberg, in: *Shivers* 95(2002).

lingsgeschichte ihres Sohnes ist, und erklärt mit Märchenstimme: »She just crawled away without looking back once.« Woraufhin Spider im Ton der Genugtuung ergänzt: »And then she died.« Die Mutter erklärt darauf, daß der Job der Spinnenmutter eben erledigt sei, sie habe keine Seide mehr, um weitere Kokons zu flechten. Das Begehren der Mutter bleibt rätselhaft in dieser Welt, in der es nur Mutter und Kind gibt.



»Spider«: »What happened to her after she'd laid her eggs?«

Gegenüber der literarischen Vorlage hat Cronenberg die Geschichte, in der Spider seine Mutter mit der Spinnenmutter identifiziert, zu einer Kernszene ausgebaut. Während die Mutter diese Geschichte offenbar zum wiederholten Mal erzählt<sup>3</sup>, bürtet der kleine Spider ihr die Haare. Cronenberg bebildert damit auf subtile Weise eine inzestuös gefärbte, dyadische Mutter-Kind-Beziehung, aus der das väterliche Element ausgeschlossen ist.

In der unmittelbar darauffolgenden Szene bricht der reale Vater in diese Dyade ein. Obwohl der erwachsene Spider hier als unsichtbarer Zuschauer zugegen ist, hat er noch immer soviel Respekt, daß er unwillkürlich zur Seite tritt, um ihm Platz zu machen. Durch diese Ver-

3. »Aber es war das Ende der Geschichte, das ich am meisten liebte: Was wurde denn aus der Spinne, fragte ich. Und meine Mutter seufzte. Wenn sie fertig ist (sagte sie), kriecht sie einfach in ein Loch, ohne auch nur einen einzigen Blick zurück zu werfen. Denn ihre Arbeit ist getan, sie hat keine Seide mehr, sie ist innerlich ganz ausgetrocknet und leer. Sie kriecht einfach davon und stirbt«, Patrick McGrath: *Spider*, Frankfurt am Main 1992, S. 53.

schung der Ebenen, in der der fiktive Betrachter/Erzähler Spider ein Element des Betrachteten/Erzählten wird, deutet Cronenberg an, inwiefern der Vater als ein unerwünschter Störenfried erlebt wird. Mehr noch: Er wirkt wie ein Fremder, ein Eindringling, dessen periodischer physischer Präsenz man sich notgedrungen beugen muß und dessen Funktion im mütterlichen Begehren verschwommen bleibt, zumal auch die Mutter in dieser Szene deutlich zeigt, daß das Eintreten des Ehemannes sie aus der Intimität mit dem Kind herausreißt.

Es ist Samstag abend, der Vater wird mit der Mutter in den Pub ausgehen, Spider soll »das Haus hüten«. Für den Jungen ist das nichts Neues, die nun folgende Szene hat sich offenbar schon mehrfach abgespielt. Kaum sind die Eltern aus der Tür, eilt der Junge die Treppe hinauf, um aus seinem Zimmer einen Blick auf die Eltern zu erhaschen, die den Hof des kleinen Arbeiterhäuschens noch nicht verlassen haben.<sup>4</sup> Was er erspäht, scheint ihm allerdings nicht recht zu gefallen, mürrisch wendet er den Blick ab: Neben der Mülltonne hat sich der Vater der Mutter sexual genähert – aber was heißt hier »sexuell«? Und vor allem: Für wen ist es »sexuell«? Was dort geschieht – und offenbar schon häufiger geschehen ist – bleibt für Spider widersprüchlich. Der Vater macht etwas mit der Mutter, und das, was er mit ihr macht, wirkt bedrohlich, ja, gar gewalttätig. Aber warum kichert die Mutter dabei? Sie scheint offenbar nicht abgeneigt – ein Rätsel für das Spinnenjunge. Sicher ist nur eines: Diese Mutter, die ihm sonst so deutlich zeigt, daß nur er, Spider, wichtig ist in ihrem Leben und daß der Ehemann außerhalb ihres kleinen intimen Universums bleibt, gibt sich in bestimmten Situationen doch mit diesem ab. Spider begreift, daß er dann bei der Mutter »abgemeldet« ist, weil der Mann ihr offenbar etwas gibt, das er nicht geben kann.

Nach Freud wäre das, was der kleine Spider er- bzw. durchlebt, die klassisch-ödpale Situation, die regelmäßig auftritt und normalerweise von Tötungswünschen gegen den Vater begleitet ist. Aber Spider ist kein normaler Ödipus. Sein Versuch, das Rätsel des mütterlichen Begehrens zu lösen (das zum Rätsel nicht nur dann wird, wenn er nicht dessen Objekt ist), besteht in einer Aufspaltung der Mutter in die Heilige und die Hure. Wenn die Mutter das Haus verläßt und die Zudringlichkeiten des Vaters nicht nur duldet, sondern offensichtlich sogar goutiert, dann ist sie eine Verräterin der »Spider-Welt« am Küchentisch. Und um die Heilige zu retten, muß die Hure verschwinden.

Aber um dieser »Lösung« willen erlebt Spider das genaue Gegenteil: Die Heilige verschwindet, und die Hure bleibt. Damit freilich sind wir bereits mitten in Spiders wahnhaftem Rekonstruktionsversuch, zu

4. Bezeichnenderweise hat Cronenberg diese Szene der literarischen Vorlage hinzugefügt.

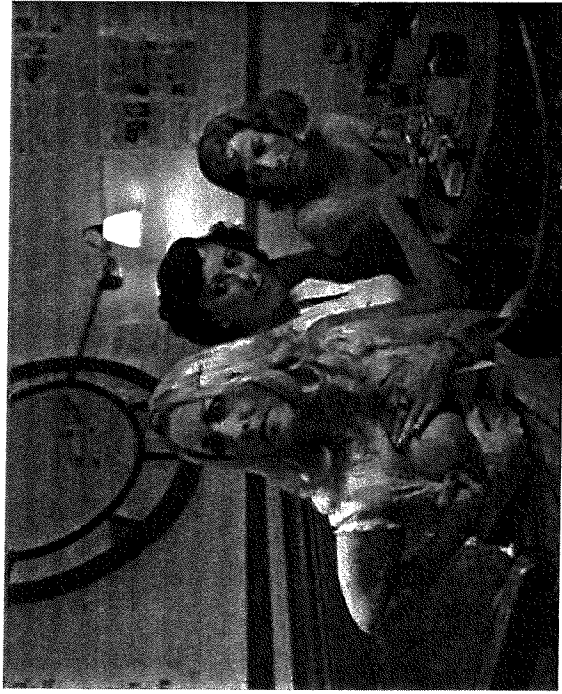
dessen Augenzeugen wir in Cronenbergs Film werden – ohne daß uns dies vorher angekündigt würde. Was wir dort sehen, ist fast durchgehend allein Spiders fragmentarisch-widersprüchliche Version der Ereignisse. Ganz im Gegensatz zum offensichtlichen sexuellen Appetit des Vaters auf die Mutter entwirft der erwachsene Spider ein Szenario, in dem der Vater der Mutter plötzlich untreu wird. Er läßt sich in eine Affäre mit der vulgären Hure Yvonne (die von derselben Schauspielerin wie die Mutter gespielt wird, von Miranda Richardson) ein, die er im Pub kennengelernt hat. Später besucht er diese Hure zu Hause, um »ein Rohr zu reparieren«: »I'm the plumber. Guess you've trouble with your pipes.« Unter einer Brücke zeigt Yvonne dem Klempner schließlich ihre »pipes«, ihre Brüste. Doch sie läßt ihn nicht gleich ran, sie befriedigt ihn routiniert im Stehen, mit der Hand.

Während wir, zusammen mit Spider, der auch diese Szene als Zeuge beobachtet, abgelenkt werden durch die derbe Geste, mit der die Hure den väterlichen Samenerguß wie Wagenschmiere aus ihrer Hand in Richtung Kamera schleudert, geschieht jedoch etwas ungleich Wichtigeres: Erst auf den zweiten Blick nimmt der verblüffte Zuschauer wahr, daß Cronenberg durch einen unsichtbaren Schnitt mitten in der Szene die Schauspieler ausgetauscht hat: Nicht mehr Gabriel Byrne (der den Vater spielt), sondern Ralph Fiennes, der »Spiders«, hat mit der Hure Yvonne sexuellen Verkehr gehabt ...

Die hier aufblitzende imaginäre Identifizierung mit dem Vater muß jedoch scheitern, denn die gesamte Geschichte ab der Beobachtung der sexual gefärbten Szene, d.h. die überraschende Entfremdung des Vaters von der Mutter, die Affäre mit der Prostituierten, das alles ist bereits irreal bzw. wahnhafter Versuch, das traumatische Ereignis in eine ordnungsstiftende Struktur einzubinden. Spider ist längst gefangen im Labyrinth des von ihm selbst entworfenen Familienromans. Zug um Zug wird das Bild des bösen Vaters gezeichnet, der mürrisch und wortkarg am Küchentisch sitzt und sich so schnell wie möglich in den Pub verdrückt, weil er der Mutter überdrüssig ist. Wir sehen den erwachsenen Spider im Pub sitzen und beobachten zusammen mit ihm, wie sein Vater mit Yvonne trinkt. Sie ist eine vulgäre Frau, ihr Lachen ist kreischend laut – eine Frau, die sich *hemmunglos* amüsiert und nichts gemein hat mit Spiders kultivierter, zärtlich-fürsorglicher Mutter. Als der Junge eines Abends von der Mutter losgeschickt wird, um den überfalligen Vater heimzuholen, und dieser Megäre zum erstenmal begegnet, hat diese nichts besseres zu tun, als dem wie gebannt zu ihr hinschauenden kleinen Kerl in derber Direktheit zu zeigen, was eine Frau ist: Genüßlich entblößt sie vor ihm eine ihrer fülligen Brüste. Wie erwähnt, ist die erlebnismäßige Authentizität dieser und der anderen Szenen, die sich um die Affäre des Vaters drehen, mit einem Zweifel behaftet. Und doch erscheint Yvonne »Anmache« wie ein seltsam verzerrtes Echo der Szene, in der Spider die Eltern beobachtet hat, und ihre Entblößung läßt



sich ebensogut als eine lustbesetzte Phantasie des jungen Spider lesen. Aber zunächst wird alles in diesem Film immer noch rätselhafter.



»Spider«. Traumatische Begegnung

Die Begegnung mit der Sexualität wirkt auf Spider wie ein Faustschlag. Von der Hure kann nur Böses ausgehen. Sie zerstört die Ehe der Eltern. Im Roman beschreibt, im Film erlebt Spider beobachtend mit, wie der Vater und die betrunkene Yvonne in eindeutiger Absicht dessen Gartenlaube aufsuchen, und wir erfassen, daß das Drama nun seinen Höhepunkt erreicht. Auf der Suche nach ihrem Mann irrt die Mutter indes durch die Pubs – ein Spießrutenlauf für die gedemütigte Frau, denn alle außer ihr scheinen Bescheid zu wissen ... Doch niemand weiß, wo der Klempner steckt. Einer Ahnung folgend, geht sie zum Schrebergarten und überrascht das liederliche Paar. Brutal erschlägt Bill seine Frau mit dem Spaten und verscharrt sie kalblütig im Kartoffelbeet.

Wie ein Theaterstück wird diese Szene aufgeführt für den erwachsenen Spider, der als unsichtbarer Zuschauer zwischen den Akteuren steht. Einmal mehr zeigt sich, daß dieses theaterartige und zugleich genuin filmische Prinzip nicht nur ein Kunstgriff ist, um Text in Bilder umzusetzen. Als geisterhafter Betrachter einer von ihm selbst entworfenen Welt bleibt Spider dieser Welt äußerlich – und zugleich auch nicht. Wie in »Videodrome«, wo die »First-person«-Perspektive den Inhalt dessen determiniert, was Max Renn erlebt, ist die hermetische Erzählform in »Spider« Teil des Inhaltes: Spider befindet sich in

einer anderen Sphäre, er kann die Erfahrungen seiner Introspektionen mit niemandem teilen. Cronenberg bringt dies geschickt zum Ausdruck, indem er zeigt, daß selbst der Vater nicht an seinen Jungen heran kommt. Zu Spiders Entsetzen hat er nach der Ermordung der Mutter die fremde Person ins Haus genommen. Niemand hat davon etwas bemerkt, denn in Cronenbergs Film gibt es – im Gegensatz zum Roman, wo Yvonne mit anderen Prostituierten im väterlichen Haus ein Bordell eröffnet – keine anderen Personen.

Diese äußerste Reduktion des Personals ist freilich kein willkürlicher Eingriff Cronenbergs in die Romanvorlage, sondern folgt exakt der Struktur der Psychose. Andere Menschen sind für Spider nicht wirklich anwesend, sie sind das, was einer der berühmtesten Psychotiker der Psychiatriegeschichte, der Senatspräsident Daniel Paul Schreber, »flüchtig hingemacht« nennt. Das hat zur Folge, daß Spider in seine wahnhaftige Gewißheit ohne die Möglichkeit eines Außenkorrektivs eingeschlossen ist. So sehr man auf der Welt irgend etwas wissen kann, so sehr weiß Spider, daß Yvonne nicht seine Mutter und der Vater ein Mörder ist. Er hat das Verbrechen mit eigenen Augen gesehen. Empört beschimpft der Junge den Vater als Mörder und die Frau als Hure und läuft davon – zurück an den »Tatort«. Als der Vater den Jungen mit einer ebenso ratlosen wie offenen, ja, liebevoll-besorgten Geste zur Rede stellt und auf den Mordvorwurf seines Sohnes völlig konsterniert reagiert, beschleicht den Zuschauer zum erstenmal der Verdacht, daß alles, was er bis dahin gesehen hat, das Produkt einer Wahnkonstruktion sein könnte. Es ist der einzige Moment im Film, in dem das Erinnern des erwachsenen Spider durch eine quasi objektive Instanz kommentiert wird. Sichtlich erleichtert darüber, daß der Junge nach einigem Zureden seinen Vorwurf offenbar aufgibt, geht er mit ihm zurück nach Hause, wo Yvonne den beiden Männern einen fetten, phallischen Aal serviert. Doch als die beiden beim Verlassen der Gartenlaube am Kartoffelbeet vorbeigehen, entschuldigt sich der Junge leise und beschämt bei seiner dort verscharreten Mutter dafür, daß er sie soeben verraten hat.

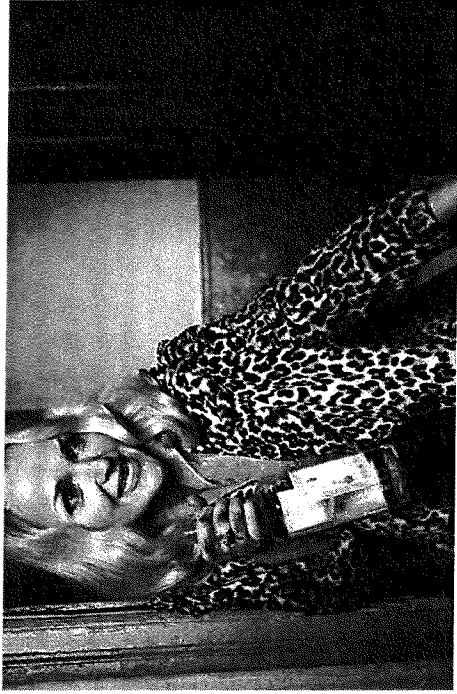
Eines Abends, als der Vater und die Hure wieder einmal betrunken aus dem Pub heimkommen, gelingt es Spider mittels einer Konstruktion aus Haken und Ösen, über die ein langer Bindfaden läuft, von seinem Zimmer im ersten Stock aus ein Gasventil des Küchenherds zu öffnen und die schlafende Yvonne zu töten. Dieses Ereignis bildet den traumatischen Kern, der am tiefsten in der Erinnerung verborgen liegt und folglich erst am Ende der Rekonstruktion erscheint. Verfolgen wir diesen »Faden« jedoch zurück, so läßt sich erschließen, was »wirklich« geschehen ist. Dabei klärt sich auch auf, warum der Anblick des Gasometers bei Spider immer wieder für Panik sorgt. Schon kurz nachdem Spider das Zimmer in der Pension bezogen hat, erscheint ihm – verstärkt durch die subjektive Kamera – der Gasofen als fremdes, bedrohli-

ches Objekt. Er prüft, ob irgendwo Gas austritt, aber die Quelle läßt sich nicht lokalisieren. Der riesige Gasometer scheint zu bedeuten, daß das Gas überall ist. In einer Szene reißt sich Spider panikartig die Schichten der Kleider vom Leib (die er vielleicht angezogen hat, um sich vor dem Gas zu schützen), weil er sich selbst als die Quelle des Gasgeruches erlebt. Offenbar hat der sich in der Tatnacht im ganzen Haus ausbreitende Gasgeruch so etwas wie eine fragile Metapher seines Seins gebildet, indem er sich mit der (toten) Mutter verknüpft. Der Versuch, diese Metapher zu ergründen, führt jedoch dazu, daß er sie zerstört. Noch die Zerstörung aber bleibt ambivalent, weil Spider jedesmal, wenn er sich dem rätselhaften Objekt – dem Gas, seiner Mutter – nähert, in jene Ratlosigkeit fällt, die wir bereits in der Szene der aufgegebenen Selbstmordabsicht mit der phallischen Glasscherbe beobachtet haben.

Die Glasscherbe ist nicht das einzige phallisch konnotierte Objekt im Film. Als erste Handlung, ganz zu Beginn des Films, bei der Ankunft auf dem Bahnhof greift Spider sich in die Hose, und zwar mit einer gewissen Zielstrebigkeit, die man später an ihm nur noch selten wahrnimmt. Er greift genau dorthin, wo man bei einem Mann den Penis vermutet. Nicht um das Organ aber geht es – umständlich zieht Spider einen an einer Kordel befestigten Wollstrumpf hervor. In einer der Rückblenden in die Zeit in der psychiatrischen Anstalt sieht man nicht nur Spider, sondern auch die beiden anderen Mitglieder der Gärtnergruppe mit einem gewissen lustvollen Ausdruck im Gesicht ihre Wollstrümpfe aus der Hose hervorkramen: Als einziger unkontrollierter Ort von Individualität dienen sie der (Auf-)Bewahrung der intimsten Besitztümer der Entmündigten. Hier hat Spider auch das rätselhafte Aktfoto verwahrt, das ein Model mit den Zügen seiner Mutter zeigt.

Auf dem Bahnhof kramt Spider aus dem Wollstrumpf einen Zettel hervor, auf dem die Adresse der Pension notiert ist: Auch in der psychotischen Wirklichkeit Spiders hat der Phallus als Signifikant nicht völlig die von Lacan beschriebene Ordnungs- oder Index-Funktion verloren, derzufolge er »die Signifikatswirkungen in ihrer Gesamtheit repräsentiert«. Wie sich zeigen wird, führt die Adresse Spider wiederum zu (s)einer Mutter. Denn in dem Maße, wie ihm die Rekonstruktion seiner Geschichte mißlingt, verwandelt sich die Pensionswirtin Mrs. Wilkinson in die Hure Yvonne. Im Roman stellt McGrath das Ineinandergleiten der beiden Frauen durch die Namensgleichheit zwischen Yvonne und Mrs. Wilkinson dar. Doch die visuelle Identifizierung der Figuren im Film (die Wirtin Mrs. Wilkinson wird zunächst von Lynn Redgrave, gegen Ende dann immer öfter von Miranda Richardson verkörpert) wirkt motivisch weit überzeugender.

Spider ist durch diese Verwandlung zutiefst verwirrt. Im Film folgt dem eine Szene, die auf höchst subtile Weise die Struktur des psychotischen Wahns dokumentiert: Nachdem Spider die Pensionswirtin



»Spider«: Yvonne? Mrs. Wilkinson?

zum erstenmal als Hure Yvonne erlebt hat, läuft er in sein Zimmer, kramt das verborgene Tagebuch hervor und überfliegt hastig seine Einträge. Danach zerreißt er es und wirft es in den Koffer mit seinen übrigen Habseligkeiten. Diese von außen betrachtet unmotivierte Handlung wird deutbar, wenn wir einen Fehler vermeiden: Wir dürfen Spiders halluzinatorische Wahrnehmung der Pensionswirtin als Hure Yvonne nicht so verstehen, als sei letztere für ihn eine Wiedergängerin. Im Gegensatz zu vielen »normalen« Menschen glaubt der Psychotiker nicht an Psi-Phänomene. Spider weiß, daß Yvonne tot ist, deshalb weiß er auch sofort, das diese Yvonne dort vor ihm »gespielt« ist. Aber warum? Die Antwort setzt eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem psychotischen Wahnsystem voraus – die Cronenberg gegenüber dem Romanvorlage noch vertieft: In seiner subjektiven Weltwahrnehmung wird Spider schlagartig klar, daß »Verfolger« hinter ihm her sind, und um ihn in den Wahnsinn zu treiben, lassen sie die tote Hure wieder auferstehen. Dazu müssen sie sich in den Besitz detaillierter Informationen gebracht haben, vor allem über Aussehen und Kleidung der »realen« (toten) Yvonne. Und die einzige Quelle dieser Informationen kann nur sein Tagebuch sein. Insofern reagiert Spider äußerst logisch und konsequent: Er überprüft das Tagebuch darauf, ob er dort einmal Yvannes Kleidung beschrieben hat, und vernichtet es dann, um es dem weiteren Zugriff der Verfolger zu entziehen. Noch etwas anderes ist ihm jetzt klar: Die »Pensionswirtin« ist auch nicht Pensionswirtin, sondern eine von den Verfolgern engagierte unbekannte Frau, die eine Doppelrolle spielt.

In dieser Ausgangsgewißheit geht Spider auf Spurensuche: Er will wissen, wo die fremde Frau Yvannes Kleider versteckt hält. Als die

Pensionswirtin in einem unbedachten Moment ihren Schlüsselbund auf dem Tisch liegen läßt, nutzt er die Gelegenheit und eignet sich ihn an.<sup>5</sup> Heimlich dringt er damit in ihr Zimmer ein. In ihrem Schrank findet er tatsächlich jene Kleider, die Yvonne seinerzeit trug ...

Die Pensionswirtin – aus Spiders Perspektive ist es nun Yvonne – sucht den Schlüsselbund ihrerseits genau an dem Ort, wo man einen phallisch konnotierten Signifikanten vermuten würde. Sie kennt die Praktiken der Psychiatrie-Insassen, also greift sie Spider resolut in die Hose und zerrt mit sicherem Griff den Wollstrumpf hervor. Mit überlegenem Lächeln hält sie diesen schlaffen Phallus in ihren Händen, und hilflos läßt Spider sie gewähren. Den Schlüsselbund aber findet sie dort ebensowenig wie ein Zeichen seiner »Männlichkeit«.

Eine Strukturanalyse des Films macht sichtbar, daß diese Szene ein negatives Spiegelbild zu jener Szene bildet, in der der Vater von Yvonne mit der Hand befriedigt wurde. Doch der schlaffe Wollstrumpf in der Hand Yvannes ist ein trauriges Symbol dafür, daß Spider den Phallus im psychoanalytischen Sinn nicht »gebrauchen« kann. Überdeutlich zeigt sich dies in der wohl beklemmendsten Szene gegen Ende des Films, in der Spider sich mittels des entwendeten Schlüsselbundes mit einem Hammer und einem langen Schraubenzieher bewaffnet hat. Mit diesen »väterlichen Instrumenten« (zur Erinnerung: Spiders Vater ist Klempner) nähert er sich der schlafenden Mrs. Wilkinson, in der die Hure Yvonne sieht. Noch einmal wird hier ein Versuch erkennbar, dem mangellosen großen Anderen durch die Identifizierung mit dem Vater »Herr zu werden«.

Cronenberg hat diese Szene mit dem Gas-Mord des jungen Spider an seiner Mutter/Yvonne gegengeschnitten. Dadurch gelingt es ihm sichtbar zu machen, daß hier zwei Zeitebenen in einer unauflösbaren kausallogischen Paradoxie verkleben. Auf der Ebene der *Kindheit* muß der junge Spider – zusammen mit dem erwachsenen Betrachter Spider – bestürzt zur Kenntnis nehmen, daß er nicht Yvonne, sondern seine geliebte Mutter umgebracht hat: Die wahnhafte Rekonstruktion seiner Vergangenheit, in der Spiders Vater die Tat begangen hat, ist damit gescheitert. Da der erwachsene Spider in dieser Kindheitsvision als Beobachter anwesend ist, *gleichzeitig* aber im Schlafzimmer von Mrs. Wilkinson steht (in deren Bett nun Yvonne liegt), weiß er nicht mehr, wo er sich befindet und was tatsächlich geschehen ist: »Who are you?« fragt er Mrs. Wilkinson einmal, als sie ihm wieder als Hure Yvonne »erscheint«. Da er keine Antwort darauf bekommt, muß er die fremde

5. Durch diese Analogie zur Episode mit der Glasscherbe wird deutlich, daß auch der Schlüsselbund phallisch konnotiert ist – ein im Rahmen der Figurenpsychologie bemerkenswertes Moment, da hier der große Andere als mit einem Mangel ausgestattet gedacht wird.

Peinigerin töten, um sich zu schützen. Aber so, wie er sich mit der phallischen Glasscherbe nicht selbst umbringen konnte, so schlägt auch dieser Versuch fehl, die Mutterfigur phallisch zu penetrieren. Wiederum ist Spider in Ratlosigkeit erstarrt, gelähmt. Auch dieser groteske Versuch eines Aktes ist zum Scheitern verurteilt, denn Spider weiß buchstäblich nicht, wie man die »väterlichen« Geräte – den Schraubenzieher und den Klempner-Hammer – handhabt. Unwillkürlich fühlt man sich an »Die Unzertrennlichen« erinnert, wo Beverly Mantle einer Frau mit den – ebenso wahnhaften – phallischen Instrumenten zur Behandlung »mutterter Frauen« zu Leibe rückt ...

Offen bleibt die Frage, warum Spider, der zunächst »ganz normal« in den Ödipus-Konflikt eingetreten scheint, nicht wie erwartet den väterlichen Konkurrenten tötet, sondern die Mutter. Aus der Sicht der psychoanalytischen Theorie entsteht hier eine Aporie. Denn mit der Symptomatik des typischen Vaters eines Psychochitikers, etwa des Vaters von Daniel Paul Schreiber, ist der biedere Klempner Bill Cleg vom Charaktertyp her nicht vergleichbar.<sup>6</sup> Er entspricht keinesfalls jenen »Sozialmönstren«<sup>7</sup>, die Lacan in seinem Seminar über die Psychosen als perverse Väter psychotischer Söhne charakterisiert. Aber diese Abweichung vom väterlichen Bild ist insofern unerheblich, als wir hier zum einen keine Psychoanalyse fiktiver Figuren betreiben und zum anderen Spiders Vater, so wie wir ihn im Film erleben, Produkt einer halluzinativen Rekonstruktion ist, deren Struktur die Narration des Films bestimmt: Eine psychoanalytische Diagnose der Figur von Spiders Vater wäre also die Analyse einer im doppelten Sinne fiktiven Figur, da sie ihrerseits von einer fiktiven Figur entworfen wurde.

Nehmen wir noch einmal einige Schlüsselszenen in den Blick, so zeigt sich, daß Spiders wahnhafte Rekonstruktion seiner Vergangenheit zugleich den *gescheiterten* Versuch einer idealtypischen ödipalen Identifizierung dokumentiert. Ebendieses Scheitern stellt Spider vor Probleme, deren Konsequenzen seine Rekonstruktion ins Wahnhafte abgleiten lassen. In seiner »Spinnenwelt« lebte Spider in einer hermetischen, von der Mutter permissiv unterstützten, inestruös gefärbten Dyade, die den Vater ausschloß. Als Spider wiederholt bemerken muß, daß die Mutter doch »etwas« vom Vater will, das sie von ihm, Spider, *nicht* will, fühlt er sich verraten. Die Spaltung der Mutter in die Heilige und die Hure ist für Spider die einzige Möglichkeit, das »Spinnenmodell« der Mutter-Kind-Dyade vor dessen drohendem Untergang im Ödipuskom-

6. Dies trotz der Anspielung, die in Clegs Gärtnerhobby steckt: Daniel Pauls Vater Daniel Gottlob Moritz Schreiber (1808–1861) war der Erfinder der nach ihm benannten »Schreibergärten«.

7. J. Lacan, *Die Psychosen*, S. 242.

plex zu retten. Die Tötung der bösen Hure folgt also konsequent der Logik einer Wiederherstellung der einen, guten Mutter und damit der Aufhebung der Spaltung. Dieser guten Mutter kann Spider sich nähern, wie die Szene zu Beginn des Films zeigt, als er sich auf ihr (fiktives) Grab wie auf ein Bett legt. Durch den Mord konserviert er sie als »ewige Mutter«, mit der er phantasmatisch in der nun perfekten, durch nichts mehr bedrohten Dyade verbleiben können wird.

Das Bild der Mutter als Hure ist jedoch nicht nur negativ konnotiert. Cronenberg zeigt dies zum einen, indem er Spider verstoßen das die Züge Yvones tragende Aktmodel anschauen läßt, und zum anderen in der Szene unter dem Brückenbogen, in der Spider für einen Moment als sein eigener Vater mit Yvonne intim ist. In beiden Bildern ist die ödipale Phantastie des »Die-Mutter-Besitzens« angedeutet. Zweimal erscheint so im Film für Momente die Ahnung einer Möglichkeit, die Klüft zu überwinden. Und doch scheitert Spider an ihr: Die Hure in der Heiligen, die Heilige in der Hure – das Begehren der Frau bleibt rätselhaft.

### Die Frau als »Symptom des Mannes«

Die rätselhafte Figur der gespaltenen Mutter in »Spider« erscheint wie ein verdichtetes Symbol der prekären Rolle, die der Frau in Cronenbergs Werk generell zukommt. Ganz allgemein läßt sich sagen: Sobald der Mann sich ihr in irgendeiner Weise zuwendet, gibt es Probleme. In »Parasitenmörder« wird ihr ein phallusförmiger Parasit implantiert – mit ungeahnten Folgen; eine Hauttransplantation bei einer Frau löst in »Rabid« eine tollwutartige Epidemie aus; eine Psychotherapie wirkt in »Die Brut« katalytisch auf die abnormale Persönlichkeitsstruktur einer Mutter und hat ein tödliches Familiendrama zur Folge; eine mit einem neuentwickelten Tranquilizer behandelte Schwangere gebiert in »Scanners« mental mutierte Kinder; in »Videodrome« bringen zwei Frauen den Helden auf die Spur eines Gemießens, das für ihn in Psychose und Selbstmord endet; der schüchternste Lehrer Johnny Smith scheitert in »The Dead Zone« daran, daß er auf das sexuelle Angebot seiner Freundin nicht eingeht; »Die Fliege« führt vor, was passiert, wenn ein Wissenschaftler sich statt mit der Wissenschaft mit einer Frau beschäftigt; die Star-Gynäkologen Beverly und Elliot Mantle gehen gemeinsam zu Grunde, als einer der beiden sich zum erstenmal in eine Frau verliebt; in »Naked Lunch« muß ein Schriftsteller zweimal seine Frau erschließen, um schreiben zu können; ein Diplomat verliebt sich in »M. Butterfly« in die »vollkommene Frau« und endet im Selbstmord; der Auto-Zusammenstoß mit einer Frau verändert in »Crash« das Leben eines Filmproduzenten; und in »eXistenZ« schließlich ist eine Frau die Schöpferin eines neuartigen Computerspiels, in dessen virtueller Realität sich die Spieler verlieren.

Dieser (verkürzte) Rückblick zeigt, daß die Frau ein Moment in sich birgt, von dem die Weltordnung des Mannes immer wieder auf unvorhersehbare Weise bedroht, ja, gar aus den Angeln gehoben wird. Nicht in allen Filmen wird gleichermaßen deutlich, daß dieses bedrohliche Moment aufs engste mit der Sexualität der Frau verknüpft ist – unübersehbar ist jedoch, daß die jeweiligen Katastrophen ausgelöst werden, wenn sich die Geschlechter auf dem Feld der Sexualität, der Liebe und des Begehrens »begegnen«. Die Kritik hat dies wahrgenommen und Cronenberg eine kulturpessimistische Grundhaltung vorgeworfen. Ab-