

**Y**

Revue für PsYchoanalyse

*Der Kölner Akademie für Psychoanalyse Jacques Lacan*

***KAPJL***

Herausgeber: Michael Meyer zum Wischen

Heft 1/2011 – Mai 2011

Unkostenbeitrag: 4,00 €

**Köln Mai 2011**

## Editorial

*„Die Anatomie beim Tier oder der Pflanze – das ist immer die gleiche Chose – besteht aus dreifachen Punkten, das sind Dinge, die sich teilen, das ist das Y, welches ein Upsilon ist. Das diente seit jeher dazu, Formen zu tragen, das heißt: irgendetwas, das Sinn hat. Es gibt etwas, von dem man ausgeht und was sich teilt: rechts das Gute, links das Böse. Was gab es vor der Unterscheidung Gut/Böse, vor der Teilung zwischen dem Wahren und dem Schwindel? Es gab bereits etwas, bevor Herkules am Scheideweg zwischen dem Guten und dem Schlechten schwankte, er folgte bereits einem Weg. Was passiert, wenn man die Richtung ändert, wenn man das Ding anders ausrichtet? Ausgehend vom Guten hat man eine Zweiteilung zwischen dem Bösen und dem Neutralen. Ein dreifacher Punkt, das ist real, selbst wenn es abstrakt ist. Was ist die Neutralität des Analytikers wenn nicht gerade das: diese Subversion des Sinns, das heißt diese Art von Sog nicht zum Realen hin, sondern vermittels des Realen.“<sup>1</sup>*

**Y** ist der Name der nun neu erscheinenden psychoanalytischen Revue der Kölner Akademie für Psychoanalyse Jacques Lacan.

1977 hat Jacques Lacan diesen Buchstaben in seinen „Propos sur l'hystérie“ an der Stelle hervorgehoben, als er über seine Bemühungen sprach, sich dem Realen zu nähern.

Wohin führt uns dieser Buchstabe, auf was verweist er, welche Richtung gibt er dieser Revue?

**Y** ist eine Schrift für das, was die Möglichkeit einer Ausrichtung, eines Sinns, einer Form trägt.

Es geht in jeder analytischen Kur um diese Möglichkeit einer neuen Orientierung - was nur geht, wenn die bisherigen Sinnkonstruktionen und die alten Herrensinnifikanten des Subjekts unterwandert werden können: „...Subversion des Sinns...“, „...nicht zum Realen hin, sondern vermittels des Realen...“. Die Ausrichtung des Subjekts vollzieht sich in Konfrontation mit dem, was für ihn das Unerträgliche ist, mit dem Realen. Das ist der Ausgangspunkt.

**Y** - so Lacan - verweist auf Herakles am Scheidewege und damit auf die Frage der Wahl. Häresie ist das griechische Wort für Wahl und Lacan übersetzt es uns als RSI.

**Y** also: Schreibweise eines dreifachen Punktes, Tripelpunkt der Struktur von Realem, Symbolischen, Imaginären...Es sind die drei Register, die nach Lacan das Sprechwesen Mensch bestimmen: das Reale als das vom Sinn Ausgestoßene, als Ex-sistenz, als Unmöglichkeit; das Symbolische als das, was das Reale „löchert“, der Signifikant, die Sprache in ihrer Differenzialität; das Imaginäre als Konsistenz, als Gestalt, Zusammenhalt. Die analytische Kur führt nicht in eine unabschließbare Beliebigkeit, sie eröffnet dem Subjekt seine Wahl, seine Wahrheit angesichts des Realen.

Das **Y**: eine Schreibweise für die Wahl des Sinthoms als Verknüpfung der drei Register, dessen, was das Subjekt zusammenhält... **Y** selbst als buchstäbliche Materialität dieses Ortes der Wahl. Die Wahl begründet das Singuläre des Subjekts.

---

<sup>1</sup> Lacan, J. (1977): Propos sur l'hystérie. Veröffentlicht in: Quarto (Supplément Belge der Lettre mensuelle de l'École de la cause freudienne) 1981, Numéro 2. Übersetzung dieser Passage aus dem Französischen durch Michael Meyer zum Wischen.

Lacan in „Le Sinthome“ über James Joyce:

„Aber es ist eine Tatsache, daß er wählt. Womit er wie ich ein Häretiker ist, denn die haeresis ist eben das, was den Häretiker auszeichnet. Man muß den Weg wählen, auf dem die Wahrheit anzugehen ist, dies umso mehr, als die einmal getroffene Wahl niemanden daran hindert, diese der Überprüfung zu unterziehen, das heißt, häretisch zu sein auf die gute Weise – welche, da sie die Natur des Sinthoms richtig erkannt hat, nicht darauf verzichtet, es logisch zu benutzen, das heißt, bis sein Reales erreicht ist, wo er dann genug hat.“<sup>2</sup>

**Y** läßt sich lesen als Schrift der Häresie, die immer auch eine Erfindung ist, bis zum Geht-nicht-mehr, wo man genug hat.

**Y**, weiter: Schreibweise für die Subversion des Sinns, der PsYchoanalyse heißt. Dazu kann also eine Psychoanalyse dienen: Subversion des Sinns, Ausrichtung durch das, was als Reales jegliche Ausrichtung trägt: sich am Scheideweg einer Wahl kein X mehr für ein U vorzumachen; den Punkt aufzusuchen, an dem sowohl Wahres wie Schwindel ihren Ursprung nehmen...Dabei ist das Auftauchen von Angst unvermeidlich.

Psychoanalyse: Auf den Punkt kommen; den Punkt eines Subjektes, der dessen Wahl begründet.

**Y** ist so auch ein Drehpunkt, an der eine Ausrichtung geändert, das Ding anders ausgerichtet werden kann.

**Y** heißt im Griechischen das einfache Ü; Lacan sagt es: **Y**, das ist u...pilon. Etwas Einfaches. Am Ende, wenn die Gespinste sich auflösen können.

Die Römer, die das **Y** von den Etruskern übernahmen, stellten den Buchstaben ans Ende ihres Alphabets.

**Y** steht für den Dreh- und Angelpunkt der Buchstabierungsarbeit der Analyse, sinthomatische Wahl, schlussendliche Einfachheit, minimaler Charakter des Sinthoms, Reduktion auf das Stück Reale, das die Struktur trägt.<sup>3</sup>

„Das heißt, nichts anderes zu tun, als was ich tatsächlich getan habe – der Spur des Realen zu folgen...“<sup>4</sup>

**Y** ist vor allem aber auch das **Y** im Zentrum des Savoir-**Y**-faire, Endpunkt der Analyse beim späten Lacan<sup>5</sup>, Umgang mit dem Symptom und dem mit ihm verbundenen Genießen.<sup>6</sup>

---

2 Lacan, J. (1975/1976): Das Seminar, Buch XXIII: Le Sinthome. Ins Deutsche übertragen von Max Kleiner (Hamburg). In: Arbeitsmaterialien 3 des Lacan Archivs Bregenz, S. 6.

3 Geneviève Morel hat den minimalistischen Charakter des Sinthoms unterstrichen: „Man erreicht das Sinthom durch Reduktion, ausgehend von der Vielfältigkeit der Symptome und nicht durch Konstruktion (im Sinne der „Konstruktionen in der Analyse“ von Freud.) Es ist das Minimum, das das Reale, das Symbolische und das Imaginäre zusammen halten läßt oder auch das, was die Realität subjektiv konsistent macht.“ Morel, G. (2008): La loi de la mère, Anthropos, Paris, p. 326 [Übersetzung dieser Passage: Michael Meyer zum Wischen]

4 Lacan, J. (1975/1976): Das Seminar, Buch XXIII: Le Sinthome. Ins Deutsche übertragen von Max Kleiner (Hamburg). In: Arbeitsmaterialien 3 des Lacan Archivs Bregenz, S. 55.

5 Hierzu einige Bemerkungen von Geneviève Morel: „In der Tat dient das Wissen nicht zu viel, wenn man in den Zweideutigkeiten seines Unbewußten verwickelt ist. Das Subjekt soll eher lernen, damit umzugehen zu wissen [Savoir-y-faire] („Lernen“ in Gänsefüßchen, denn es handelt sich in der Tat nicht um ein schulisches Erlernen). Das heißt, mit seinem Unbewußten zurecht zu kommen – dies in dem Maße, in dem dies Unbewußte - dieser „Ein-Schnitzer“ - aus der selben signifikanten Materie gemacht ist wie diejenige, die das Symptom verursacht hat...Daraus würde ein Wissen eines Umgangs damit resultieren und zwar mit dem, was vom Symptom am Ende der Analyse bleibt. Es verschwindet also, wie man gesehen hat, nicht in seiner Dimension

„umgehen zu können mit diesem Symptom, es zu entwirren wissen, es handzuhaben wissen, wissen, das hat etwas, was dem entspricht, was der Mensch mit seinem Bild macht, es ist die Verbildlichung der Art und Weise, wie man mit diesem Symptom zurecht kommt.“<sup>7</sup>

Wie den Zusammenhang von Symptom und Realem, Symptom und Genießen erfassen? Bereits in RSI sagt Lacan: „Ich definiere das Symptom durch die Art, wie ein jeder das Unbewußte genießt, insofern das Unbewußte ihn bestimmt.“<sup>8</sup>

Und weiter:

„Das Unbewusste ist das Reale...es ist das Reale insofern dieses gelocht ist. Begnügen wir uns also damit zu sagen, dass das Unbewusste das Reale ist, insofern es beim Sprechwesen Mensch behaftet ist mit der einzigen Sache, die Loch macht, uns durch das Loch absichert, nämlich mit dem, was ich das Symbolische nenne, indem ich es im Signifikanten verkörpere, von dem es letztlich keine andere Definition gibt als das Loch. Der Signifikant macht Loch.“<sup>9</sup>

Das Y kann auch als Lochschrift gelesen werden, als buchstäblicher Niederschlag des Signifikanten.

Warum nicht einfach *Savoir-faire*, sondern *Savoir Y faire*? Also kein umfassendes, sicheres Know-how!

Geneviève Morel schreibt dazu: „Das *Savoir-y-faire* (umzugehen wissen) ist nicht genau das *Savoir-faire* (zu machen wissen) denn das „y faire“, sagt Lacan, zeigt an, daß man das Ding nicht wirklich im Konzept zu packen bekommt. So spricht man von der Geschicklichkeit einer Köchin, die sich nicht für einen großen Chef hält: es geht vermutlich um die Sorge, die analytischen Massen nicht in einen neuen Dogmatismus des *Savoir-faire* des Analysanten einzuführen. Trotzdem ist es sehr wohl das *Savoir-faire*, das heißt ein fundamentales, aus der Kunst hervorgegangenes Konzept, das dieses „*Savoir-y-faire*“ der Analyse inspiriert hat.“<sup>10</sup>

„Damit umzugehen wissen ist nicht dasselbe wie das Wissen, wie das absolute Wissen...“<sup>11</sup>

Das Y des *Savoir-Y-faire* steht für das Reale ein, um das sich das Wissen dreht und das es nie ganz erfassen kann. So ist der Buchstabe Y ein „Ufer zwischen Wissen und Genießen“<sup>12</sup>, Wissen und Realem. Es ist diese Zone, mit der sich die Forschung der Psychoanalyse besonders beschäftigt.

---

einer „Montur“ des Subjekts und des vierten Terms, der R, S und I zusammen hält. Dieses Wissen eines Umgangs damit oder Identifikation mit dem Symptom wäre eine Art pragmatischen Wissens, das in der Analyse erworben wird, das erlauben würde, sich dort zu entwirren, wo man zuvor verwickelt war. Es handelt sich also nicht darum, zu erwägen, wie es die Verächter Lacans taten, daß seine Bemerkung einschließen würde, das Subjekt solle sich einfach an das Leiden seines Symptoms gewöhnen.“ Morel, G. (2008): *La loi de la mère*, Anthropos, Paris, p. 206-207 [Übersetzung dieser Passage: Michael Meyer zum Wischen]

<sup>6</sup> Lacan, J. (1976/77): *Le Séminaire*, Buch XXIV. *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Übersetzung von Max Kleiner (Hamburg). *Materialien des Lacan Archivs Bregenz* 4, S. 3.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Lacan, J. (1974/75): *Das Seminar*, Buch XXII: *RSI*. Übersetzung von Max Kleiner (Hamburg). *Materialien des Lacan Archivs Bregenz* 2, S.37.

<sup>9</sup> Ibid..., S. 66.

<sup>10</sup> Morel, G. (2008): *La loi de la mère*, Anthropos, Paris, p. 207.[Übersetzung dieser Passage: Michael Meyer zum Wischen]

<sup>11</sup> Lacan, J. (1976/1977): *Das Seminar*, Buch XXIV: *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Übersetzung von Max Kleiner (Hamburg). *Arbeitsmaterialien 4 des Lacan Seminars Bregenz*, S. 57

<sup>12</sup> Lacan, J. (1971): *Lituraterre*. In: Lacan, J. (2001): *Autres écrits*. Seuil, Paris, p. 16.

Der psychoanalytische Zugang zum Wissen trägt dem Umstand Rechnung, daß es das absolute Wissen nicht gibt; es stößt immer an die Grenze dessen, was nicht repräsentierbar ist, des Realen. Dieses Reale, das, was aus dem Sinn ausgeschlossen ist, findet im **Y** eine Schrift. Die politische Dimension dieser Wahl, dem Realen nicht auszuweichen, hat Franz Kaltenbeck klar formuliert.

„Gerechtigkeit und Wahrheit sind Probleme, mit denen man nur umgehen kann, wenn die Menschen sich nicht völlig mit der herrschenden Ideologie identifizieren, wenn sie nicht nur Egos sind, sondern auch Subjekte. Subjekte sind immer gespalten in einen Teil, der durch Sprache repräsentiert werden kann (mit Hilfe von Worten, Namen, Titeln, Idealen) und einen Teil der außerhalb solcher Repräsentationen steht. Eine solche Spaltung ist gefährlich für konformistische Ideologien, denn sie bedeutet, daß es immer einen Teil des Subjekts geben wird, der den terrorisierenden Befehlen der Macht nicht gehorcht.“<sup>13</sup>

Angesichts der Gewalt, die von der Sprache ausgeht, den Meister-Signifikanten, die das Leben der Einzelnen, aber auch der Gesellschaft bestimmen, bedarf es der List; also auch eines *Savoir-Y-faire*.

Franz Kaltenbeck weiter:

„Subjekte sind entfremdet, sie werden von der Sprache fortgeführt; sie sind Nomaden, die von Signifikanten umhergetrieben werden, Spielbälle von Worten. Dies ist ihr *kontingenter* Teil. Man kann Subjekte mit Immigranten vergleichen, die sich ihr Bestimmungsland nicht aussuchen können. Sie müssen ganz einfach irgendwohin gehen. Aber sobald sie auf der Straße sind, müssen sie Listen anwenden, um ihre Reise fortzusetzen, wie Odysseus es tat. Dies ist der *notwendige* Teil der Subjekte. Sie müssen die Forderungen ihres Triebes anerkennen und nach deren Befriedigung suchen, ohne vom Trieb überwältigt zu werden. Deshalb können sie nicht nur der Macht der Sprache vertrauen – sie müssen aus ihrer Entfremdung herauskommen und sich vom Signifikanten trennen, der ihnen Befehle gab. In dieser Hinsicht ist das Subjekt das Gegenteil jener Täter, die ihre Verantwortung leugnen.“<sup>14</sup>

Das **Y** markiert so die Ausrichtung dieser Revue, die der psychoanalytischen Theorie und Klinik, der Kunst und Politik in ihrer Verbindung zur Lehre Lacans gewidmet ist.

Im deutschen Sprachraum findet gerade das späte Werk Lacans und seine kreativen Weiterentwicklungen (z.B. bei Geneviève Morel) noch viel zu geringe Resonanz. Eine zum Teil sehr konservative, um eine symbolische Dominanz kreisende Lesart Lacans verhindert dabei immer wieder den Zugang zu Konzepten, die besser geeignet sind, sich mit einer veränderten Klinik, einer sich umwälzenden gesellschaftlichen Situation und mit den neueren Bewegungen der Kunst auseinander zu setzen.

Die Gründung der Kölner Akademie für Psychoanalyse Jacques Lacan als Ort der psychoanalytischen Bildung geschah, um auch in Deutschland den kreativen und weiterführenden Entwicklungen der Lacanschen Lehre mehr Raum zu geben. Gerade jüngere Kolleginnen und Kollegen sollen die Möglichkeit haben, ihren Weg zu dem zu finden, was Lacan uns für die verschiedensten Felder psychoanalytischer Theorie und Praxis zur Weiterentwicklung hinterlassen hat. Dazu gehört die Auseinandersetzung mit den verschiedensten Diskursen, der Kunst, der Politik, der Philosophie, der Pädagogik...

---

13 Kaltenbeck, F. (2001): Die Verweigerung der Gerechtigkeit und der Subjektverlust. In: Experimente mit der Wahrheit, Documenta 11\_Plattform2, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, S. 312.

14 Ibid..., S. 313.

Der Gründung der Akademie durch Michael Meyer zum Wischen gingen ein jahrelanger intensiver Austausch und eine vielfältige Zusammenarbeit mit den Kölner an Lacan orientierten Analytikern voraus, namentlich Fotini Ladaki-Schmidt, Harold Dielmann und Andreas Hammer. Diese arbeiten nun weiter eng mit und in der Akademie zusammen.

Die produktive Verbindung und Kooperation Michael Meyer zum Wischens mit seinen Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunden der Association pour L'Étude de la Psychanalyse de son Histoire (Lille) und dem Collège de Psychanalystes de l'ALEPH (Paris) waren ein entscheidendes Moment für die Gründung der Akademie. Besonders der Austausch mit Franz Kaltenbeck und Geneviève Morel gab wesentliche Impulse für diesen Schritt und ihre Unterstützung ist von besonderem Wert.

Es bestehen außerdem bewährte Verknüpfungen mit den verschiedenen Arbeitsfeldern von *textura*, Freud-Lacan Gruppe Köln, deren fruchtbare, nun auch schon länger währende Arbeit die Gründung der Akademie beflügelte und ebenfalls ermöglichte. Die lebendige Kooperation unterschiedlicher, an Lacan orientierter psychoanalytischer Initiativen in Köln, der gute kollegiale Umgang und die Vielfältigkeit der hiesigen Projekte sind unverzichtbares Moment für die Arbeit der Akademie in ihren mannigfaltigen Vernetzungen. Hierzu gehören mit LaGiB (Lacan Gruppe Berlin) und pli-Psychoanalyse nach Lacan zwei Gruppen, relativ junge Gründungen, die sich ebenfalls für eine immer wieder neue Lektüre Lacans und einen erfinderischen Zugang zur Psychoanalyse einsetzen.

Mit den an Lacan orientierten Assoziationen, Gruppen und Initiativen im deutschsprachigen Raum sind Austausch und gemeinsame Projekte vorgesehen.

Die Akademie entstand in einem ständigen Austausch: neben den Freunden und Kollegen aus ALEPH und von *textura* waren es einige mit unserer Kölner Arbeit verbundene Weggefährten aus Berlin, Hamburg, Karlsruhe, Köln, München und Paris, nicht zuletzt auch der Dichter Eckhard Rhode, die an ihm beteiligt waren.

Diese Verbundenheit soll die Arbeit der Akademie weiter fördern und ihre Arbeit vorantreiben. Im November 2011 wird eine Tagung zu „Schrift und Psychoanalyse“ stattfinden, in Zusammenarbeit mit ALEPH, dem Anglistischen Lehrstuhl der Universität Köln, sowie mit *textura*, Freud-Lacan Gruppe Köln.

Diese Revue soll die Arbeit der Akademie und der mit ihr kooperierenden Assoziationen und Gruppen vorstellen, dazu gehören Tagungstexte, Berichte über die Arbeit von Cartellen, Vorstellung von Forschungsprojekten, Übersetzungen. Demnächst soll die Übersetzung eines Textes von Lacan aus dem Jahre 1977 - „Propos sur l'hystérie“ - als Arbeitsmaterial der Akademie veröffentlicht werden.

Dieser Band widmet sich drei Vorträgen der Tagung „Schrift und Psychoanalyse“ im französischen Institut Köln im Jahre 2009.

Franz Kaltenbeck ist in „Schreiben von Liebe und Verlust“ auf den Briefwechsel von Ingeborg Bachmann und Paul Celan eingegangen. Franz Kaltenbeck hat sich bereits durch andere Arbeiten zum Werk Paul Celans hervorgetan, von denen ich besonders „Une poétique sublimale face à l'horreur de l'histoire“<sup>15</sup> nennen möchte. In dieser Arbeit hat er, in Abgrenzung von einer Tendenz eines „Fetischismus der Unverständlichkeit“, herausgearbeitet, wie das „lyrische Subjekt“ bei Celan mit jedem neuen Gedicht wieder geschaffen wurde und wie

---

15 Kaltenbeck, F. (2008): Une poétique sublimale face à l'horreur de l'histoire. Dans: Lakhdari, S. (2008): Lectures psychanalytiques croisées. Indigo, Paris, p. 27-45

dabei das entstand, was Kaltenbeck mit Jean Bollack als Gegen-Poesie bezeichnet.<sup>16</sup> So lassen sich Celans Gedicht als Antwort auf die Pervertierung der deutschen Sprache im Nazi-Deutschland lesen, als Kreation einer eigenen Sprache angesichts einer Sprache im Dienste eines destruktiven Genießens. Aus psychoanalytischer Sicht bietet sich damit durch die Dichtung, wie Kaltenbeck zeigte, ein anderer Weg als der der Unterwerfung unter Denk- und Glaubenssysteme. Dichtung und Psychoanalyse berühren sich hier.

Franz Kaltenbeck hat in seinem Kölner Diskurs zu Celans und Bachmanns Briefwechsel die Bollacksche Position, daß die Biographie des Dichters für die Interpretation des Gedichtes nicht zu vernachlässigen ist, klar verdeutlicht. Auch in der Psychoanalyse sind Ort und Zeit, auf die sich die Rede des Analysanten beziehen, von großer Bedeutung. In der Kur haben wir es oft mit einer Gegen-Rede zu tun, die sich gegen ein tödliches Genießen des Anderen richtet. Diese Dimension zu vernachlässigen hieße, die Analyse in endlose Vieldeutigkeiten ableiten zu lassen und unmöglich zu machen, die häufig traumatischen Momente zu bestimmen, von denen eine symptomatische, ja auch kreative sinthomatische Antwort des Analysanten seinen Ausgang nimmt.

Wie in der Poesie können durch die Analyse fixierte und das Subjekt nicht selten zerstörende Sinngebungen unterwandert werden, die herrschenden Herrensingifikanten können ihre Macht einbüßen.

Franz Kaltenbeck hat in « Une poétique sublime face à l'horreur de l'histoire » bereits darauf hingewiesen, daß der Suizid Celans als Konsequenz davon angesehen werden kann, daß seine Zeitgenossen die in seinen Gedichten enthaltene Wahrheit nicht ertrugen. Deren Anerkennung sei die Mission des Dichters gewesen. Der Kölner Vortrag Kaltenbecks führt uns diese Dramatik am Beispiel der Begegnung Paul Celans mit Ingeborg Bachmann eindrücklich vor Augen. Franz Kaltenbeck zeigt auf, daß Ingeborg Bachmann „die vernichtende Wirkung, die das Aufflackern des Antisemitismus auf ihn ausübte nicht wahrnahm“ und er läßt erkennen, welche fatalen Folgen dies für Paul Celan hatte. Der Kampf Celans um die Wahrheit erinnert daran, daß auch in jeder analytischen Kur dieser Kampf um die Wahrheit einen zentralen Platz einnimmt.

Es sei noch bemerkt, daß Franz Kaltenbeck sich intensiv mit der Frage beschäftigt hat, unter welchen Bedingungen das Schreiben den Melancholiker vor dem Suizid schützen kann oder auch nicht.<sup>17</sup>

Die Herabsetzung des Anderen zum narzißtischen Doppelgänger, so Franz Kaltenbeck, ist ein wichtiger Aspekt für die Suizidalität bei Melancholikern. Bei Celan dagegen gibt es eine Differenz zwischen dem einen und dem anderen, das erlebende Ich fällt nicht spiegelbildlich mit dem schreibenden, lyrischen Ich zusammen. Man kann bei ihm vermuten, daß die massiven antisemitischen Attacken, die sich durch die von der Witwe Goll angezettelten Plagiatsaffäre gegen seine Dichtung selbst wandten, ihn verzweifelt und allein in seinem Kampf um die Wahrheit ließen.

Geneviève Morel hat uns mit ihrem Beitrag „Gestalten und Maximen des zeitgenössischen Über-Ichs“ einen packenden Einblick in die hohe Bedeutung des Freudschen Konzepts des kulturellen Über-Ichs gegeben. Geneviève Morel ist in Deutschland vor allem durch ihre Arbeiten im RISS bekannt, in denen sie ihre bahnbrechende Weiterentwicklung der Lacanschen Theorie des Sinthoms vorstellt. In „Das sexuelle Sinthom“ (2004) hat sie überzeugend dargelegt, daß auch Subjekte, die sich zur Annahme ihres Geschlechtes weder auf den Namen-des-Vaters, noch auf den Phallus beziehen, durch die Bildung eines Sinthoms eine eigene Geschlechtsposition erfinden können. Der Beitrag endet mit Worten, die die Psychoanalyse aus einer Haltung befreien könnten, in der die Anerkennung einer durch den

---

16 Bollack, J. (2001): Poésie contre poésie. Celan et la littérature. PUF, Paris.

13 Kaltenbeck, F. (2003): Der Selbstmörder und sein Doppelgänger: zum Schreiben des Melancholikers. In: Jahrbuch für klinische Psychoanalyse 5, edition discord, Tübingen, S. 177 ff.

Phallus bestimmten Geschlechterdifferenz normierendes Ideal ist: „Die Psychoanalyse besitzt demnach die Mittel, um die Geschlechterdifferenz anders zu verstehen, als durch die Bezugnahme auf den Phallus. Die Theorie Lacans vom Sinthom ermöglicht eine Alternative, da sie eine neuartige Viererstruktur (R,S, I, Sinthom) formuliert, die es erlaubt, die Beziehungen zwischen den Geschlechtern und die Generationenabfolge zu durchdenken, ohne daß man sich notwendigerweise auf den Namen-des-Vaters oder auf den Phallus beziehen muß. Mit Hilfe dieser Theorie kann man einige der moralischen und politischen Vorurteile vermeiden, welche mit den großen gesellschaftlichen Fragen einhergehen, die sich uns am Beginn des 21. Jahrhunderts stellen: unseren Umgang mit der ‚geistigen Gesundheit‘, aber auch die gesetzliche Regelung der Ehe, der Abstammung und der Adoption.“<sup>18</sup>

In einer weiteren wichtigen Arbeit hat Geneviève Morel die pathologische Kehrseite des oft einseitig als friedensstiftend dargestellten Gesetzes des Namens-des-Vaters hervorgehoben und dargestellt, daß die sogenannte im Symbolischen wurzelnde Vatermetapher nur ein mögliche Variante psychischer Strukturierung des Subjekts, seiner Wahl ist. Das Symptom wird dabei zu einer notwendigen Stütze des Subjekts. Geneviève Morel schreibt: „Die psychoanalytische Kur reduziert seine pathologische und einengende Seite, modifiziert es, unterdrückt es aber nicht in seiner Stützfunktion für das Subjekt, ja sie kann sogar dem Subjekt, wenn dieses zuvor kein Symptom zustande brachte, den Weg bahnen, damit es eines erfindet. Dieser neuen Funktion des Symptoms hat Lacan, ausgehend vom Fall des James Joyce, den Namen ‚Sinthom‘ gegeben.“<sup>19</sup>

In ihrem Kölner Diskurs hat Geneviève Morel die Bildung des Sinthoms in Hinblick auf die Bedeutung des kulturellen Über-Ichs eindrücklich dargestellt und zwar sowohl mit Bezug auf die psychoanalytische Klinik, wie verschiedene Kunstwerke, die Filme „Dead Zone“ von Cronenberg und „Minority Report“ von Spielberg, den Roman „Die Wohlwollenden“ von Jonathan Littell, sowie das Video „Lisa“ von Arthur Zmijewski. Morel zeigt, wie das kulturelle Über-Ich bei der Ausbildung eines Wahns (so auch bei „Lisa“) beteiligt sein kann. Im Falle von Littells Roman verdeutlicht sie, wie das durch das Überleben der Shoah geprägte kulturelle Über-Ich für den Autor mit einem rätselhaften, stets neu zu interpretierenden Trauma verbunden ist, auf das er mit einem Phantasma antwortet, welches zur Grundlage seines Werkes wird.

Mir erscheint wichtig, daß sowohl Franz Kaltenbecks, wie Geneviève Morels Arbeiten stets einen politischen Aspekt enthalten, der die Psychoanalyse in den Fragen unserer Zeit verankert. So macht Geneviève Morel in ihrem Kölner Vortrag auf die desaströsen gesellschaftlichen Folgen eines hypermoralischen, vom Todestrieb durchzogenen kulturellen Über-Ichs aufmerksam, die Kehrseite unserer zivilisierten Ideale, wie wir sie heute vor allem in einer die Sicherheit verabsolutierenden Ideologie sehen können.

Mit der Frage des Sinthoms beschäftigt sich auch der Beitrag Lucile Charliacs zu Robert Walsers Mikrogrammen, seiner „geraubten Schrift“. Mit Hilfe einer minutiösen Untersuchung von Walsers Mikrogrammen - extrem verkleinerter Schrift auf diversen wieder verwerteten Textträgern - weist Lucille Charliac überzeugend nach, daß diese Produktionen Walsers nicht mit dem Freudschen Konzept der Sublimierung zu fassen sind; vielmehr geht es mit den Worten des Dichters darum, daß sich ein „gewisses Schönes in uns sich zu künstlerischem Zweck nicht eignet.“ Die Mikrogramme, die man auf den ersten Blick nicht als Manuskripte erkennen kann, sind dem Zufall und der Willkür des Anderen ausgesetzt; das Freudsche Kriterium für die Sublimierung, daß sie für die anderen mitgenießbar werden, gilt nicht. Es geht auch nicht, wie bei der Sublimierung, um eine Verschleierung von verpönten Inhalten,

---

<sup>18</sup> Morel, G. (2004): Das sexuelle Sinthom. In: RISS: Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud Lacan. 61/2004-3. Wien, Turia und Kant, S. 72.

<sup>19</sup> Morel, G. (2007): Das Symptom, das Phantasma und die Pathologien des Gesetzes. In: RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud Lacan. 65/207-1. Wien, Turia und Kant Verlag, S. 65.

die durch die künstlerische Gestaltung sozial akzeptabel werden. Vielmehr macht Walser, wie wir durch Charliacs Arbeit erfahren können, die Impulsivität zum Stilmerkmal selbst und versucht damit die Fremdbeeinflussung wenigstens teilweise zu beherrschen. Man könnte von einem Savoir-y-faire mit einem bedrohlichen Genießen sprechen, einen direkten materialen Umgang mit Hilfe des Schreibens und der Schrift. Die Mikrogramme schaffen keine Verbindung und Walser konnte sich durch sie keinen Namen machen (was ihn an dieser Stelle von Joyce unterscheidet).

Die in dieser ersten Revue der KAPJL versammelten Beiträge sollen zeigen, daß eine Psychoanalyse, die die kühnsten Konzepte Lacans, gerade aus seinen letzten Schaffensjahren, als weiter zu führende Aufgabe ernst nimmt, neue Entwicklungen in der Klinik der Psychoanalyse, in ihrem Zugang zur Kunst, sowie bezüglich ihres Beitrags zu Gesellschaft und Politik ermöglicht.

Köln, im Mai 2011, Michael Meyer zum Wischen

## **Inhalt:**

Franz Kaltenbeck:

Schreiben von Liebe und Verlust. Zu Ingeborg Bachmann, Paul Celan, *Herzzeit. Briefwechsel.* S. 10 – 18.

Geneviève Morel:

Gestalten und Maximen des zeitgenössischen Über-Ichs, S. 19 – 32.

Lucile Charliac:

Robert Walsers geraubte Schrift, S. 32 - 46.

Zu den Autoren: S. 47.

Programm der Tagung „Schrift und Psychoanalyse“ am 4. und 5. November 2011 in Köln, S. 48 – 49.

## Franz Kaltenbeck (Paris, Lille)

### Schreiben von Liebe und Verlust.

#### Zu Ingeborg Bachmann, Paul Celan, *Herzzeit. Briefwechsel*

Die Stadt Köln, in die unser Freund Michael Meyer zum Wischen uns zu diesem Kolloquium eingeladen hat, ist wie Wien mit Ingeborg Bachmanns und Paul Celans Briefwechsel eng verbunden. In Wien begegneten sich die beiden am 16. Mai 1948 zum ersten Mal. Hier in Köln, trafen sie sich am 14. Oktober 1957 nach einer Tagung über Literaturkritik in Wuppertal. Ihre Liebesbeziehung fand hier einen Neubeginn, der bis zum Mai 1958 dauerte. Das war eine der wenigen glücklichen Zeiten im Leben Celans. Im Februar 1958 fiel ihm am Quai Bourbon in Paris das Gedicht « Köln, Am Hof » ein, das er in seinen im März 1959 erschienen Band *Sprachgitter* aufnahm. Das erste Wort dieses Gedichts steht als Titel des Briefwechsels. Das Wort sagt klar, dass die Liebe eine Zeit hat. Man könnte dem hinzufügen: die Übertragung in der Psychoanalyse auch. Die Zeit der Liebe wird außer von diesem Wort « Herzzeit » durch das ganze Gedicht beschworen. Am Höhepunkt seiner Beziehung zu IB wird er ihr schreiben: « das Herz wird zu leben wissen ». Und nun zum Gedicht :

Herzzeit, es stehen  
die Geträumten für  
die Mitternachtsziffer.

Dass die « Geträumten », die Liebenden, also IB und PC sind, geht aus IB's Brief vom 28. 10. 1957 hervor. Sie fragt dort, nachdem sie PC beschworen hatte, seine Frau Gisèle de Lestrangue und seinen Sohn nicht zu verlassen: « Aber sind wir nur die Geträumten »? Er widerspricht dieser Identifizierung nicht.

Und am 1. XI. fragt PC, nachdem er sich angeklagt hat, so ungerecht gegen sie gewesen zu sein:

« Ist 'Köln, Am Hof' nicht ein schönes Gedicht? Höllerer, dem ich's neulich für die Akzente gab (durfte ich das?) meinte, es sei eines meiner schönsten. Durch Dich, Ingeborg, durch Dich. Wäre es je gekommen, wenn Du nicht von den Geträumten gesprochen hättest. Ein Wort von Dir – und ich kann leben. Und dass ich jetzt wieder Deine Stimme im Ohr hab! »

Schwieriger ist es, die « Mitternachtsziffer » auszulegen. Celan schließt den herkömmlichen Symbolismus aus. Er schreibt auch irgendwo: Wer Metaphern sucht, wird sie massenhaft finden. Man kann aber folgende Hypothese versuchen. Im « Projekt über die Dunkelheit des Gedichts » widerspricht er denjenigen, welche die Zeit des Gedichts in der Morgendämmerung ansetzen. (Nebenbei bemerkt, die Morgendämmerung vergleicht Lacan mit dem Unbewussten). Für Celan kommt das Gedicht eher aus tiefer Nacht – Mitternacht.

In seinem Brief vom 9. 11. 1957 ruft PC die Dunkelheit zum Schutz der Liebesbeziehung zu IB an. Das hat mit der von einer italienischen Prinzessin finanzierten Zeitschrift namens « Botteghe Oscure » zu tun, zu der sie beide beitragen:

« Botteghe Oscure : das verspricht ein wenig Dunkel und Verborgenheit – dürfen wir uns hier nicht die Hand reichen und ein paar Worte tauschen » ?

Jean Bollack hat recht, wenn er vermutet, PC habe IB zu seiner Begleiterin durch die Hölle der deutschen Nachkriegszeit machen wollen, in der das Verbrechen an den Seinen rechts und links so geschickt geleugnet wurde.

Zum Stichwort 'Dunkelheit' gehört auch die Lampe, die er seiner Geliebten schenken will und ihr in den Novembertagen des Jahres 1957, wenige Wochen vor dem neuerlichen Aufflammen der vom Antisemitismus ermutigten Goll-Affäre geradezu aufdrängt.

Erinnert sei hinsichtlich der Nacht auch an die erste Strophe von « Allerseelen », ein Gedicht, das er in *Sprachgitter* aufnehmen, und IB am 2. XI. 1957 schicken wird :

Was hab ich getan?

Die Nacht besamt, als könnt es  
noch andere geben, nächtiger als  
diese

Hier, wie in « Köln, Am Hof » wird also das Geschriebene mit der Liebe zwischen den Geliebten, den « Geträumten », verwoben.

In der zweiten Strophe findet man zuerst eine Triade, dann die Vereinigung zweier Antagonisten:

Einiges sprach in die Stille, einiges schwieg,  
einiges ging seiner Wege.  
Verbannt und Verloren  
waren daheim.

Die Triade stellt zuerst das Sprechen in der Stille dem Schweigen gegenüber, wobei die drei grammatikalischen Subjekte « Einiges » im 4. und 5. Vers zugleich als Adjektiv und Pronomen gelesen werden können. Das Adjektiv (« enig ») verknüpft die drei. Zusammengehörigkeit kennzeichnet auch die Verbindung von « Verbannt und Verloren », die uns wie Namen erscheinen. Namen der Liebenden ?

Verbannt und Verloren  
Waren daheim.

Ein offenkundiges Paradox: Wie können « Verbannt » und « Verloren », sofern sie personifiziert sind, « daheim » sein. Wer verbannt ist, ist auch im Exil. « daheim », wäre der Ort, wo sich der oder die Verlorene(n) zusammenfinden. Schließlich taucht das Zeitmotiv in der letzten Strophe wieder auf, nachdem die Dome angesprochen wurden:

Ihr Dome.

Ihr Dome ungesehen,  
ihr Ströme unbelauscht,  
ihr Uhren tief in uns.

Am 7. November 1957, in der Phase höchster Verliebtheit erzählt PC seiner Geliebten:

« Gestern musste ich, da ja in ein paar Tagen übersiedelt werden soll, in allerlei alten Papieren kramen. Dabei stieß ich auf einen Taschenkalender aus dem Jahre 1950. Unter dem 14. Oktober fand ich die Eintragung: Ingeborg. Es ist der Tag, an dem Du nach Paris kamst. Am 14. Oktober 1957 sind wir in Köln gewesen, Ingeborg ». Er deutet diese Koinzidenz selbst mit seinem Vers: « Ihr Uhren tief in uns ». Die Kontingenz der Begegnungen trägt also zur Schreibbarkeit der Liebesbeziehung bei.

Im Jahre 1970 schreibt PC, wohl in Anspielung auf eine gehässige Besprechung von *Sprachgitter*, aus dem Jahr 1959, über das Manuskript von *Lichtzwang*, seinem letzten selbst vorbereiteten Gedichtband, an seinen Verleger Siegfried Unseld :

« Meine Gedichte sind weder hermetischer geworden noch geometrischer, sie sind nicht Chiffren, sie sind Sprache ; sie entfernen sich nicht noch weiter vom Alltag, sie stehen, auch in ihrer Wörtlichkeit – nehmen Sie etwa 'Fertigungshalle' - , im Heute. Ich glaube, ich darf

sagen, dass ich mit diesem Buch ein Äußerstes an menschlicher Erfahrung in dieser unserer Welt und dieser unserer Zeit eingebracht habe, unverstummt und auf dem Weg zu Weiterem ».

Obwohl sich PC dagegen ausspricht, seine Gedichte als Chiffren aufzufassen, sprechen die Celan-Forscher von den Chiffren **in** seinem Werk. Chiffren in einem Gedicht sind natürlich nicht dasselbe ist wie die Behandlung eines ganzen Gedichts als Chiffre. Was chiffrieren nun die « Uhren » in der letzten Zeile des Gedichts? Eine Stelle in der « Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises in der freien Hansestadt Bremen » (26. Januar 1958) führt Hans Höller und Andrea Stoll dazu, die « Uhren » in « Köln am Hof » mit verstärkter « theoretische(r) Reflexion der eigenen Zeit und des eigenen Ortes des Schreibens und Lesens » bei Celan in Zusammenhang bringen, eine Reflexion, die sich dann auch bei Bachmann, um dieselbe Zeit wiederfinde (*Herzzeit (Hz)*, S. 238). In der Bremer Rede sagt Celan:

« In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen.

Es war, Sie sehen es, Ereignis, Bewegung, Unterwegssein, es war der Versuch, Richtung zu gewinnen. Und wenn ich es nach seinem Sinn befrage, so glaube ich, mir sagen zu müssen, dass in dieser Frage auch die Frage nach dem Uhrzeigersinn mitspricht.

Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiss, es erhebt Unendlichkeitsanspruch, es sucht durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg ».

In *Der Meridian* schreibt er, das Gedicht sei oft « verzweifelt Gespräch », in dem das Angesprochene zum Du wird, und auch hier, in der Büchner-Rede vom 20. Oktober 1960, bringt er die Zeitdimension des Gedichts ins Spiel:

« Noch im Hier und Jetzt des Gedichts - das Gedicht hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart -, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe lässt es das ihm dem Anderen, Eigenste mitsprechen : dessen Zeit ».

Die « Herzzeit » in « Köln, Am Hof » wäre nicht nur die Zeit der Liebe, sondern auch die der Reflexion über das Gedicht, über seinen « Uhrzeigersinn ». Das in der « Herzzeit » entstehende Gedicht würde also ein Doppeltes schreiben: nicht nur eine Reflexion über den Sinn des Gedichts, sondern auch eine Liebesbeziehung. Es würde zugleich deren Endlichkeit und deren Unendlichkeit sagen: Unendlichkeit, weil es « Verbannt » und « Verloren » ein « daheim » gibt; Endlichkeit, weil es um die Zeitlichkeit der Liebesbeziehung weiß und sie reflektiert.

Die Beziehung zwischen IB und PC stand unter keinem guten Stern, war von der Katastrophe und ihren Folgen überschattet : der Vernichtung der europäischen Juden , der Goll-Affaire, dem anhaltenden Antisemitismus in den deutschsprachigen Ländern, der Melancholie PC's, die sich in den zwanzig Jahre andauernden falschen Plagiatsvorwürfen Claire Golls verschlimmerte . Auf Seiten IB's entsprach diesem Unglück ein ungeheures Schuldgefühl für ihre Herkunft - ihr Vater war ein frühes Mitglied der NSDAP - und eine symptomatische Beschäftigung mit dem Tod. Unter den historischen – politischen Umständen der Nachkriegsjahre war es zwar kein Wunder, dass IB und PC einander kennen lernten, wohl aber, dass ihre oft unterbrochene Beziehung überhaupt 12 Jahre dauerte.

\*

PC war nach seiner Flucht aus Bukarest im Dezember 1947 über Budapest nach Wien gekommen. Die um sechs Jahre jüngere IB, war seit 1946 zum Studium in der Donau-Metropole. Im Mai 1948 treffen sich die beiden; ein Monat später reist PC nach Paris ab.

Im September desselben Jahres erscheint *Sand aus den Urnen*, sein erster Gedichtband, den er wegen seiner zahlreichen Druckfehler einstampfen lässt. Die Witwe Yvan Golls wird ab 1953 behaupten, PC habe ein paar Worte und Verse, die er ins Deutsche übersetzt hatte, von Gedichten ihres Mannes abgeschrieben. Als Celan diesem Plagiatsvorwurf, den er eine Verleumdung (« Infamie ») nennen wird, entgegenhielt, er habe seine Gedichte schon vor dieser Übersetzungsarbeit geschrieben, behauptete sie, er hätte sie schon in Bukarest gelesen.

Noch im Juni 1948, also knapp nach seiner Abreise erhält IB von PC das Gedicht « In Aegypten » mit Widmung. Mehr als zwei Jahre werden vergehen, bis er ihr das nächste (« Wasser und Feuer ») schickt.

« In Ägypten » zeigt schon die Dialogstruktur eines poetischen Ichs mit einem Du. Jean Bollack erklärt in seinen Büchern über Celan, dass dabei das Du, der andere, das lyrische Subjekt, eine Gegensprache (einer Sprache gegen die Sprache der Mörder) schreibe, während das (nicht immer genannte) Ich als historisches Subjekt spreche und dabei das schreibende Du ermutige, es zu gewissen Handlungen auffordere, und sein Denken und Handeln kommentiere.

In seinem zweiten Brief an IB spricht PC von seinem « guten Bruder », eine Fiktion, der das Du des Gedichts entsprechen dürfte. In ihrem Antwortbrief geht IB auf diese Verdoppelung ein: « Ich spreche nicht allein zu Deinem Bruder, heute beinahe nur mit Dir, denn durch Deinen Bruder hindurch hab ich ja Dich lieb... ».

Im Gedicht « In Ägypten » gibt das Du dem Ich neun Gebote. Vier Frauen werden genannt: die Fremde; sodann Ruth, Noemi und Miriam, die in der Shoah Verlorenen. Man darf annehmen, dass IB die Fremde ist. Das poetische Subjekt befiehlt dem Du, die Fremde aufzufordern, das Wasser zu sein (« Sei das Wasser! »). Zugleich soll das Du diejenigen, « die du im Wasser weisst », also Ruth, Noemi und Mirjam, im Aug der Fremden suchen.

In « Das Vortragsprojekt ‘Von der Dunkelheit des Dichterischen’ » gibt PC dem Auge eine präzise poetische Funktion. Das Gedicht ist nicht « Zusammenschau », hier gehe vielmehr « ein Auge (...) mit dem bisher Gesehenen zu den einzelnen Dingen – und mit ihnen weiter ». Und in den « Texten zur Goll-Affäre » liest man folgende Erklärung:

« Die Dichtung entsteht nicht da, wo ‘Wandermetaphern’ Station machen, sondern da, wo das Bild im einmalig-sterblichen Auge des Dichters als ein von ihm gesehenes erwacht ».

In seinem Brief vom 7. Juli 1951, in welchem PC schon das erste Mal mit IB bricht, steht: « mein Aug fällt zu, wenn es aufgefördert wird, nichts als ein Auge, nicht aber mein Auge zu sein. Wäre dies anders, ich schriebe keine Gedichte ».

Das « Aug der Fremden » nimmt also die drei Verlorenen auf, es wird zum poetischen Ort der Erinnerung an sie, in ihm werden ihre Bilder erweckt. Dieses Auge ist zugleich ein wirkliches Organ und ein Ort des Gedichts. So entsteht der Versuch, die Liebesbeziehung zwischen dem Autor und der Fremden zu schreiben.

PC kann die verlorenen (Ruth, Mirjam und Noemi) nicht aufgeben, sondern, er fordert das poetische Ich auf, sie zu rufen und zu schmücken – « wenn du bei der Fremden liegst ». , Das poetische Ich soll die Fremde - und diese mit dem Schmerz der Verlorenen – schmücken. Man könnte dabei an die Funktion des schmückenden Objekts in Lacans Trennungstheorie denken. (Siehe sein Wortspiel *se parer* und *séparer*). Die Objekte Ruth, Noemi und Mirjam sind verloren, aber das poetische Ich befiehlt dem Du, sie zu evozieren, sie nicht aufzugeben; er schließt ihre Ersetzung durch die Fremde aus. Diese ist vielmehr dazu da, sie in ihr Auge mit ihren Tränen aufzunehmen, damit das Du sie dort suchen kann; sie soll sie auch schmücken und ihnen zeigen, dass das Ich bei ihr schläft. Die Fremde wird also auf keinen Fall zur Einzigem Zugleich zeichnet das poetische Ich die Fremde auch aus, indem es sie mit

den Verlorenen versammelt. IB nimmt diese doppelte Funktion auf sich. Doch PC hält sich nicht immer an diese Einreihung IB's unter seine Objekte.

Im Juni 1949 kündigt IB ihr Kommen nach Paris an. Er erwartet sie ungeduldig. Ihre Reise verzögert sich jedoch, sie spielt sogar mit dem Gedanken, vorher noch nach Amerika zu fahren. PC kann für dieses Hinausschieben kein Verständnis aufbringen. Er will ihr auch nicht raten, was sie tun solle: « Du weißt, große Entschlüsse muss man allein fassen ». IB kann ihre Angst vor dieser Reise schwer verbergen. Sie hält sich schließlich von Mitte Oktober bis Mitte Dezember 1950, und dann noch zwei Wochen im Februar und März des nächsten Jahres in Paris auf. Aus dem Briefwechsel geht nicht hervor, was in dieser Zeit geschehen war. Näher gekommen sind die beiden sich nicht. IB spricht in einem ihrer folgenden Briefe von « vielen Missverständnissen ». Sie beginnt zu verstehen, warum sie sich gegen ihn wehrt. Nun gibt PC seiner Ambivalenz freien Lauf. Er scheint sie nicht mehr zu erkennen, zumindest glaubt er: « dass Dir die Umrisse Deiner eigenen Person deutlicher erscheinen dürften, als mir... » (7. Juli 1951). IB spricht vom « 'Exemplarische(n)' unserer Beziehung », aber PC weist diesen Ausdruck zurück. Sein Auge wehrt sich dagegen. Seine Augen haben für sie ihre Schärfe verloren. Zudem beklagt er eine gestörte Beziehung zwischen Gedanken und Herzen:

« Da, wo wir zu stehen glaubten, Inge, da reden die Gedanken den Herzen das Wort, nicht aber umgekehrt. Dass nun gerade das Gegenteil sich ereignete, kann eine Handbewegung, mag sie auch die einzige sein, die ein schwerer Augenblick noch zugesteht, nicht ungeschehen machen. Nichts ist wiederholbar, die Zeit, die Lebenszeit hält nur ein einziges Mal inne, und es ist furchtbar zu wissen, wann und für wie lange ».

Anfang November ist er wahrscheinlich Gisèle de Lestrangé zum ersten Mal begegnet. Wenige Tage vorher schrieb er:

« Meine liebe Inge, dieses Leben scheint nun einmal aus Versäumnissen gemacht, und man tut vielleicht besser daran, nicht allzu lange an diesen herumzurätseln, sonst will kein Wort von der Stelle ».

Im selben Brief findet sich auch eine düstere Diagnose zur Fetischfunktion des Gedichts:

« Manchmal kommt einem das Gedicht vor wie eine Maske, die es nur darum gibt, weil die anderen dann und wann ein Ding brauchen, hinter dem sie ihre heiliggesprochenen Alltagsfratzen verbergen können ».

IB hält an der Beziehung zu PC fest, weil er für sie, wie sie ihm am 10. November 1951 schreibt, die Alterität verkörpert. Drei Monate später will er nur mehr Freundschaft und nicht Liebe:

« Wir wissen genug voneinander, um uns bewusst zu machen, dass nur die Freundschaft zwischen uns möglich bleibt. Das Andere ist unrettbar verloren ».

IB klagt in ihrem Antwortbrief (21. Februar 1952) « diese schreckliche Unversöhnlichkeit, das 'niemals vergeben und niemals vergessen', das fürchterliche Misstrauen, das Du mich fühlen lässt » an. Sie habe alles auf eine Karte gesetzt und verloren.

Im Jahr 1952 findet dann die Tagung der Gruppe 47 statt, an der beide Autoren teilnehmen. Die Spannungen zwischen ihnen lassen nicht nach. IB hatte vorher noch an der Möglichkeit eines Gesprächs zwischen ihnen festhalten, obwohl sie sich von der Zurückforderung eines von seinen Vorfahren ererbten Ringes auf eine harte Probe gestellt fühlte.

PC heiratet Gisèle. Ein Jahr später erhält IB ein Exemplar von *Mohn und Gedächtnis*; sie fährt zu Hans Werner Henze nach Ischia und schickt PC *Die gestundete Zeit* mit Widmung. Die ersten Plagiatsbeschuldigungen der Witwe Goll setzen im August 1953 ein. Im Oktober

kommt PC erster Sohn, François, auf die Welt und stirbt. PC erwähnt keine dieser beiden Katastrophen seiner ehemaligen Geliebten gegenüber.

\*

Vier Jahre vergehen ohne ein persönliches Schreiben zwischen IB und PC. Erst im Oktober 1957 begegnen sie sich und nehmen ihre Liebesbeziehung wieder auf. Sie wird bis Mai 1958 dauern, für PC eine überaus intensive Zeit. Er schickt ihr in diesen Monaten sieben Gedichte, u. a. « Köln, Am Hof », sowie « Weiß und Leicht ». Über dieses Gedicht schreibt er im Brief: « Für Dich, Ingeborg, für Dich –«.

Bezeichnet in « Weiß und Leicht » das « du » das schreibende Subjekt oder die Geliebte, die nicht mehr die « Fremde » sondern zur « Verlorne(n) » geworden ist ?

Sicheldünen, ungezählt.

Im Windschatten, tausendfach : du.  
Du und der Arm,  
Mit dem ich nackt zu dir hinwuchs,  
Verlorne.

In dieser Strophe darf man das Du mit der Verlorenen identifizieren. In dem Gedicht gibt es auch ein « Wir » aber wer ist mit ihm gemeint? Die Liebenden ?

Die Strahlen. Sie wehn uns zuhauf.  
Wir tragen den Schein, den Schmerz und den Namen.

Der zweite Vers dieser Strophe, der den Schein, den Schmerz und den Namen verknüpft, könnte auch die Verbundenheit des Dichters mit den ermordeten Juden bekräftigen.

Dass aber die erste Person im Plural den Dichter und seine Geliebte verbinden, zeigt die fünfte Strophe:

Die Fernen, mondnah, wie wir. Sie bauen.  
Sie bauen die Klippe.  
An der sich das Wandernde bricht,  
Sie sammeln  
Lichtschaum und stäubende Welle.

Hier darf man « die Fernen » den betrauten Toten zuordnen. Dieses Mal vergleicht der Dichter sie mit denjenigen, die er « wir » nennt. Wieder stellt sich die Frage, ob es sich um die Gemeinschaft des schreibenden Du mit dem erlebenden Ich oder die Gemeinschaft der Liebenden handelt. Entscheidet man sich für die Schreibgemeinschaft, so müsste man sagen, dass die Geliebte nur am Anfang, als « Verlorne » angesprochen wird, und am Ende, wo es in der Urfassung heißt:

Schläfst du jetzt?  
Schlaf.

Schon eine Woche nachdem er die sieben Gedichte (« Weiß und leicht » ist das erste) abgeschickt hat, wartet PC ungeduldig auf Antwort. Er fragt sie, ob er noch mehr schicken soll, was er dann auch tut. Er will ihr nun « jenes Gefühl der Schuld (...) nehmen, das in Dir wach wurde, als die Welt mir fortsank ». Er verspricht, es ihr für immer zu nehmen. Das ist ihm nicht gelungen. Das letzte aus der Reihe der geschickten Gedichte trägt den Titel « In Mundhöhle » und dort liest man:

In der Mundhöhle fühlbar :  
Finstergewächs.

(Brauchst es, Licht, nicht zu suchen, bleibst  
das Schneegarn, hältst  
deine Beute

Beides gilt:  
Berührt und Unberührt.  
Beides spricht mit der Schuld von der Liebe,  
Beides will da sein und sterben.)

Zwei Antagonismen treten in den erste drei Strophen auf: Finstergewächs und Schneegarn, das auf der Seite des Lichts ist. Wieder kommt PC's Misstrauen dem Licht gegenüber zum Ausdruck, ein Misstrauen, das die Dunkelheit des Gedichts schützen will. Das « Finstergewächs » steht für das anders Unsagbare.

Der zweite Gegensatz konstituiert sich aus « berührt » und « unberührt ». Bei der Liebe kann es bei Unberührt bleiben oder zur Berührung kommen, und das ist auch bei der Dichtung so : das Finstergewächs in der Mundhöhle kann schon fühlbar sein, ohne dass noch die Zunge die Zähne, den Gaumen oder die Lippen einander berühren. Eine Schizophrene musste in einer akuten Phase ihrer Krankheit mit ihrer Zunge schnalzen, um sich ihrer Existenz zu vergewissern.

Ganz gleichgültig, ob berührt oder unberührt: « Beides spricht mit der Schuld von der Liebe ». Jedenfalls ist IB erleichtert, dass PC seiner Frau gesagt hat, dass er ein Verhältnis mit ihr habe:

« Ich bin dir dankbar, dass Du Deiner Frau alles gesagt hast, denn es ihr 'ersparen', hieße doch, schuldiger werden, auch sie verringern ». Und sie verlangt, dass er bei Gisèle und ihrem Kind bleibt. Sie fürchtet, wieder Zerstörung zu bringen.

PC antwortet postwendend und sein Brief gehört zu den wichtigsten die er der IB je schrieb. Sie habe sich keine Zerstörung vorzuwerfen. Es gehe um Wahrheit – für ihn ein « Gegenbegriff », ja ein « Grundbegriff ». Er dürfe jetzt ihren Namen aussprechen und aufschreiben – und zwar « ohne mit der Schauer zu hadern, der (ihn) dabei überkommt ». Es sei Beglückung. Er sagt IB nun, was sie für ihn ist:

« Du warst, als ich Dir begegnete, beides für mich: das Sinnliche und das Geistige. Das kann nicht auseinandertreten, Ingeborg ».

Er erinnert sie an das Gedicht « In Ägypten », nennt seine Geliebte seinen « Lebensgrund » und « die Rechtfertigung (seines) Sprechens », und sagt: « Aber das allein, das Sprechen, ist's ja gar nicht, ich wollte ja auch stumm sein mit dir ». Und am Schluss erkennt er an, dass er jetzt wieder sprechen und schreiben könne.

Man kann nicht behaupten, dass PC's Briefe aus dieser Zeit einer überhöhten Sexualüberschätzung und Verliebtheit entsprechen, bei denen, laut Freud, « das Ich immer anspruchsloser, bescheidener, das Objekt immer großartiger, wertvoller » wird, dass das Objekt das Ich aufgezehrt hat. PC gibt zu, ungerecht gegen IB gewesen zu sein, aber das führt ihn nicht dazu, sich aufzugeben, alle seine narzisstische Libido auf das Objekt überfließen zu lassen. Zum ersten Mal erkennt er IB als ihm ebenbürtig und als Dichterin an.

Am 12. 12. 1957 beendet er einen Brief mit folgenden Zeilen:

« Ingeborg, Ingeborg, ich bin so erfüllt von Dir. Und weiß auch endlich, wie Deine Gedichte sind ».

Zufällig stößt er in der Frankfurter Zeitung auf eines ihrer Gedichte aus der « Gestundenen Zeit ». Ein paar Wochen später steigt er in Frankfurt in einen Zug, zu dem ihn IB begleitet hatte und setzt sich einer Frau gegenüber, welche gerade die Gedichte seiner Geliebten liest.

Zwischen diesen beiden Begegnungen mit den Gedichten IB's schiebt er ihr am 5. 11. 1957 die beiden Schlusstrophen von Andrew Marvells, Gedicht « The Definition of Love ». Marvell ist einer der Hauptvertreter der Metaphysischen Poesie. In der ersten Strophe verwendet der englische Dichter einen Vergleich zwischen Linien und schiefen Liebschaften. Sowohl diese als auch jene können einander in jedem beliebigen Winkel treffen (« grüssen »). Im Gegensatz zu diesen schiefen Liebschaften stellt Marvell nun « unsere wahren Parallelen ». Obwohl sie unendlich seien, könnten sie sich niemals schneiden. Daher ist die Liebe, die uns bindet, die das Schicksal uns jedoch so neidisch bestreitet, die Konjunktion des Geistes der Liebenden und die Opposition der Sterne, heißt es in der letzten Strophe von « Definition der Liebe ». Schiefe Liebschaften, so glaubt der metaphysische Poet, machen eine Begegnung immer möglich. Die wahre jedoch nicht. Dieser Unmöglichkeit glaubt er jedoch durch eine andere Bindung abhelfen zu können: der Konjunktion des Geistes und der Opposition der Sterne.

\*

Der Briefwechsel zwischen PC und IB ist deswegen so erschütternd, weil er die Zerbrechlichkeit der Liebe und ihrer Wahrheit dartut. Die Beziehung zwischen diesen beiden scheiterte, und zwar nicht, weil sie unmöglich gewesen wäre, sondern sie scheiterte daran, dass PC in größter Bedrängnis IB um Hilfe bat, die sie ihm nicht leistete, weil sie seine Verzweiflung unterschätzte.

Ihre Fehleinschätzung bestand darin, dass sie die vernichtende Wirkung, die das Aufflackern des Antisemitismus in Deutschland auf ihn ausübte, nicht wahrnahm und eine neue Episode der Goll-Affäre als einen Unfall bezeichnete. Im Januar 1958 hält ein Herr Erhart Kästner eine in der FAZ veröffentlichte Laudatio, in der er Yvan und Claire Goll unter den Autoren nennt, die PC beeinflusst hätten. Das nennt IB in einem Brief vom 2. 2. 1958 den « neuen Goll-Unfall ». Sie fordert ihn auf, diese Geschichte in sich zugrunde gehen zu lassen, wegzuwischen. PC reagiert gar nicht darauf. Am 6. Juni desselben Jahres spricht er hinsichtlich der politischen Situation in Deutschland und der Algerienkrise von « unruhigen, unheimlichen Zeiten ». Langsam formt sich in ihm die Überzeugung, dass die infamen Angriffe der Witwe Goll gegen ihn die zunehmenden antisemitischen Vorfällen in Deutschland begleiten – eine These, deren Richtigkeit Barbara Wiedemann, die zur Goll-Affäre eine umfangreiche Dokumentensammlung erstellt hatte, bestätigen konnte. Auf diesen Druck, in den PC nun geriet, konnte IB nicht mehr mit ganzer Aufmerksamkeit reagieren.

Sie kommt noch einmal nach Paris, aber es ist, als wolle sie Abschied nehmen – von seiner Liebe und von dem, was sie noch mit ihm verband, vom Gedichteschreiben. « Wo wills mit uns hin, ich weiß nicht, es geschieht so viel Furchtbares » - so beginnt der Brief PC's vom 21. 7., dem er seine Jessenin-Übersetzung beilegt.

Am 5. Oktober teilt ihm IB, die sich nach Ordnung sehnt, dann mit, dass sie sich entschlossen habe, mit Max Frisch zu leben. Sie sei bei ihm « sehr aufgehoben in Güte und Liebe und Verständnis ». In PC's Antwort steht das Wort, das sein Gedicht « Köln, Am Hof » eröffnete: « Ich sage meinem Herzen, dass es Dir Glück wünschen soll ». IB wird sich im Herbst 1962 von Max Frisch trennen und nach dieser Trennung einen Zusammenbruch erleben.

Der Briefwechsel zwischen PC und IB versiegt im September 1963, vier Jahre später gibt es gibt jedoch noch einen letzten Brief PC's an sie.

Ab einem schweren antisemitischen Zwischenfall bei einer Lesung PC's in Bonn wird seine Beziehung zu IB während der nächsten Jahre von zunehmender Verzweiflung über die

Angriffe Claire Golls und dem sie begleitenden Antisemitismus überschattet. Immer wieder muss er sie und Max Frisch um Hilfe bitten.

Trotz der Geborgenheit bei Max Frisch in Zürich scheint es IB nicht gut zu gehen. Sie versteht nicht, warum die infamen Beschuldigungen Claire Golls und ihr antisemitisches Echo PC so tief bedrohen. Er fühlt sich nicht verfolgt. Im Gegenteil, sein historisch-politisches Urteilsvermögen ist klar und abgewogen, das zeigt zum Beispiel sein Brief vom 10. 8. 1959, in welchem er ausschliesst zu einer Heidegger-Festschrift beizutragen, dieser Entscheidung jedoch hinzufügt :

« Ich bin, Du weisst, sicherlich, der letzte, der über die Freiburger Rektoratsrede und einiges andere hinwegsehen kann ; aber ich sage mir auch, zumal jetzt, da ich meine höchst konkreten Erfahrungen mit so patentierten Antinazis wie Böll oder Andersch gemacht habe, dass derjenige, der an seinen Verfehlungen würgt, der nicht so tut, als habe er nie gefehlt, der den Makel, der an ihm haftet, nicht kaschiert, besser ist als derjenige, der sich in seiner seinerzeitigen Unbescholtenheit (...) auf das bequemste und einträglichste eingerichtet hat... »

Im März 1959 erschien PC's *Sprachgitter*, ein Band, der die Gedichte aus dem vergangenen Jahr der intensivsten Liebe PC's zu IB enthält. Ein Herr Günter Blöcker veröffentlicht am 11. 10. Im *Tagesspiegel* eine verletzend Besprechung mit antisemitischen Anspielungen. PC schickt sie am 17. 10. an IB und bittet sie, ihm zu sagen, was sie dazu denkt. Vier Tage später wendet er sich in einem erschütternden Gedicht an seine tote Mutter. IB versteht nicht, wie es um ihren Freund steht; sie ist nicht einmal sicher, ob Blöcker ihn aus Antisemitismus beleidigt hat und tröstet ihn mit seinem Ruhm! Er erinnert sie daran, dass die « Todesfuge » für ihn « eine Grabschrift und ein Grab » ist und bezeichnet Blöcker als einen Grabschänder. Max Frisch verdächtigt ihn, von « Regungen der Eitelkeit und des gekränkten Ehrgeizes » getrieben zu sein und fügt dem noch hinzu, dass ihm « die Anrufung der Todeslager (...) unerlaubt und ungeheuer » erscheinen, sollte sich dieser Verdacht bestätigen.

\*

Der so entstandene Bruch zwischen PC und IB konnte nie mehr überbrückt werden, obwohl ihre Verbindung weiter bestand, über PC's Tod hinaus, z. B. in ihrem *Todesarten-Projekt*. Im Jahr 1959 hatte sie aber seinen « Notschrei » nicht gehört. Diesem Vorwurf fügt er hinzu: « Du hörst ihn nicht, bist nicht bei Dir (wo ich Dich vermute), bist ... in der Literatur ».

Denn Literatur war für PC nicht alles. Als Überlebendem der Shoah, dessen Eltern ermordet worden waren, ging es ihm darum, durch seine Dichtung und sein Denken der Wahrheit über das, was geschehen war, im deutschen Sprachraum zum Durchbruch zu verhelfen. Das ist die Hauptthese, die Jean Bollack in seinen Büchern über das Werk seines Freundes verteidigt. Der Briefwechsel korrobiert sie. Die Tatsache der Vernichtung der europäischen Juden verbot es also PC, die Literatur für alles zu halten. Er musste seinen Kampf für die Wahrheit gegen Kräfte führen, die den « Kern seines Wesens » angriffen. In der Zeit zwischen Oktober 1957 und Mai 1958, als IB auf seine Verliebtheit antwortete, gelang es den beiden ihre Liebesbeziehung und die Katastrophe, an der er litt, poetisch zu verknüpfen. Dem Gewebe dieser Schrift versuchte ich in seinen Gedichten folgen. Stichworte IB's und Daten ihrer Begegnungen tauchen dort auf, strukturieren die Zeit seiner Gedichte. Ein solches Schreiben ihrer Beziehung war nicht mehr möglich, als PC's Engagement für die Wahrheit durch die Plagiatsvorwürfe Claire Golls und ihren antisemitischen Widerhall in der Presse sabotiert wurde, als man das von ihm errichtete « Grab » der Verlorenen schändete. PC war jetzt ganz allein. Dazu kam, dass IB sich vom Gedichtschreiben loslöste. PC schrieb zwar ein paar Texte in Prosa, aber das waren, außer dem polemischen « Gespräch im «Gebirge» hauptsächlich Reflexionen. Prosa war für ihn Literatur und Literatur allein konnte seinem Kampf nicht genügen.

## Geneviève Morel (Paris, Lille)

### Gestalten und Maximen des zeitgenössischen Über-Ichs

Im letzten Abschnitt von *Das Unbehagen in der Kultur*, der die Analogie zwischen individueller und kollektiver Psychologie fortsetzt, führt Freud nach dem Vorbild des Über-Ichs einen neuen Begriff ein, das »Kultur-Über-Ich«, das von der Gemeinschaft erzeugt wird, um die Entwicklung der Kultur zu beeinflussen. Die Freudsche These lautet bekanntlich, dass die Neigung zur Aggression (Thanatos) das größte Hindernis für Verbindungen zwischen den Menschen, die vom Eros angetrieben werden, und somit für die Kultur ist. Um zu überleben, muss die Kultur also diesen Aggressionstrieb hemmen, und sie delegiert diese Aufgabe an das Über-Ich, wie es Freud im Abschnitt davor in quasi militärischen Begriffen beschrieben hat: »Die Kultur bewältigt also die gefährliche Aggressionslust des Individuums, indem sie es schwächt, entwaffnet und durch eine Instanz in seinem Inneren, wie durch eine Besatzung in der eroberten Stadt, überwachen lässt.«<sup>20</sup> Auf Seiten, die einen schauern lassen, beschreibt Freud dieses Über-Ich, das der Logik einer absoluten Ungerechtigkeit folgt, die ebenso paradox wie unvermeidlich ist: es bestraft die Heiligsten, als ob sie erbärmliche Sünder wären und bedrückt die Unglücklichsten, die Opfer des Schicksals, indem es sie unaufhörlich peinigt, im Namen eines unerreichbaren Ideals vom Ich und eines Schuldgefühls, welches der wahre metapsychologische Name des »Unbehagens« ist.

Warum nun aber diesen neuen Begriff des Kultur-Über-Ichs einführen? Laut Freud hat es mehrere Merkmale. Es hat einen ähnlichen Ursprung wie das individuelle Über-Ich, dessen Herausbildung in dem Maße mit der Zerstörung des Ödipus-Komplexes verbunden ist, in dem es »auf dem Eindruck [beruht], den große Führerpersönlichkeiten hinterlassen haben« (S. 501), die zu ihren Lebzeiten oft misshandelt wurden wie etwa Jesus Christus und die an den Ursprungsmythos vom toten Vater erinnern. Dann setzt das kollektive Über-Ich seinerseits auch ideale Forderungen, »deren Nichtbefolgung durch ›Gewissensangst‹ gestraft wird« (S. 502). Also nichts Neues. Aber es hat zwei weitere interessante Merkmale. Einerseits sind seine Forderungen zugänglicher als die des individuellen Über-Ichs, die unbewusst bleiben, aber die, wenn sie in der Analyse zum Vorschein kommen, mit denen des kulturellen Über-Ichs »zusammenfallen«. Das kollektive Über-Ich ist also transparenter als sein individuelles Gegenstück, und es könnte auf eine konkrete Weise dazu dienen, die gesellschaftlichen Auswirkungen des geheimnisvollen und umstrittenen Todestriebes zu überprüfen. Andererseits würde dieses kulturelle Über-Ich eine Ethik der zwischenmenschlichen Beziehungen definieren, die eine kollektive Therapeutik der Gesellschaft durch das Über-Ich-Gebot wäre, während alle anderen Mittel, um die Aggression zu ersticken, gescheitert sind. Freud beharrt energisch auf dem Unglück, das von dieser Ethik erzeugt wird, die die Verwüstungen des individuellen Über-Ichs verstärkt – eine Ursache der Neurose und des Schmerzes. Als Beweis führt er ein einziges Beispiel für ein Gebot des Kultur-Über-Ichs an, nämlich die Paulinische Maxime »Liebe deinen Nächsten wie dich selbst«, die er für »das wahrscheinlich jüngste der kulturellen Über-Ich-Gebote« hält.<sup>21</sup> Aber nur, um sogleich festzustellen, dass dieser Imperativ undurchführbar ist und dass er ein Mittel gegen die Aggression vorschlägt, das noch schlimmer als das Übel ist.

Das Beispiel Freuds macht mich perplex: es reflektiert nämlich die ganze Zweideutigkeit des Ausdrucks ‚Über-Ich‘ und seiner Beziehungen zum Ideal bei Freud, das heißt die Beziehung

---

20 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, London 1948, S. 483.

21 *Ebd.*, S. 503.

des Realen zum Ideal. In der Tat kann nur eines von beiden gelten. Entweder dieses kulturelle Über-Ich steht im Dienste der Idee des »Guten« oder des »Wohls«, das heißt des Kampfes der Zivilisation gegen die Neigung zur Aggression, aber dann bleibt es ein frommes Ideal, das fern von jeder Realität ist. Nun hat Freud aber auf den vorherigen Seiten keineswegs in diesen Idealbegriffen vom Über-Ich gesprochen. Oder aber dieses kulturelle Über-Ich reflektiert eine Tendenz – ein Netz von Herrensignifikanten (*signifiants maîtres*), würde Lacan sagen –, die in einem ganz bestimmten Moment Einfluss auf eine Kultur hat und die uns etwas über den realen Zustand dieser Gemeinschaft sagen kann. Es gibt aber dann gar keinen Grund dafür, dass eine solche Über-Ich-Maxime dem allgemeinen »Wohl« entspräche.

In diesem zweiten, realen und nicht idealen Sinne, den Freud kurz davor in *Das Unbehagen* vertreten hat, ist das Paulinische Gebot sicherlich nicht die Kraftlinie des kulturellen Über-Ichs im Wien des Jahres 1930. Und sei es auch nur wegen der Veränderung der Struktur des Antisemitismus, die Historiker wie Raul Hilberg beobachtet haben (das Zurückweichen im Nachhinein könnte uns hier allerdings dazu bringen, einer rückwirkenden teleologischen Illusion zu erliegen). Was damals auf dem Spiel stand, war, wie man heute weiß, eben gerade das Ende der Ära der Paulinischen Maxime, die von einem gezügelten und begrenzten Antisemitismus der Konversion und der Vertreibung bestimmt wurde, zugunsten einer neuen Ära der unbegrenzten Vernichtung, die sich bereits in einer Schrift Hitlers aus dem Jahre 1919 ankündigte, in der zwischen einem »gefühlsmäßigen« Antisemitismus, der verpönt werden müsse, und einem »Antisemitismus der Vernunft«, der für sie Zukunft zu planen sei, unterschieden wurde.<sup>22</sup> Sollte Freud, selbst wenn er den letzten Satz seines Buches, kurz nachdem die Nazi-Partei im September 1930 bei den Wahlen 107 Sitze im Reichstag bekommen hatte, in pessimistischer Weise umgeschrieben hatte, nicht gespürt haben, dass ein radikaler Zeitenwechsel stattfand? Als er im November 1929 seine Prothese in Berlin abholte, notierte er lakonisch in seinem Tagebuch: »antisemitische Krawalle.«<sup>23</sup> Die Paulinische Maxime als Merkmal des kulturellen Über-Ichs der damaligen Epoche auszuwählen, könnte auf ein naives Vertrauen auf die katholische Barriere gegen den Nazismus hindeuten (mit dem er 1939 in *Der Mann Moses* entschieden bricht). Oder vielleicht glaubte Freud auch zu sehr an die aufgeklärten »großen Männer« der Macht, was ihn daran hinderte, die zunehmende Stärke der Bürokratie zu ermessen, eine Machthydra, die damals im Begriff war, sich in Deutschland festzusetzen und zusammen mit Hitler eine infernalische Struktur zu bilden. Oder sind, umgekehrt, diese Widersprüche im Text von *Das Unbehagen* nicht mehr analytisch als ein Punkt des Realen zu lesen? Weisen sie zwischen den Zeilen nicht darauf hin, dass Freud klarer sah, als es den Anschein hat? Dann müsste man sein Urteil über die Maxime des Heiligen Paulus als einen ironischen Fingerzeig verstehen: dieses angeblich allgemeine Gebot ist veraltet und der Nazismus enthüllt nur seine vertikale Struktur und seine schon immer gegebene Nichtigkeit.

Jedenfalls gibt es andere Stellen, an denen Freud vom kulturellen Über-Ich im realen Sinne eines kollektiven, lokalen und begrenzten Gebots spricht, dessen Imperativ uns etwas über eine gegebene Gesellschaft sagt. So über das »amerikanische Über-Ich« in seinem *Nachwort zur »Frage der Laienanalyse«* aus dem Jahre 1927, in dem er schreibt (wobei er sich über die amerikanischen Analyse Kandidaten beklagt, die es immer zu eilig hätten, weil sie alles rentabel machen wollten): »Das amerikanische Überich scheint seine Strenge gegen das Ich sehr herabzusetzen, wenn es sich um Interessen des Erwerbs handelt.«<sup>24</sup> Im Folgenden werde ich mich mit verschiedenen Formen des heutigen kulturellen Über-Ichs in dem Sinne, in dem

---

22 Raul Hilberg, *Die Vernichtung der europäischen Juden*, Bd. 1, übers. von Christian Seeger u. a., Frankfurt a. M. 1990, S. 53, Fußnote 44.

23 Vgl. Peter Gay, *Freud: eine Biographie für unsere Zeit*, übers. von Joachim A. Frank, Frankfurt a. M. 1989, S. 620.

24 Sigmund Freud, Variante zum »Nachwort zur Frage der Laienanalyse«, in Ilse Grubrich-Simitis, *Zurück zu Freuds Texten*, Frankfurt a. M. 1993, S. 229.

es uns auf eine reale Tendenz der Gesellschaft verweist, und damit beschäftigen, wie es mit dem individuellen Über-Ich zusammenhängt. Aber ich möchte zunächst klinisch die verzerrte und tödliche Struktur des Imperativs des Über-Ichs präzisieren, und zwar anhand eines kurzen Beispiels: es handelt sich um einen jungen, 29-jährigen Mann, dem ich einer psychiatrischen Anstalt begegnet bin.

### *Der Schizo und die Sprachen*

Gil ist Englischlehrer. Er wurde wegen schwerer Selbstverstümmelungen eingeliefert. Er versucht, sich die Augen herauszureißen, die in der Tat blutig sind, er durchsticht die Ohren und die Nase mit spitzen Gegenständen, er verunstaltet seine Zähne, von denen kaum etwas übrig ist, indem er dicke Instrumente zwischen sie steckt, er versetzt sich elektrische Schläge, indem er die Finger in Steckdosen steckt, zerbeißt sich die Hände bis auf die Knochen, und er ist bereits auf die Idee gekommen, sich seine Geschlechtsteile abzuschneiden. Alles beginnt, sagt er, mit dem Jucken dieser Organe, das er nur dann zum Aufhören bringen kann, wenn er zur Tat schreitet. Er empfindet niemals irgendeinen Schmerz, obwohl er weder Drogen noch Alkohol zu sich nimmt: er ist, sagt er, in einem Trancezustand. Der Schmerz kommt erst nach der Verstümmelung. Er hat mit 12 Jahren angefangen, um einem Zahnarzt zu »helfen«, der ihm eine Zahnspanne einsetzen sollte. Da er ihn für sadistisch hielt, wollte er die Arbeit beschleunigen, indem er mit seinen Fingern gegen seine Zähne drückte. Dann ist das zu einem Zwang geworden und nach und nach ausgeartet...

Aber alles fing in der Tat vorher an, viel früher. Seine Mutter ist eine italienische Emigrantin aus dem Friaul, die als Kind nach Frankreich gekommen ist und unter ihrer Situation als Fremde in der Schule sehr gelitten hat – damals konnte sie noch nicht Französisch sprechen. Sie litt auch unter ihrer ärmlichen Familie und ihrem Vater, der Alkoholiker war. Sie erwarb ihre Bildung unter großen Anstrengungen und wurde Mathematiklehrerin. Sein Vater ist Französischlehrer. Die Mutter machte dem Vater regelmäßig Szenen, die tagelang dauerten, wobei sie laut schrie. Obwohl sie Französisch sprach, verstand Gil quasi nichts von diesem Geschrei, aber durch diese Streitereien lernte er nach und nach die Geschichte seiner Mutter kennen, und die der familiären Diaspora in Europa und in Südamerika. Sie hat niemals direkt mit ihm darüber gesprochen. Er glaubte auch zu verstehen, und das wurde ihm zur Überzeugung, dass er der Mittelpunkt und die Ursache dieser Streitereien war, ohne recht zu begreifen, warum. Der Vater, ein friedlicher Mann, versuchte vergebens, seine Frau zu beruhigen: seine Argumente waren nutzlos. Gil hörte zu, mit erstarrtem Körper.

Laut Gil würden seine aktuellen Trancen diese Szenen aus der Kindheit reproduzieren. Sie sind »völlig ritualisiert«, das ist wie bei einer Askese, sagt er. Alles fängt mit einem unangenehmen Gefühl an einer bestimmten Stelle des Körpers an, oft an einem Sinnesorgan, das ihn »kitzelt«, weil es das ist, was es ermöglicht, mit dem Inneren zu kommunizieren. »Ich greife alles an, was mich mit der Welt verbindet... Ich will mich unfähig machen, wahrzunehmen, was immer es ist [...]. Die Geste muss vollkommen sein, damit die Befriedigung total ist«, sagt er. Die Trance würde, ihm zufolge, gleichzeitig die Gewalt der Mutter und die ohnmächtige Vernunft des Vaters, der versucht, ihr etwas zu entgegenen, reproduzieren. Diese »Vernunft« drückt sich durch ein »du darfst nicht...« aus, das zunächst versucht, die Geste zu verhindern, aber das plötzlich in ein »du darfst...« umschlägt, ein Zwang, der mit mörderischer Gewalt ausgeführt werden muss. Eine planende, über-ichhafte verrückte und zerstörerische Vernunft der Geste, die sich in diesem väterlichen »du« ausdrückt, die letztendlich zum Verbrechen führt, in einem »Mechanismus, der sich im Leerlauf befindet und sich dann zu mir zurückwendet«. Gil denkt, dass diese Gesten ihn daran hindern, gewaltsam gegenüber anderen zu sein. Er ist nämlich besessen von Phantasmen des Krieges und der Vergewaltigung. Aber eigentlich ist es sein Körper, der ihm Probleme bereitet, seit der Pubertät, in der er ihn nicht »kräftig« genug fand und anfang, sich zu verstümmeln. Ein Traum, den er kurz vor unserem Gespräch hatte, zeigt, was für ihn sein

Körper ist: ein Stück Aas, in dem er unaufhörlich herumstochert, um etwas zu suchen, aber was? Er weiß es nicht: In einem Wald fand er den verwesenen Kadaver eines Bären, den er mit einem Messer öffnete und aus dem er Knochen, an dem braunes Fleisch hing, herauszog; das war schrecklich, aber er war glücklich, dass er diese Eingeweide entdeckt und herausgerissen hatte.

Die einzigen Zeiten, in denen es Gil besser geht, sind seine Aufenthalte im Ausland. Er spricht mehrere Sprachen, darunter Italienisch, das er ganz allein gelernt hat, und er war Englischlehrer in New York. Er schreibt Romane und Kurzgeschichten auf Englisch und Französisch und ist bereits von Verlegern ermutigt worden, weiterzumachen. Er hat mit einer Promotion über Thomas Pynchon angefangen, die er aber wegen seines Lehrerberufes unterbrechen musste. Sein Vater schreibt auch, aber eine Literatur »mit Stil«, sagt er verächtlich. Sein Vater enttäuscht ihn, sie verstehen sich nicht, und Gil mag es nicht, mit ihm über Literatur zu sprechen. Im Ausland, umgeben von anderen Sprachen, anderen Medien, ändert er gewissermaßen sein Bild und vielleicht sogar seinen Körper und er empfindet nicht mehr diese Verstümmelungstribe. Und dann schreibt er.

Im Fall von Gil sieht man recht gut, dass die Matrix des Über-Ichs keine ideale Vernunft ist, mit der er sich während der Vernichtung des Ödipus identifiziert hätte, sondern im Gegenteil ein verrücktes und extremistisches Gesetz, dem er unterworfen bleibt und das das Gegenteil der normativen idealen Vaterfunktion ist, die angeblich das Gesetz darstellen soll. Das »du darfst nicht...« (das eine das Objekt betreffende Anspielung enthält), das versucht, die gewaltsame Geste zu verhindern, damit sie um so besser in einem »du darfst...« ihren Niederschlag findet, wirkt wie eine Karikatur oder Parodie von Freuds berühmter Beschreibung des Über-Ichs: »Seine Beziehung zum Ich erschöpft sich nicht in der Mahnung: So (wie der Vater) *sollst* du sein, sie umfasst auch das Verbot: So (wie der Vater) *darfst* du *nicht* sein [...]«<sup>25</sup> Man kann in der Tat davon ausgehen, dass Gil ein Gefangener eines doppeldeutigen mütterlichen Diskurses ist (man könnte sagen: von einer Art mütterlichem Dialekt), der ihn schuldig spricht, ohne dass seine genaue Bedeutung ihm zugänglich wäre, so dass dieser undurchsichtige Diskurs seinen Körper erstarren lässt. Die väterliche Vernunft trennt ihn davon absolut nicht, und man hat gesehen, was er daraus macht: ein planmäßiges Massaker an sich selbst, in verrückten Trance-Zuständen, in denen der Todestrieb entfesselt wird. Sein Versuch, sich davon zu befreien, besteht darin, andere Sprachen zu sprechen und zu schreiben, wie sein Vater, aber anders. Gil versucht ein *sinthome* (von Lacan verwendetes aus dem Mittelalter stammendes Wort für Symptom, in dem man auch *saint homme*, heiliger Mann, hört) im Sinne zu schaffen, der ihn von dem zweideutigen Dialekt seiner Mutter lösen könnte und dadurch schließlich seinen Körper befreien würde. Dazu bedient er sich zwar auch dessen, was ihm sein Vater übermittelt hat (die Literatur), aber vor allem der Geschichte seiner Familie mütterlicherseits, als ob er allein die Mitglieder dieser Familie verkörpern würde, die seit mehreren Generationen in alle Ecken der Welt verstreut und in mehrere Sprachen zerfallen ist. Es handelt sich hier um ein kulturelles Über-Ich, nämlich das der Diaspora der Armen, die auswandern müssen, hier in Europa. Selbst wenn sie aus denselben Quellen schöpfen, könnte man das Über-Ich, das ihn direkt dem mütterlichen Diskurs unterwarf, dem *sinthome* gegenüberstellen, durch das er versucht, sich davon zu befreien.

»*Verschaff dir Lust!*«

Ich möchte nun ein sehr einfaches Beispiel für die Maxime des kulturellen Über-Ichs heranziehen, und zwar das eines Imperativs, den ich oft auf der Couch oder im Alltagsleben höre und der wie das augenfällige Emblem unserer Zivilisation der Antidepressiva klingt: »*Maintenant, il faut que je me fasse plaisir*« [Jetzt muss ich mir etwas gönnen /... mir eine Freude machen /... mir Lust verschaffen]. Auf den ersten Blick scheint dieser Satz so etwas

---

25 Sigmund Freud, »Das Ich und das Es«, in *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, London 1940, S. 262.

wie den Zwang eines Über-Ich-Gebots ausdrücken: eher eine angenehme Rückkehr zu einem ruhigen Zustand, in dem man endlich genießen könnte, ohne das Leben zu beeinträchtigen. Aber er enthüllt sehr bald sein sardonisches Gesicht.

So wie bei einer Frau, die an diesem Tag ihren 47. Geburtstag feiert. Sie ist eine Person, die ständig von der Sorge um berufliche Anerkennung gequält wird: je mehr sie davon hat, umso schlechter geht es ihr. Es fehlt ihr in der Tat die Anerkennung ihres Vaters, eines Mannes, der aus einer mediterranen Macho-Kultur stammt, der mit einer Französin verheiratet ist und der einst erklärt hat, dass nur das Studium seiner Söhne zählen würde. Nun hat sich die Analysantin entschieden, in ihrem Fachbereich die Fahne ihres Vaters hochzuhalten. Sie ist die einzige Tochter der Familie und auch die einzige, die Erfolg hat. An diesem Tag will sie mit ihrer Analyse aufhören, weil es ihr gut geht, sehr gut. Sie zieht eine positive Bilanz ihres Lebensweges, dann spricht sie die Maxime aus: »Heute hab ich mit gesagt, es ist dein Geburtstag, lass es dir gut gehen«. Und der Diskurs kippt um. Sofort danach kommt ein negativer Gedanke: »ich bin alt«. Die Alten leben in der Gegenwart, weil sie keine Zukunft haben (kurz davor hatte sie gesagt, ihr Mann sei alt und impotent), daher das »es sich gut gehen lassen«, weil man nichts mehr zu vollenden braucht. Je mehr sie die gegenwärtigen Erfolge aufzählt, die ihr dennoch wesentlich erscheinen, ein Buch, Einladungen ins Ausland, um so schlechter fühlt sie sich, und sie endet damit, dass sie in Tränen ausbricht. Man sieht, dieses Gebot befiehlt dem Subjekt »Genieße!«, und gleichzeitig zeigt es ihm in grausamer Weise seine Kastration.<sup>26</sup> Es spürt sogleich, dass es sich nicht wirklich »Lust verschaffen« kann, und stößt an seine Grenze.

Sehr oft verweist dieser Imperativ das Subjekt auch auf seine Einsamkeit in einer Gesellschaft, deren Zynismus sich gern als Freiheit ausgibt: »und jetzt, wo du allein und mittellos bist, bist du frei, genieße es also!«. So eine junge Frau, die den »idealen Mann« in der Metro getroffen hat. Sie macht ihn an und beginnt eine heiße Liaison, die ihr aber sehr schnell zu eng wird. Das ist alles zu viel, und eines Nachts bittet sie ihren Geliebten um eine Pause, der ihr, unter Druck gesetzt, ein Ultimatum stellt: wenn sie ihn einen Abend nicht sehen will, dann ist das keine wahre Liebe, es wäre also besser, gleich Schluss zu machen. Fassungslos, dass sie so schnell fallengelassen wird, geht sie allein zu sich nach Hause und beschließt, »sich etwas Gutes zu tun«. Sie schaut sich im Fernsehen eine amerikanische Serie an. Eben das ist das Symbol für »sich etwas Gutes zu tun«, sagt sie, weil das nicht »intellektuell« ist. Sie versagt sich das also normalerweise. Sie geht schlafen und träumt, dass sie masturbiert und einen Orgasmus hat (sie hat keinen mit Männern). Als sie am nächsten Tag aufwacht, hat sie große Lust, sich umzubringen, und weiß nicht, warum. »Verschaff dir Lust, masturbiere, und warum nicht, denn du bist allein mit deinem Verfehlen-des-Genusses [*manque-à-jour*], bring dich um!«, hat ihr das freundliche Über-Ich eingegeben. »Und was der Pöbel Selbstmord nennt, ist die Krone der Masturbation«, wie Heiner Müller sagt!<sup>27</sup> Nun ein weiteres, politisches Beispiel für die Verbindung von kulturellem und individuellem Über-Ich.

*Dead Zone von Cronenberg (1983), von der Opfertat zum Staatsterrorismus*

*Dead Zone*, ein Film aus dem Jahre 1983, den David Cronenberg nach dem gleichnamigen Roman von Stephen King (1979) gedreht hat, erzählt die unglückliche Geschichte von John,

---

26 Vgl. Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch XX (1972-1973), Encore*, übers. von N. Haas et. al., Weinheim-Berlin 1986: »Ich zeige da auf die Reserve, die das Feld des Rechtes-auf-den-Genuß impliziert. Das Recht ist nicht die Pflicht. Nichts zwingt jemanden zu genießen, außer dem Über-Ich. Das Über-Ich, das ist der Imperativ des Genießens – *Genieße!*« (S. 9) und »Deshalb ist das Über-Ich, so wie ich es auf den Punkt gebracht habe vorhin mit dem *Genieße!*, Korrelat der Kastration, die das Signum ist, mit dem sich das Geständnis wappnet, dass das Genießen des Anderen, des Körpers des Anderen, nur vor sich geht von der Unendlichkeit her.« (S. 12)

27 Heiner Müller, »Quartett«, in *Herzstück*, Berlin 1983.

der von Christopher Walken gespielt wird. Als Lehrer und glücklich verlobt, fällt er infolge eines Autounfalls für fünf Jahre ins Koma. Als er erwacht, hat seine Verlobte einen anderen geheiratet, und er muss eine schreckliche körperliche Rehabilitationskur mit Dr. Weizack durchmachen. Nun stellt sich heraus, dass er über seltsame telepathische Kräfte verfügt: wenn er jemanden berührt, dem ein Unglück zugestoßen ist oder zustoßen wird, hat er eine halluzinatorische Vision davon. Das verschafft ihm Erfolg in den Medien, und dank seiner Visionen hilft er der Polizei, einen *serial killer* zu verhaften. Er schläft einmal mit seiner Ex, wodurch er die Größe seines Verlustes ermessen kann und sich nur noch danach sehnt, zu verschwinden und ein trauriges und zurückgezogenes Leben zu führen. Sein Arzt, der ihn wieder gefunden hat, sagt ihm den baldigen Tod voraus: die »metapsychische« Wissenschaft habe nämlich bewiesen, dass diese Art von Telepathie den Körper schwäche, und John schwebe in Todesgefahr. Aber John weigert sich, erneut im Krankenhaus eingeschlossen zu werden, und seine Kräfte erweitern sich, während sein Leben immer trauriger wird. Jetzt ist es die – immer katastrophale – Zukunft, die er halluziniert, wenn er den Leuten die Hände schüttelt. So rettet er ein Kind vor dem Ertrinken, indem er den tödlichen Unfall verhindert, den er vorausgesehen hatte. Dann, als er die Hand eines beliebten Kandidaten für den Senat und die Präsidentschaft schüttelt, hat er die Halluzination, dass dieser dabei ist, auf den roten Knopf zu drücken, um Atomraketen abzuschießen. Er trifft sich also mit Dr. Weizack. »Wenn Sie vor Hitler nach Deutschland hätten zurückkehren können und gewusst hätten, was geschehen würde, was hätten Sie dann gemacht? Hätten Sie ihn getötet?« John erklärt dann, dass es in seinen Visionen von der Zukunft ein schwarzes Loch geben würde, eine »Dead Zone«, eine tote Zone, die schwammig bleibe. Der gute Doktor antwortet ihm, dass die »Dead Zone« in der Vorstellung der Ort einer Handlung sei, die die Zukunft verändern könne. Sein Beruf sei es, Leben zu geben, die Leute zu lieben und zu pflegen, und daher, ja, es hätte keine andere Wahl gegeben, als Hitler zu töten (der Doktor ist einem Pogrom entkommen). Und das selbst auf Kosten seines Lebens. Das Ende des Films zeigt daher John, wie er versucht, auf den faschistischen Senator zu schießen. Dabei wird er allerdings selbst getötet, aber da der Senator ein Kind als Geisel genommen hatte, um sich zu schützen, ist seine politische Karriere erledigt, und John ist es gelungen, auf Kosten seines Lebens Amerika zu retten. Der Zusammenhang des Wissens über die Zukunft mit einer moralischen Entscheidung wurde im Jahre 2002 in *Minority Report* auch von Spielberg behandelt. Ausgehend von einer Erzählung von Philip K. Dick aus dem Jahre 1956, beschäftigt sich dieser viel spektakulärere und politischere Film mit dem Problem der Erfassung von Personendaten in den postmodernen Gesellschaften. Aber wie es auch um die Vorzüge von *Minority Report* bestellt sein mag, was ich in *Dead Zone* sehr stark fand, ist gerade, dass die »dead zone« so klar benannt wurde, als der psychische Ort, an dem über die Opfertat entschieden werden kann, die die Zivilisation retten wird. Dead Zone, das ist der lokalisierte Todestrieb, der Ort, an dem das kulturelle Über-Ich und das individuelle Über-Ich zusammenhängen. Und die Person des guten väterlichen Arztes, der im ganzen Film versucht, John zu retten, wird genau in diesem Moment zu demjenigen, der ihn zum Tode verurteilt: die Inkarnation des hyper-moralischen und durch den Todestrieb aufgeblasenen Über-Ichs, die die unumgängliche Kehrseite des zivilisierten Ideals und des Namens-des-Vaters ist. *Dead Zone* zeigt somit die tödliche Triebfeder der terroristischen Tat, die immer im Namen des Guten begangen wird. Eine Tat, die auch von einem Staat wie Frankreich begangen werden kann, wenn er, besessen von Sicherheitsfragen, beschließt, ein Gesetz zur Vorbeugung gegen Kriminalität zu verabschieden, bei dem einer der vielen Teile darin bestehen soll, Störungen des kindlichen Verhaltens schon im Kindergarten aufzuspüren. Eine wissenschaftliche Studie des *Nationalen Instituts für Gesundheit und medizinische Forschung* (INSERM), eine ernsthafte Institution zur medizinischen Forschung in Frankreich, hat nämlich »wissenschaftlich bewiesen«, dass das etwas ungehorsame dreijährige Kind und das zynische oder kaltherzige Kind künftige Verbrecher sind. Die Gesellschaft muss also vor diesem Kind geschützt werden, indem man

es im Voraus durch entsprechende Maßnahmen daran hindert, Schaden anzurichten, und vor allem dadurch, dass man es datenmäßig erfasst. Wir befinden uns also genau in der Situation, in der der Staat die Stelle der *Dead Zone* einnimmt, um uns zu retten: das ist der wahre Name dieses Gesetzentwurfes, dessen aberwitziger Aspekt klar wird, wenn man ihn mit dem fantastischen Film von Cronenberg vergleicht.

Diese Phantasmen, die juristisch in die Tat umgesetzt werden, kommen allerdings nicht aus dem Nichts. Man findet sie in quasi identischer Form nicht nur in guten Science-Fiction-Romanen wieder, sondern auch im Unbewussten unserer Zeitgenossen. Dazu ein Beispiel. Eine meiner Analysantinnen, Clara, ist eine unglückliche Frau. Sie hat ihre Jugend mit einem Trinker verbracht, der sie schlug, ihr ein Kind verweigerte (sie ist heute zu alt, um eines zu bekommen) und sie zwang, sich für 15 Jahre zu verschulden, indem sie alles Mögliche kaufte. Es ist Clara gelungen, ihn zu verlassen, aber sie gerät immer wieder in schreckliche Situationen. Sie hatte einen annehmbaren Job, bei dem sie nicht zu viel arbeiten musste und gut bezahlt wurde, aber sie hat beschlossen, dass er nicht interessant sei und es besser wäre 50 Stunden pro Woche für eine NGO mit höheren Idealen zu arbeiten, die sich mit Krebs beschäftigt, und das für einen Hungerlohn. Wenn sie jemandem begegnet, der liebenswert ist und sich für sie interessiert, geht sie ihm systematisch aus dem Weg, da er sie nicht erregt. Sie erklärt diese Wiederholung durch ihre Kindheit. Sie wurde kaum geliebt von ihrem Vater, der dachte, sie wäre nicht seine Tochter, sondern die seiner Frau mit ihrem eigenen Vater, und somit ein Inzest-Kind ihrer Mutter. Sie versuchte unaufhörlich, ihn zu verführen, aber vergeblich. Die Familie ihrer Mutter ist »bizarrr«: die Mutter hat Clara und ihren kleinen Bruder jahrelang von ihren beiden Brüdern missbrauchen lassen, ohne mit der Wimper zu zucken. Deshalb, schlussfolgert Clara, kann Sexualität sie nur erregen in einer Umgebung großen Leids mit »masochistischen« Phantasmen, und selbst dann auch nur durch Masturbation, ansonsten bleibt sie frigide. Ein Traum fasst ihre traurige Situation in der Kindheit zusammen: sie lebt darin allein mit ihrem Vater, während sich ihre Mutter um ihren Bruder kümmert. Aber der Vater verlässt sie, und die Mutter kommt nicht, um nach ihr zu suchen. Sie ist somit von allen verlassen. Kürzlich habe sie eine Biographie von Coluche gekauft und für ihn eine posthume Leidenschaft entwickelt, die die Form einer amourösen Obsession angenommen habe: sie verbringt den Sonntag an seinem Grab, besucht die Orte, an denen er gelebt hat, stellt sich vor, dass sie mit ihm schläft. Dann träumt sie, dass sie im Voraus weiß, dass Coluche sterben wird und dass sie an seiner Seite bleibt, um das Unvermeidliche zu verhindern, den Motorradunfall, der ihn wirklich das Leben gekostet hat. In ihrem Traum ist Clara wie der John aus *Dead Zone*. Ich mache sie darauf aufmerksam, wenn auch sie denken würde, ihren Ex-Partner zu retten, dann deshalb, weil es ihr nicht gelang, ihn zu verlassen. Aber ich füge hinzu, dass der Traum mit Coluche darauf hinweisen könnte, dass sie sich diesen Mann gerade deshalb ausgesucht habe, weil sie dachte, dass er erledigt sei. Ebenso erinnert ihr Opfer für die NGOs an eine Mission, die gewählt wurde, weil sie sehr wohl wusste, dass sie im Voraus gescheitert sei. Deshalb hat sie einen anderen Traum mit ihrem Vater: er ist tot und eine Stimme, die ihrer Mutter, sagt: »nun hast du deinen Bruder verloren«. Nach dem Traum ist sie davon überzeugt, dass dieser mit seiner Familie bei einem Autounfall sterben wird (ihr Bruder fährt wie ein Irrer) und dass sie auf der Stelle mit ihm sprechen muss, um das zu verhindern. Schließlich sieht man, dass sowohl der so genannte Masochismus Claras als auch ihre humanitäre Mission auf dem festen Wunsch nach dem Tod der anderen beruhen, und vor allem der Männer: sie will sie vor einem Tod retten, von dem sie mit Genuss träumt. Freud sprach von Gesellschaften, die »unter dem Einfluss der Kulturstrebungen ›neurotisch‹ geworden sind«.28

Ein Kunstprodukt, ein Gesetz und die Phantasmen, die von der Psychoanalyse entdeckt wurden, in eine Reihe zu stellen, ermöglicht es, zu verifizieren, dass die gesellschaftliche

---

28 Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, a.a.O., S. 504.

Sicherheitspathologie, die in unseren Gesellschaften so verbreitet ist, ihre Wurzeln in einem kulturellen Über-Ich hat, dem die Individuen folgen, ohne dass es leicht wäre zu sagen, wo das Ei oder das Huhn ist: Ist es die Sicherheitsideologie, die die Individuen verseucht, oder umgekehrt? Jedenfalls ist es gewiss, dass eine Psychoanalyse es denjenigen, die sie, wie Clara, in Angriff nehmen, ermöglicht, den tödlichen Anteil zu ermessen, den ihre hoch moralischen Ideale enthalten, und vielleicht, wenn sie es wollen, zu beschließen, anders zu handeln. Das ist zumindest ein Punkt, um den es in der Psychoanalyse geht. Ich werde nun vom kulturellen Über-Ich und seiner Verbindung zur früheren Generationen und zur Geschichte sprechen, indem ich mich auf zwei heutige Werke der Fiktion beziehe, nämlich auf einen französischen Roman und auf ein polnisches Video.

#### *Les Bienveillantes von Jonathan Littell oder das Nazi-Über-Ich*

„Das Thema dieses Buches ist das Reale. Nun gibt es ein Korn im Realen, so wie man vom Korn einer Photographie spricht: das Reale hat einen Geschmack, einen Geruch, einen Klang, und das wollte ich wieder finden, ganz genau wiedergeben. Wenn man erfindet, vereinfacht man immer. Ich wollte vor allem nicht das schreiben, was man einen historischen Roman nennt, diese Ereignisse zu einer Theaterkulisse machen, vor der ich meine Personen entwickle. Wenn man sich entschlossen an das Reale hält, wird auch der Anteil des Erfundenen, des Romanhaften stichhaltig.“ [...]

»Das Ziel ist, wohlgemerkt, der Versuch, zu verstehen. Also zu interpretieren. Die Shoah als Gegenstand der Geschichte ist insofern einmalig, als sie außergewöhnlich gut dokumentiert und untersucht ist, sich aber trotzdem der Interpretation entzieht. Jedes neu gefundene Faktum führt zu einer neuen Interpretation, aber diese Interpretation stößt immer auf eine Blockierung, und das Rätsel wird immer größer. «

J. L., zitiert in *Télérama*, Kritik, 26. August 2006.

»Die einzige Frage, die übrig bleibt, ist die Motivation der Henker. « (*Le Monde*, 17. November 2006)

Das sagt Jonathan Littells, 39 Jahre alt, Verfasser des umstrittenen Bestsellers *Les Bienveillantes* [dt. *Die Wohlwollenden*, Berlin 2008] zu Beginn der Pariser Literatursaison im Jahre 2006. Umstritten, weil er gegen das Verbot verstößt, das über Werke der Fiktion verhängt wurde, deren Hintergrund die Shoah ist, und das in Frankreich seit den 50er Jahren fest verwurzelt ist.<sup>29</sup> Littell hat diesen 900-Seiten-Roman innerhalb von vier Monaten in einem Zug geschrieben, nachdem er fünf Jahre damit verbracht hat, alle vorliegenden Dokumentationen über die Shoah aufmerksam durchzulesen, darunter die Zusammenfassung von Raul Hilberg, die er zu Beginn seines Werkes zitiert. Zuvor hat er sich *live* über die heutigen Massaker informiert, während er als Geschäftsführer bei der NGO *Action contre la faim* in Bosnien, Tschetschenien, Afghanistan etc. arbeitete. Littell hat seine Reisen genutzt, um Folterer zu interviewen, mit denen seine NGO zu tun hatte, aber auch Überlebende der Shoah, vor allem in der Ukraine, in Polen und verschiedenen Abschnitten der Ostfront, wo der erste Teil seines Romans spielt. Obwohl er ein Bewunderer von Claude Lanzmanns *Shoah* ist, musste er die anfängliche Geringschätzung dieses Filmemachers hinnehmen, der behauptete, dass nur zwei Personen dieses Buch lesen könnten, ohne Schaden zu nehmen: Hilberg und er

---

<sup>29</sup> Man denke hier an den Artikel von Jean Cayrol, der nach Mauthausen deportiert wurde und der verurteilte, dass in der Zeitschrift *Esprit* im Jahre 1953 *Der Tod ist mein Beruf* (die imaginären Erinnerungen von Rudolf Höß, dem Lagerkommandanten von Auschwitz) von Robert Merle veröffentlicht wurde, wobei er den Versuch kritisierte, »jemandem, der nur ein Ungeheuer war, das man unmöglich beschreiben kann, einen romanhaften Körper zu verleihen«. Erinnern wir auch an die heftigen Polemiken über den Film *Kapo* von Gillo Pontecorvo. Später gab es weitere Debatten über *Die Verdammten* von Visconti und in den USA über den Roman *Sophies Wahl* von William Styros und den Film *Schindlers Liste* von Spielberg, etc.

selbst. Man hat dem Autor vorgeworfen, er wolle die Henker entlasten oder seinen Helden, einen SS-Mann, zumindest als einen echten Perversen präsentieren, als eine außergewöhnliche und in jeder Weise unwahrscheinliche Persönlichkeit, die im Widerspruch zu dem stehe, was er in der Einleitung zu seinem Buch über den »gewöhnlichen« Charakter des Durchschnittsnazis behauptet: »Natürlich hat es, wie in allen Kriegen, Sadisten und Durchgeknallte gegeben, und sie haben die abscheulichsten Greuelthaten begangen, das ist wahr. [...] Durchgeknallte gibt es überall und zu jeder Zeit. Unsere friedlichen Vorstädte wimmeln so nur von Pädophilen und Psychopathen, unsere Nachtasyle sind voll von größenwahnsinnigen Ausgeflippten; einige werden tatsächlich zu einem Problem, sie töten zwei, drei, zehn oder gar fünfzig Menschen – dann zerquetscht sie derselbe Staat, der sich ihrer im Krieg bedient hat, ohne mit der Wimper zu zucken, wie mit Blut voll gesogene Mücken. Die kranken Menschen sind nichts. Aber die normalen Menschen, aus denen der Staat besteht – vor allem in instabilen Zeiten –, die sind die wahre Gefahr. Die wahre Gefahr für den Menschen, das bin ich, das seid ihr. Und wenn ihr nicht davon überzeugt seid, braucht ihr nicht weiter zu lesen.«<sup>30</sup>

Nicht überzeugt davon ist in der Tat Max Aue, der SS-Held des Buches, der den Leser herausfordert, indem er ihn gewaltsam mit sich selbst gleichsetzt, ein »gewöhnlicher« Mann und »keine Ausnahme«, und der des weiteren behauptet: »Ich bin schuldig, ihr seid es nicht, das ist schon okay. Aber ihr müsst euch trotzdem sagen können, dass ihr das, was ich getan habe, auch getan hättet. Vielleicht nicht ganz so eifrig, aber auch mit weniger Verzweiflung, jedenfalls auf die eine oder andere Weise.«<sup>31</sup> Dieser Kontrast zwischen dem außergewöhnlichen Helden einer literarischen Fiktion und dem perfekt dokumentierten Bericht über die reale Vernichtung der Juden bildet die Struktur des Werkes selber. Wir Leser werden in den Kopf von Aue versetzt, Mitglied des Sicherheitsdienstes der SS, der als Verwalter 1941 die *Einsatzgruppen* bei den systematischen Massakern an den Juden im Osten begleitet, die zunächst mit Kugeln hingerichtet wurden. Später hilft die SS bei der Einrichtung »rationalerer« Verfahren in den Gaskammern. Wir treffen somit reale Personen, Heydrich, Eichmann, Bobler, Himmler und sogar Hitler, und die beschriebenen Ereignisse haben tatsächlich an den angegebenen Zeitpunkten stattgefunden. Selbst ihre Worte stammen, was die Überlebenden betrifft, aus den Protokollen ihrer Prozesse, so etwa Eichmanns Äußerungen über Kant. Der Roman ist also eine Mischung aus Geschichte und Fiktion. Kritische Historiker haben die Richtigkeit der beschriebenen Fakten bestätigt, aber zugleich lauthals betont, dass es einen SS-Mann wie Aue – ein hyperkultivierter Doktor der Rechte, aufgewachsen in Frankreich, der bei der Belagerung von Stalingrad und in der Feuersbrunst von Berlin unerschütterlich Blanchot, Stendhal und Flaubert liest – nicht gegeben haben könne. Das sei sogar absolut unwahrscheinlich! Aber ist das eine gute Frage, wenn es sich um Fiktion handelt? Seit wann ist die Wahrscheinlichkeit ein literarisches Kriterium, und ist, abgesehen davon, das Unwahrscheinliche nicht oft ein Merkmal des Realen selber? Wenn jemand zum Beispiel zum ersten Mal entsetzt die Erfahrung einer Sinnestäuschung des Gehörs macht, das manchmal auf ein schlichtes menschliches Grunzen reduziert wird, und wenn er Ihnen davon erzählt, beharrt er oft auf dem absolut realen Charakter, selbst wenn er, wie Sie, weiß, dass das, was ihm widerfährt und was er beschwört, unglaublich ist. Und er will, dass man ihm glaubt. Anders gesagt: ein Autor, der das Reale, sprich das Unmögliche ins Visier nimmt, wie Littell behauptet, und der sich über die Henker und ihre Gründe Gedanken macht, muss logischerweise etwas Unwahrscheinliches schreiben, und sei es auch nur, um eine Brücke zu bauen zwischen seinem Leser und einem betrachteten realen Ereignis wie die Judenvernichtung, das *a priori* ebenfalls höchst unwahrscheinlich war.

---

30 Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris 2006, S. 27-28.

31 *Ebd.*, S. 26.

Und Max Aue ist in der Tat eine unwahrscheinliche Person, und zwar bereits auf der Ebene seines »Familienromans«, wie er sagt. Er hat eine Zwillingsschwester, Una, die Wohlbenannte, die die einzige Frau ist, in die er jemals verliebt war. Geboren 1913, werden die Zwillinge von ihrer Mutter, einer Französin, aufgezogen, nachdem ihr Vater auf seltsame Weise verschwunden ist, ein Deutscher, von dem man in der Folge erfährt, dass er im Ersten Weltkrieg als Freiwilliger an der Front war, wo er sich wie ein Schlächter aufgeführt hat. Er konnte das niemals fassen. Max widmet seinem verschwundenen Vater einen kindlichen Kult und erträgt es nicht, dass seine Mutter noch einmal heiratet, und zwar einen Franzosen in Südfrankreich. Er hasst seine Mutter und versucht, den Spuren seines Vaters zu folgen. Da seine inzestuöse Beziehung zu seiner Schwester entdeckt wurde, wird er in der Jugend von ihr getrennt und in ein Internat in Paris geschickt. Er wollte Schriftsteller werden, aber seine Familie zwingt ihn, Jura zu studieren, aber er studiert Politikwissenschaft. 1930 kehrt er nach Deutschland zurück, 1933 tritt er in die Nazi-Partei ein. 1934 nimmt er Kontakt zu einem Vorgesetzten seines Vaters auf, der ihn in die SS eintreten lässt, wo er Spitzelberichte für den Sicherheitsdienst schreibt. Dann gibt er enttäuscht auf, um seine Doktorarbeit abzuschließen. Seine SS-Karriere, ursprünglich beherrscht von der Sehnsucht nach dem Vater, wird schließlich mit seiner Sexualität verbunden. Max ist nämlich homosexuell, und zwar in einer sehr karikaturhaften Weise: da er sich mit der verlorenen Schwester identifiziert, kann er nur Lust empfinden, wenn er wie eine Frau, denkt er, von einem Mann genommen wird. 1937 wird er, während einer Sittenszene à la Genet, auf einer Brücke in Berlin verhaftet, und er verdankt sein Heil nur einem jungen Mann, Thomas, der ihn im Austausch gegen sein Schweigen in die SS zurückkehren lässt: »Und so ist es, den Hintern noch voll von Sperma, entschloss ich mich, in den Sicherheitsdienst einzutreten« (S. 75). Das ist der Stil der intimen Schreibweise des Romans, der uns mit Details übersättigt über den Körper des Helden und die Fehlfunktionen seiner Eingeweide angesichts der Massaker, denen er beiwohnt und an denen er teilnimmt, zumeist widerwillig oder um sie zu studieren, aber immer, indem die Sache durch die Anforderungen des Staates, den Krieg oder den angeblichen Willen des Führers gerechtfertigt wird. Aber er gewöhnt sich schließlich derartig daran, dass er nur noch seine elenden körperlichen Symptome spürt. In der Zwischenzeit hat er einmal seine Schwester wieder gesehen, die bei Jung in Zürich studiert (aber ja, die Psychoanalyse ist auch dabei: Una liest ein Buch von Rank über den Inzest). Er schläft mit ihr und man ahnt – weil nichts von all dem ausgeführt wird und all diese Details im Roman verborgen sind –, dass sie von ihm schwanger wird und zwei inzestuöse Zwillinge bekommt, die man später wieder sehen wird (er selbst hegt keinen Verdacht in Bezug auf seine Vaterschaft). Zu dieser Zeit verfällt Una in eine Depression, während derer sie hospitalisiert wird und ihren Mann trifft, einen adeligen Komponisten und Kriegsversehrten aus dem Ersten Weltkrieg, der eher ein Anti-Nazi ist, wie sie. Bruder und Schwester werden sich nur einmal in Berlin wieder sehen, wohin Max 1943 zurückgekehrt ist, nachdem in Stalingrad eine Kugel seinen Kopf durchquert hat, ohne ihn zu töten. Es scheint, dass diese Verletzung, eine Art Vagina oder »drittes Auge«, ihn ziemlich aus der Bahn wirft. Er hat seltsame Erinnerungslücken, und er bekommt mörderische Wutanfälle. In diesem Zustand besucht er seine Mutter in Südfrankreich. Er findet sie mit ihrem Mann und zwei Zwillingen vor, deren Herkunft er nicht ahnt, und massakriert in einem Anfall von Wahn wie ein Wilder seine Mutter und deren Mann, vor den Augen der Zwillinge, die in der Tat seine inzestuösen Söhne sind. Max Aue ist also ein Orest, der nichts von sich weiß, denn er erinnert sich an nichts, als er durch zwei französische Polizisten mit den Tatsachen konfrontiert wird, die ihn bis zum Ende des Krieges verfolgen werden. Schließlich wird er sie ermorden, ebenso wie seinen Freund Thomas, obwohl dieser ein echter Pylades ist (als er ihn tötet, kommen die Erinnyen), und nach Frankreich flüchten, wo er sich, dank seiner vollkommenen Sprachkenntnis, als Zwangsarbeiter ausgibt. Er wird dort zu einem bedeutenden und angesehenen Leiter einer Fabrik für Spitzen im Norden, verheiratet und Vater von zwei weiteren Zwillingen. Littell inszeniert also eine Person aus der

antiken Tragödie, einen Atriden, was auch der Titel des Buches bestätigt, *Les Bienveillantes*, also die Eumeniden oder Erinnyen, diese rachsüchtigen griechischen Gottheiten, die manchmal seinen Kopf zum Kochen bringen »wie einen Krematoriumsofen«.<sup>32</sup> Aber er ist auch ein lächerlicher Held, den seine sexuellen und körperlichen Probleme äußerst grauenhaft machen, und auch eine Denkmachine, die uns ihre obzönsten Phantasien erzählt. Er denkt über das nach, was er getan hat, über den Ablauf des Krieges und die Endlösung, und er diskutiert mit seinen Henkerkollegen gern über Philosophie. Als Rationalist will er die Massaker rentabel machen und die Juden aufsparen, damit sie noch mehr für das Reich arbeiten, bevor sie sterben.

Es gibt erstaunliche Einzelheiten in diesem Buch. Als Aue zum Beispiel zum ersten Mal, vor seiner Verletzung, eine Rede Hitlers im *Zeughaus* hört, hat er die Halluzination, dass dieser einen Gebetsschal der Rabbiner umhängen hat, und er fragt sich, ob er der einzige ist, der das gesehen hat. Beim zweiten Mal, in dem berühmten Bunker, zwickt er ihm in die Nase wie ein kleines Kind: bizarre, groteske Details, bei denen der Autor nicht wirklich versucht, nicht unwahrscheinlich zu sein. Man kann sich sogar fragen, ob er das nicht absichtlich macht, um zu provozieren. Oder auch dieser düstere Traum von Aue, der Himmler trifft, und in dem sich herausstellt, dass er tatsächlich ein kleiner Jude ist, ein *Judelein*, der dem schrecklichen Himmler vertraut, welcher ihm bestätigt, dass er ihn retten wird. Zwei Abschnitte, zwei Details, der Traum und die Anekdote im Bunker, bei der der Henker sich seltsamerweise in ein Kind verwandelt...

Sind diese offensichtlichen Unwahrscheinlichkeiten nicht ein Augenzwinkern des Autors in seiner Fiktion und ein Hinweis auf seine subjektive Position? Man weiß nämlich, dass Jonathan Littell ein Amerikaner und Jude ist und von einer polnischen Familie abstammt, die Ende des 19. Jahrhunderts in die USA ausgewandert ist und nicht unter der Shoah gelitten hat. Aber sein Vater, der Verfasser von Spionageromanen Robert Littell, ist davon, wie er sagt, sein ganzes Leben heimgesucht worden. Die frühe Kindheit des Sohnes, der 1967 geboren wurde, war vom Vietnam-Krieg gekennzeichnet. Er befürchtete ständig, dass man ihn mit 18 dort hin schicken und zwingen würde, Kinder zu töten. Die Vorstellung vom Kindermord ist in seinem Buch allgegenwärtig. Man findet darin auch – durch die Umkehrung des Phantasmas vom Kind Littell, das fürchtete zu einem Henker von Kindern zu werden – die seltsame Vorstellung vom Henker, der wieder zu einem Kind wird. Die Entscheidung, *Les Bienveillantes* zu schreiben, habe er getroffen, nachdem er ein unerträgliches Archivfoto gesehen habe, mit dem verstümmelten Körper einer jungen, sehr schönen russischen Partisanin, die 1941 in Karkhov wegen Sabotage von den Nazis aufgehängt wurde. Nun ist Aue bei dieser Hinrichtung anwesend, bei der die Verurteilte ihm einen Blick zuwirft, der ihn in Glut versetzt und ihn wie einen Haufen Salz zurücklässt. Im Roman wird sie schlicht zu einem Idealbild der Schönheit, ein Spiegelbild für Aue, der sich mit seiner Schwester identifiziert und sich vorstellt, eine Frau zu sein. Man hat den Eindruck, dass Littell seinen Helden wie ein Patchwork von literarischen Reminiszenzen (Musil, Genet, Stendhal etc.) zusammengesetzt hat, verflochten mit biographischen Elementen (seine Erziehung in Frankreich) und seinen eigenen Phantasmen, die er ihm verleiht, indem er sie umkehrt, um ihn zu verweiblichen. Und ohne diese Phantasmen, die sie zusammenhalten, hätte diese, allzu sehr zusammengesetzte Person übrigens keinerlei Konsistenz. Wenn man sich in diese unwahrscheinliche Geschichte von Aue begibt, dann deshalb, weil man darin das grundlegende Phantasma von irgendjemandem spürt. Und deshalb vernimmt man in bestimmten Momenten – und Lanzmann hat das hervorgehoben – hinter dem SS-Mann auch die Stimme eines kleinen Juden. Das Buch ist die Konstruktion, die Fiktion, das Phantasma, das auf die Frage des Autors antwortet: Was wäre passiert, wenn ich 1913 in Deutschland zur Welt gekommen wäre? Und in diesem Phantasma verkörpert Aue das »obszöne und wilde«

---

32 *Ebd.*, S. 14.

Über-Ich des Autors, das ist zumindest meine Hypothese. Ein Über-Ich, das er von seinem Vater und von seiner Familie erbt (1913 könnte das Geburtsjahr seines Großvaters sein) und das, wie Freud sagt, mit einem allgegenwärtigen zeitgenössischen kulturellen Über-Ich »zusammenfällt«, dem des Überlebens der Shoah, das durch seine ständige Neuinterpretation diejenigen durchzieht, die sie nicht erlebt haben und für die sie zu einem rätselhaften Trauma geworden ist. Aus seinem kindlichen Opferphantasma extrahiert der Autor die Fiktion eines absoluten Anderen, einen inzestuösen und muttermörderischen Nazi-Henker, verweiblicht und erheben in die erhabene Dimension eines griechischen Mythos...

Es gibt noch andere Weisen, auf ein Trauma zu reagieren: hier durch ein Phantasma oder, wie man an *Lisa* sehen wird, durch einen Wahn, der mit dem kulturellen Über-Ich »zusammenfällt«, wie Freud sagt, oder zumindest mit ihm übereinstimmt.

*Lisa von Arthur Zmijewski* (2003) [Video]

Arthur Zmijewski<sup>33</sup> ist ein polnischer Künstler, dessen Videos sehr stark sind, und manchmal auch schockierend, weil er sich mit Themen beschäftigt, die in unserer Gesellschaft tabu sind, wie zum Beispiel Körperbehinderung, die man zwar toleriert, aber von der man den Blick abwendet: er zeigt die Kakophonie eines Chors von Taubstummen in einer Kirche, oder die Vorbereitung auf Rendezvous von zwei Personen, die unter einer neurologischen Krankheit leiden, welche bewirkt, dass all ihre Bewegungen unkoordiniert sind. Er arbeitet auch über pathologische Hörigkeit gegenüber dem anderen, über spezielle Zustände (Hypnose, Drogen, Wahrheitsserum) und über den Wahnsinn.

In *Lisa*, einem Video, das 2003 in Jerusalem aufgenommen wurde, interviewt er eine junge deutsche Frau, Lisa Traulsen, die seit 12 Jahren in Israel lebt und ihm Bruchstücke ihrer Geschichte erzählt. Man kennt die Fragen nicht, die er ihr stellt. Im Alter von 12 Jahren hat Lisa in Deutschland in der Schule einen Film gesehen: *Nacht und Nebel*. Das war ein schrecklicher, entscheidender Moment: sie hatte etwas Unglaubliches gesehen. Auf diesen Schock folgten Träume, in denen sie nur Blut sah, rotes Blut, menschliches Blut, Blut ohne Ende. Das war, sagt sie, ihre erste Verbindung mit Israel und dem Holocaust.

1992 hatte sie drei Jahre Krankenschwesterausbildung in Deutschland hinter sich. In einem bestimmten Moment fühlte sie sich ohne »Verbindung« zu den Dingen und begann mit dem Auto im ganzen Land umherzuirren. Es gelang ihr nicht mehr, zu denken. Dann sprach Gott zu ihr. Er befahl ihr, nach Israel zu gehen, und jedes Mal, wenn sie ihn erneut befragte, hörte Gott nicht auf, ihr zu wiederholen, dorthin zu gehen, das ist alles. Sie gehorchte also. In Jerusalem angekommen, besuchte sie eines Tages, geführt von einem alten Rabbiner, die Shoah-Archive in Yad Vashem, und vor einem Foto verstand sie, was mit ihr geschehen war. Ihre Probleme kamen nicht nur aus ihrer Familie und von diesem Leben auf Erden, sondern von einem anderen Leben, in dem sie den Holocaust erlebt hatte. Sie war damals ein 12-jähriger Junge, der abgeschlachtet wurde, der mit Kugeln ins Genick niedergeschossen wurde, und sie spürt immer noch den Schmerz an dieser Stelle. Sie erinnert sich an den Einschlag, den Schock, dann Schweigen: nichts mehr. Auf anderen Fotos hat sie Körper gesehen, die auf Haufen geworfen wurden: sie waren nichts, Abfall, Müll. Diese Fotos haben ihr gut getan, weil sie dank ihrer wusste, was man mit ihrem Körper gemacht hatte. »Ich bin nichts, einfach nichts«, sagt sie.

Sie fühlt sich wohl in Israel, und sie hat verstanden, warum sie dort sein muss. Auch wenn sie ständig ihr Visum erneuern muss, da sie Deutsche ist, sie hat kein Aufenthaltsrecht. Aber hier findet sie ihre Lebensenergie und das Licht wieder. Sie lächelt oder lacht in einer Weise, die nicht zu dem Horror passt, den sie heraufbeschwört. Am Ende des Films bricht sie allerdings

---

<sup>33</sup> Ich danke Régis Michel, der mich auf der Biennale von Venedig 2005 auf diesen Künstler aufmerksam gemacht hat. Ich habe *Lisa* auf der Videoausstellung im »Maison rouge« in Paris im Jahre 2006 gesehen.

in Tränen aus. Der Künstler zeigt das helle Licht über der Stadt, dreht eine Reihe von Szenen, die zwischen der Stadt von oben oder in ihren Straßen und einem Innenraum wechseln, vielleicht bei Lisa, in dem man ein Foto von Christus an der Wand sieht. Lisa weiß, dass Jerusalem ihre Stadt ist, die zu ihr spricht. Jerusalem ist wie ihr bester Freud, aber sie fühlt sich dort allein: sie ist nur eine Deutsche mit einem Dach über dem Kopf in Jerusalem. »Ich bin eine [Deutsche] hier, und auf der anderen Seite gibt es sie da, die jüdische Welt.« Sie sagt, dass sie kein normales Leben führt, sie arbeitet, sie überlebt. Sie hat keine Freunde, aber die Engel helfen ihr.

Freud, »Konstruktion in der Analyse«, 1937.<sup>34</sup> Man kann ein Stück Realität, das verworfen und zurückgewiesen wird – das eingefügt wird wie ein fehlendes Stück und eine Beziehung zur kindlichen »historischen Wahrheit« hat (eine Freudsche Bezeichnung für die unbewusste Einschreibung des Realen) – durch eine Wahnbildung abblocken. Was wird von Lisa zurückgewiesen? Man weiß es nicht genau, aber sichtbar etwas aus Deutschland, mit dem sie nichts »verbindet« und das sie zwingt, fortzugehen. Vielleicht hängt das mit der Geschichte ihrer Familie, ihrer Großeltern zusammen, die zwangsläufig in irgendeinem Grade von der Shoah betroffen ist. Oder die Shoah, sie sagt der Holocaust, hat die Stelle von etwas viel Intimerem eingenommen, das symbolisch nicht assimilierbar ist. Mit 12 Jahren hat sie Blut gesehen, nichts als Blut, nachdem sie einen Dokumentarfilm über die Konzentrationslager gesehen hatte. Das ist doppeldeutig, das ist rätselhaft, sie kann nichts damit »verbinden«, es gibt ein symbolisches Loch. Das Rätsel wird erst sehr viel später eine Antwort bekommen und nur in einer wahnhaften Form: dieses Blut aus ihren Alpträumen, die sie mit 12 Jahren hatte, war sicherlich das Blut, das von den Nazis vergossen wurde, aber auch ihr eigenes, das eines jüdischen Jungen, der mit 12 Jahren an der Ostfront ermordet wurde.

Die Koinzidenz des Alters ist hier entscheidend für die Einfügung des wahnhaften Stückes: als Subjekt ist sie in diesem Moment, mit 12 Jahren, gestorben, und als Erwachsene ist sie erleichtert, auf einem Archivfoto die Stelle zu sehen, an der man »ihren« Körper weggeworfen hat, sei er auch ein »Nichts«. Sie identifiziert sich mit diesem grausam behandelten Jungen und sie spürt heute noch den Schmerz des Einschlags in ihrem Kopf, was den Alptraum interpretiert, den sie mit 12 Jahren hatte (das Blut, sich tot fühlen, das Schweigen).

Indem Gott sie nach Jerusalem schickt, und dann zum Rabbiner in Yad Vashem, gibt er ihr zu verstehen, warum sie dort sein muss. Aber sie zieht aus ihrem Wahn keinerlei paranoischen Anspruch auf ein legitimes Recht, dort zu sein, das sie als reinkarnierter Jude anführen könnte. Sie bleibt gleichzeitig ein Jude in der Vergangenheit, eine Deutsche in der Gegenwart und den anderen Juden fremd: »keiner kennt mich wirklich«. Der Wahn bleibt partiell, und sie, sie ist doppelt, gespalten.

Sie ist somit eine Überlebende, die ihren Platz nicht in Israel gefunden hat, selbst wenn sie dank einer Offenbarung weiß, dass sie dort sein muss. Vielleicht kann man eher bestimmte Doppeldeutigkeiten interpretieren: im Film, als sie sagt »Blut, Blut, Blut«, macht sie eine Gebärde, als ob sie sich die Hände waschen würde, als ob sie bezeichnen wollte, dass sie »Blut an den Händen hatte«. Nun bedeutet dieser Ausdruck »eines Verbrechens schuldig sein«. Aber nach der Offenbarung spürt sie Blut über ihrem Kopf. Als ob sie in ihrem Wahn, ein Opfer zu sein, die Redewendung »dieses Blut wird kommen über den Kopf eurer Nachkommen« verkörpern würde. Es könnte sich, aber das ist nur eine vielleicht etwas willkürliche Hypothese, um eine Art von Organsprache handeln, um eine buchstäblich genommene Doppeldeutigkeit von »Blut an den Händen haben« als Schuldiger und »Blut am dem Kopf haben« als Opfer.

Warum hier von Über-Ich sprechen? Weil man aus Lisas Wahn folgern kann, dass sie sich eines Verbrechens schuldig fühlt, in das frühere Generationen verwickelt waren. Sie verstopft

---

34 Sigmund Freud, »Konstruktion in der Analyse«, in *Gesammelte Werke*, Bd. XVI, London 1950.

das symbolische Loch der Unaussprechlichkeit des Verbrechens früherer Generationen («ich konnte nicht mehr sprechen»), bei dem ihr, um es zu benennen, nur das Bild vom Blut ohne Ende bleibt, vermittelt durch ihre eigene Ermordung durch die Nazis. Daher bestraft sie sich: zum Tode für das Verbrechen, und wäscht sich zugleich die Hände in Unschuld, wobei sie überlebt – schlecht überlebt. Das ist ein Kompromiss mit der Strenge des hypergrausamen Über-Ichs, dessen Erbe sie ist: sie hat sich zum Opfer von Henkern gemacht, deren Erbin sie auch ist.

All diese zusammengewürfelten Formationen des kulturellen Über-Ichs, stereotype Sätze, die die Subjekte, die glauben, sie zu erfinden, bis hin zu ihrem intimsten Genuss unterwerfen, Science-Fiction-Filme, Kunstvideos und literarische Fiktionen, Phantasmen, die nach Wahngesetzen in die Tat umgesetzt werden, etc. zeigen, dass Freud ein Jahrhundert nach seiner Geburt immer noch sehr ernst zu nehmen ist. Ja, der Todestrieb existiert, und der Begriff des kulturellen Über-Ichs verkörpert ihn in allgemein lesbarer Weise, vermischt mit den Realisierungen, die mit der Kultur verbunden sind.

Aus dem Französischen von Ronald Voullié.

## **Lucile Charliac (Paris)**

### **Robert Walsers geraubte Schrift**

#### **Einleitung**

Robert Walser hat einen Teil seiner literarischen Produktion für seine Zeitgenossen sozusagen unsichtbar gemacht. Wie ein Maler benutzt er verschiedene, bereits beschriebene, graphische "Träger", deren Empfänger er war und wie ein Maler benutzt er sie als Oberflächen für seine eigenen Texte. Auf jeden noch verfügbaren Platz schreibt in winzig kleiner Schrift. Da er sich aber nicht mit der Feder schreibt, werden diese Schriften, die man auf den ersten Blick nicht als Manuskripte erkennen kann und über deren Existenz der Autor ein fast ungebrochenes Schweigen bewahrt, der Nachwelt gleichsam *zurückgelassen*, dem Zufall und der Willkür des *Anderen* ausgesetzt..

Zur selben Zeit also, in der Walter Benjamin die Konsequenzen der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks zu ergründen sucht, entscheidet sich Walser für einen Schreibprozess, der die Grenzen dieser Reproduzierbarkeit aufzeigt und der den allgemeinen Zugang zum Text dem Zufall überlässt - indem die Existenz des Textes durch die Absonderlichkeit des Textträgers und der Schrift verschleiert.

In Walsers Mikrogrammen begegnen wir sehr eigentümlichen posthumen Werken, die uns erreichen, nachdem ein langer Übermittlungs- und Dechiffrierungsvorgang abgeschlossen ist, wofür, wie Werner Morlang sicher zu Recht sagt, Walser selbst die geringste Verantwortung trägt.

Mit diesem Aspekt seiner literarischen Produktion verweist Walser auf die Bedeutung der Stofflichkeit, der Materialität in seinem Schreibprozess - und das wirft beim Psychoanalytiker unfehlbar Fragen auf.

Was versteckt die Rehabilitierung der Schrift als Miniatur und Kalligraphie; was die Adellung von Papieren, die eigentlich zum Wegwerfen bestimmt sind, in den Rang dessen, was man "Subjektill" nennen könnte; was die Entscheidung für den Bleistift, wo ein Werk doch aus "der Feder" des Autors quillt?

Kann Walsers Entscheidung fürs mikrographische Schreiben mithilfe von Lacans Konzept des Sinthoms erklärt werden, das dieser einführte um die Schriften von James Joyces Schreiben zu erhellen?

Um diese Frage beantworten zu können, muss ich vorher einigermaßen ausführlich auf den Kontext eingehen, in denen die mikrographische Schrift entstanden ist. Wir werden sehen, dass diese Umstände für Walser die Form einer regelrechten Persönlichkeitskrise annahmen. Später dann werde ich die Art des literarischen Ausdrucks, den die Mikrogramme darstellen, mit der Freudschen Problematik der Sublimierung konfrontieren.

Denn gerade die Schwierigkeiten, die ich hatte, Walsers Mikrogramme im Rahmen dieser Problematik zu verstehen, haben mich veranlasst, in ihnen den Ausdruck eines Sinthoms zu vermuten.

## **I- Eine sehr eigene Art zu schreiben. Der Kontext:**

### **I-1- Was sind Mikrogramme?**

Wer Walser kennt, möge mir nachsehen, dass ich rasch an einige Tatsachen erinnere: Robert Walser wird 1878 in Biel geboren. Er ist das zweitjüngste von acht Kindern. Die ältere Schwester Lisa und der um ein Jahr ältere Bruder Karl spielen in seinem Leben eine große Rolle. Mit 17 Jahren beginnt Walser eine Lehre als Kommiss bei der Kantonalbank. Eine Aufführung von Schillers *Räubern* weckt in ihm den Wunsch Schauspieler zu werden, das Vorsprechen ist aber ein Misserfolg. Mit gerade 20 Jahren veröffentlicht er erste Gedichte, reist viel und wechselt oft die Anstellung. In Berlin stößt er zu Karl, der Maler und Bühnenbildner geworden ist, verlässt die Stadt aber nach dessen Heirat 1913 wieder. In dieser Berliner Zeit veröffentlicht Walser die drei Romane, die ihn bekannt machen: *Geschwister Tanner*, *Der Gehülfe* und *Jakob von Gunten*. Später lebt er in Biel, dann in Bern. 1929 begibt er sich, auf das Betreiben seiner Schwester hin, freiwillig in die Heilanstalt Waldau bei Bern, wird 1933 nach Herisau im Kanton Appenzell versetzt, hört dort auf, zu schreiben und bleibt dort auch bis zu seinem Tod 1956.

1937 übergibt Lisa an Carl Seelig, den Freund und späteren Vormund ihres Bruders, einen Schuhkarton, der 526 mit winzig kleiner Bleistiftschrift eng beschriebene Blätter enthält. Das Schweigen darüber wird zwischen Seelig und Walser nie gebrochen, trotz 20 Jahre langer, regelmäßiger Treffen der beiden, die dieser Übergabe folgten. 1957 veröffentlicht Seelig eine Seite als Faksimile, reagiert jedoch nicht, als der junge Wissenschaftler Jochen Greven bekannt gibt, er habe den Text dechiffrieren können. Greven erhält das ganze Bündel erst 1963 nach dem Tod Seeligs durch einen Rechtsanwalt, obwohl Seelig die Vernichtung der Texte verfügt hatte. Die Dechiffrierung der « Mikrogramme », wie Greven die Blätter nennt, kann beginnen. Sie dauert rund 20 Jahre und füllt ungefähr 4000 Druckseiten. Veröffentlicht unter dem Titel *Aus dem Bleistiftgebiet* wird das sechsbändige Werk zwischen 1985 und 2000 von Bernhard Echte und Werner Morlang herausgegeben

### **I-1-1- Materialaspekte des mikrographischen Schreibens :**

Der Begriff Mikrogramm, den Jochen Greven prägte, kann heute zu Missverständnissen führen, denn er bezeichnet sowohl jedes einzelne Blatt aus dem Bündel, das Seelig und später Greven übergeben wurde, als auch jeden einzelnen zusammenhängenden Text. Wenn es sich um einen Text handelt, kann dies sowohl ein Rohtext auf der Originalunterlage sein, als auch ein von Walser abgeschriebener Text, oder noch die entsprechende, zu Walsers Lebzeiten veröffentlichte Version. Ich will hier den Begriff Mikrogramm nur auf diejenigen Textträger anwenden, die wegen ihrer Stofflichkeit bedeutsam sind, oder aber auf die Blätter, die einen oder mehrere Texte in mikrographischer Schrift enthalten.

In einem seiner sehr seltenen Texte, in denen Walser auf den Prozess des Mikrogramm-Schreibens eingeht, beschränkt er sich darauf von einem "*Schreibsystem*" zu sprechen, die den Akt des Schreibens durch ihre Stofflichkeit beeinflusst. Die Entscheidung für diese "*Bleistiftmethode*" oder das "*Bleistiftsystem*" (er benutzt mal den einen, mal den anderen Begriff) war für Walser aus der Not geboren, um einer schweren schriftstellerischen Schaffenskrise zu begegnen.

In den Mikrogrammen schreibt Walser mit dem Bleistift, nicht mit der Feder. Die Mikrogramme haben noch zwei andere Eigenheiten:

- Die Schrift ist **extrem verkleinert** auf eine Buchstabengröße von einem Millimeter. Das bereits schwierige Entziffern der Schrift wird, trotz ihres kursiven und kalligraphischen Charakters, zusätzlich erschwert durch die Verwendung der Deutschen Kurrentschrift ("Sütterlin") und zahlreicher Abkürzungen.
- Die "**Textträger**" sind von Walser wiederverwertete, bereits benutzte Papierstücke, wie z.B. Briefumschläge, die seine Anschrift tragen, Rechnungen, handgeschriebene Briefe an ihn, Telegramme, Zeitungsausschnitte, Reklamen, Kalenderblätter, Steuerformulare usw., unterschiedlichen Formats, alle mit verschiedensten Zeichen der Benutzung (Knitterspuren, Rissen, Löchern usw.)

### **I-1-2- Die mikrographischen Texte**

Es handelt sich um Texte, die keinen Titel tragen und die so unregelmäßig angeordnet sind, dass Beginn und Ende einer Texteinheit nicht erkenntlich sind. Die Mikrogramme lassen es nicht zu, dass die Anzahl der in ihnen enthaltenen Texte erkennbar wird (so kann man je bis zu acht Einzeltexte in den Faksimiles zählen, die im in Frankreich herausgegebenen Sammelband *Robert Walser, l'écriture miniature* abgebildet sind). Das Seitenlayout ist zwar meistens regelmäßig und imitiert den Spaltenaufbau der Zeitungen, in denen Walser seine Feuilletons veröffentlichte, doch finden sich immer wieder horizontale oder vertikale Texteschübe auf dem Textträger. Außerdem - und das macht Entziffern naturgemäß nicht leichter - finden sich in den Mikrogrammen fast alle literarischen Formen, die Walser produzierte (Gedichte, Kurzprosa, Glossen, Minichroniken, Dialogszenen und sogar lange Texte wie *Der Räuber*).

### ***I-2- Die Interpretationsansätze und ihre Grenzen.***

Carl Seelig, der Walser während dessen Anstaltsaufenthalt in Herisau regelmäßig besuchte, setzte die Mikrogramme einer Codeschrift gleich. Er erkannte, dass es sich hierbei um eine

Schrift handelte, sah in ihr allerdings eine Manifestierung von Walsers "Krankheit" und ein Zeichen für ein absichtliches Geheimhalten, was ihn davon abhielt, dem Autor fragen zu stellen.

Nachdem die Dechiffrierung der Mikrogramme begonnen hatte, gingen die Interpretationen in in vier verschiedene Hauptrichtungen.

Einige Kritiker fanden zwar den Inhalt der Mikrogramme bemerkenswert, relativierten aber deren Stellenwert, weil sie in ihnen nur literarische Skizzen und Entwürfe erkannten: Die eigentümliche Gestalt der Mikrogramme rühre daher, dass der Schriftsteller die Verspannungen in seiner Hand besänftigen musste, die durch das Schreiben mit der Feder hervorgerufen worden waren, indem er sich mit einer Art Stenographie behelf, die das Schreiben beschleunigen würde. Bereits Jochen Greven, der "Finder" der Mikrogramme, vertrat zu Teilen diese These.

Diese vereinfachende Interpretation vernachlässigt nicht nur die Tatsache, dass Walser selbst sagte, durch die Bleistiftmethode seine Qualen besänftigen zu wollen, sondern auch, wie langsam und beschwerlich das mikrographische Schreiben vonstatten geht; Walser selbst bezeugt dies unzweideutig in seinem Brief an Max Rychner vom 20. Juni 1927 :

*"[...] Sie sollen erfahren, mein Herr, daß ich vor ungefähr zehn Jahren anfang, alles, was ich produziere zuerst scheu und andächtig mit Bleistift hinzuskizzieren, wodurch der Prozeß der Schriftstellerei naturgemäß eine in's Kolossale gehende, schleppende Langsamkeit erfuhr. Ich verdanke dem Bleistiftsystem, das mit dem folgerichtigen, büreauhaften Abschreibesystem verquickt ist, wahre Qualen, aber diese Qual lehrte mich Geduld, derart, daß ich im Geduldhaben ein Künstler geworden bin [...]."*

Anderen Kritikern zufolge ist die mikrographische Schrift vom Gefühl des Scheiterns geprägt, das Walser zu Ende seiner Berliner Jahre empfand, sowie von seinem Hang zur Entwertung und Herabwürdigung seiner selbst. Da seine Schrift mit den Jahren immer noch kleiner wird, tendiere sie schließlich zur Auslöschung und präfiguriere das letztendliche Schweigen Walsers.

Weitere Kritiker schließlich widersprechen den Vorgenannten und sehen im Bleistiftgebiet eine glorreiche Selbstbehauptung des Dichters, ein Überborden der Lust am Schreiben, das umgekehrt proportional zur Verengung des Schreibprozesses im Verhältnis steht; sie sehen darin außerdem ein subversives Angehen gegen die zeitgenössischen literarischen Konventionen.

Durch die beiden letzten Interpretationsansätze wird - obwohl in den wenigen Zeugnissen des Dichters zu seiner Schreibmethode nichts dazu Anlass gibt- das Augenmerk einseitig auf eine virtuelle Dimension des Scheiterns gelenkt, bzw. auf die Manifestierung einer grenzenlosen Freiheit ohne negatives Gegenstück.

Nach Ansicht eines letzten Interpretationsansatzes - diese These hat den Verdienst sich auf einen Satz im Brief an Max Rychner zu stützen - verteilt Walser, da ihm der Status eines vollgültigen Schriftstellers von seinen Zeitgenossen verweigert wird, die Aufgaben in seinem Schriftstellerhandwerk auf die kindliche und spielerische Spontaneität eines unmittelbaren Schreibens einerseits und andererseits auf die Arbeit eines Kopisten, ähnlich der eines Kommiss, der zugleich Zensor und Revisor wäre. Diese Zweiteilung gestatte ihm insbesondere selbst eine Kontrollaufgabe äußerer Instanzen zu übernehmen, die vor der Publikation eines Textes notwendig sind, ohne dabei die Hoheit über seine Manuskripte zu verlieren. Die

Mikrogramme wären demzufolge eine Reaktion Walsers auf die ungenügende Anerkennung durch seine Zeitgenossen, und würden gleichzeitig die Verinnerlichung wie die Überschreitung dieser Grenze markieren.

Dennoch klärt diese Interpretation nicht ausreichend die Frage nach dem eigentlichen Status derjenigen Mikrogramme, die Walser nicht transkribiert hat, also ungefähr der Hälfte der 4000 Seiten, beachtet auch nur unzureichend, wie unscheinbar die Änderungen sind, die der Autor beim Transkribieren vornimmt.

Es scheint unvermeidlich in den Äußerungen des Dichters selbst die Erklärung dafür zu finden, warum ausgerechnet dieses Schreibverfahren für ihn notwendig wurde.

### ***I-3- Das Bleistiftsystem als Antwort auf ein Symptom:***

Ich komme daher auf den Brief an Max Rychner vom 20 Juni 1927 zurück. Darin geht es so weiter: *"Für den Schreiber dieser Zeilen gab es nämlich einen Zeitpunkt, wo er die Feder schrecklich, fürchterlich haßte, wo er ihrer müde war, wie ich es Ihnen kaum zu schildern imstand bin, wo er ganz dumm wurde, so wie er sich ihrer nur ein bißchen zu bedienen begann, und um sich von diesem Schreibfederüberdruß zu befreien, fing er an zu bleistifteln, zu zeichnen, zu gätterlen. Für mich ließ es sich mit Hülfe des Bleistiftes wieder besser spielen, dichten; es schien mir, die Schriftstellerlust lebe dadurch von neuem auf. Ich darf Sie versichern, daß ich (es begann dies schon in Berlin) mit der Feder einen wahren Zusammenbruch meiner Hand erlebte, eine Art Krampf, aus dessen Klammern ich mich auf dem Bleistiftweg mühsam, langsam befreite. Eine Ohnmacht, ein Krampf, eine Dumpfheit sind immer etwas Körperliches und zugleich seelisches. Es gab für mich also eine Zeit der Zerrüttung, die sich gleichsam in der Handschrift, im Auflösen derselben, abspiegelte und beim Abschreiben aus dem Bleistiftauftrag lernte ich knabenhaft wieder - schreiben."* [Heraushebungen und Unterstreichungen von mir]

Walser berichtet in diesem Brief von einem Symptom, dessen somatische und psychische Dimension er unterstreicht, wie das Wort "Krampf" belegt.

Die Absicht, ein Symptom zu beheben, es zu heilen, wäre also der Ursprung der Bleistiftmethode. Dieser Ansatz wird durch einen weiteren Text Walsers bestätigt, in dem er auf den "Bleistiftweg" eingeht. In der mikrographischen Version dieses Textes erwähnt Walser, dass es ihm möglich scheine, dank *"seiner Arbeitsweise im Wortsinne zu gesunden"*.

Da Walser in seinem Brief an Rychner zudem von *"wahren Qualen"* spricht, und eine *"zusätzliche Pein"* die *"einer Freude gleicht"*, hebt er äußerst deutlich die Dimension des Genusses bei diesem Symptom hervor, auf die ich zurückkommen werde.

Die Tatsache, dass ein Symptom der Ursprung der Mikrogramme sein kann, wird von den Literaturkritikern anscheinend übergangen oder zumindest stark relativiert. Obwohl Walser sein Leiden unleugbar mit Begriffen beschreibt, die deutlich machen, wie stark er sich ausgeliefert fühlt ("Ohnmacht", "Krampf", "Dumpfheit"), sehen die Kritiker darin nur Zeichen seiner Nervosität, hervorgerufen durch das Kratzen der Stahlfeder, und beschreiben, und berufen sich nur auf die ausdruckschwächsten Beschreibungen Walsers.

Der Interpretationsansatz, demzufolge die Niederschrift der Mikrogramme Walsers Antwort auf seine Symptome sind, gelingt dennoch nicht völlig reibungslos, wenn man ihn aus einer Freudschen Perspektive betrachtet, die die Arbeit des Künstlers durch einen Sublimierungsprozess erklärt. Freud zufolge können Künstler durch Sublimierung Verdrängung vermeiden. Sublimierung sollte also auch die Symptome vermeidbar machen können. Wie aber ist zu verstehen, dass Walser in seiner schriftstellerischen Arbeit selbst mit einem Symptom konfrontiert wurde?

## **II- Eine Aktivität, die man nicht als Sublimierung beschreiben kann.**

Ich möchte nun die Mikrogramme im Hinblick auf den Begriff der Sublimierung betrachten.

In einem der umfassendsten Texte, in denen er die Sublimierung behandelt - dem Kapitel 23 der *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* - stellt Freud die Sublimierung sowohl als eine Möglichkeit für den Künstler dar, Verdrängungen "aufzuheben", als auch als einen Weg, der ihn aus der Welt der Phantasie wieder in die Realität zurückführen kann. Das spezifische Schicksal der Triebe, die der Sublimierung entsprechen, trägt letztendlich dazu bei, dem Künstler einen indirekten Weg zur Befriedigung seiner Triebe freizuschlagen, der durch die starke Beschäftigung mit seiner Phantasiewelt versperrt war. So kann er Ehre, Macht und Liebe der Frauen erreichen. Dieser glückliche Ausgang wird dadurch möglich, dass der Künstler das Vermögen besitzt, "seine Tagträume so zu bearbeiten, zu *verschönern*, dass sie das allzu Persönliche, welches Fremde abstößt, verlieren und für die anderen mitgenießbar werden". Daher kommt das hohe soziale Ansehen, das das Kunstwerk genießt.

Nun sind Walsers Mikrographien zur Erläuterung dieses Schemas allerdings gar nicht hilfreich. Sie entsprechen kaum der Unterscheidung, die Freud zwischen Form und Inhalt trifft. Walser schreibt ja auf Anhieb einen quasi vollendeten Text. Bei einigen Texten macht er sich anschließend selbst zum Kopisten der eigenen Werke.

Es fällt beim Lesen dieser Transkriptionen schwer zu behaupten, dass die wenigen Veränderungen, die Walser bei der Umschrift vornimmt, der Umwandlung entsprechen, die Freud beschreibt. Freud erhebt den zu direkten Ausdruck der Phantasien in den Rang dessen, was "allgemeinen Zugang" zum Genießen schafft.

Bei den nicht transkribierten Mikrogrammen entspricht die Wahl, die Walser bezüglich der Materialaspekte trifft Art des Textträgers, Nutzung der zum Beschreiben verbleibenden Freiflächen, Miniaturschrift - kaum Freuds Postulat, dass der Künstler dem Material seine Form aufzuerlegen habe. Die mikrographische Form und die Materialität der Handschrift erleichtern Enthüllung und Erkennen des Textes nicht, im Gegenteil verschleiern sie und "entrauben sie dem Blick". Die Texte aus dem "Bleistiftgebiet" sind somit einem strikt privaten Bereich zugewiesen, umso mehr als Walser ihnen durch die zweite Niederschrift - die Transkription mit der Feder- abermals verweigerte, veröffentlicht zu werden..

Soll man nun einwenden, dass die Mikrogramme schließlich doch entdeckt, dechiffriert, (an)erkannt und veröffentlicht wurden und dabei auf das lebhafteste Interesse stießen? Haben wir es bei Walser womöglich mit einem Fall zu tun, wo der Sublimierungsprozess erst posthum abgeschlossen ist, wie bei so vielen Künstlern, die zu Lebzeiten nicht oder unzureichend anerkannt wurden? Wäre es in diesem Fall nicht statthaft, das "Scheitern" der Sublimierung zu Lebzeiten bestimmter Kunstschaffender damit zu erklären, dass der Publikumsgeschmack sich nicht rasch genug entwickelt hat?

Diese Einwände treffen auf Walser nicht zu.

Einerseits war die Weitergabe der Mikrogramme an die ersten Editoren völlig vom Zufall bestimmt, an die Rollen gebunden, die Lisa, später Seelig und dann Fröhlich spielten und blieben unbeschadet von Seeligs letztem Wunsch, dass sie zerstört werden sollten. Nichts bestimmte die Mikrogramme dazu, entdeckt, dechiffriert und veröffentlicht zu werden, da nichts sie als Texte eines Schriftstellers auswies.

Andererseits bewahrt Walser Stillschweigen über die Mikrogramme, die er nicht transkribiert hat: während er sich einerseits über seine "Bleistiftmethode" in den beiden Texten auslässt, die ich bereits zitiert habe, sagt er nichts über die Miniaturform seiner Handschrift noch zu den Textträgern der Mikrogramme. Walser hinterließ übrigens seine Mikrogramme ohne jegliche Hinweise über die Modalitäten ihrer Veröffentlichung: weder wünschte er eine posthume Veröffentlichung, noch dass die Mikrogramme vernichtet würden. Er behandelte die Mikrogramme, als ob deren Dasein sich selbst genüge oder als ob sie endgültig wären.

Obenannte Einwände sind außerdem nicht stichhaltig, da es sich um Texte handelt, deren graphische Gestalt weder Lesbarkeit noch Wahrnehmbarkeit gewährleisten. Das Freudsche Konzept der Sublimierung ist eine Dialektik der Anerkennung künstlerischer Arbeit die Kunstwerke schafft. Dieses Konzept setzt voraus, dass die Werke gesehen, ausgestellt und reproduziert werden können. Dies ist nicht der Fall bei den nicht transkribierten Mikrogrammen, die eine "geraubte" Schrift darstellen und in ihrer Materialität sich der Wahrnehmung der Texte als *ein* Werk verweigern.

Es stellt sich zudem die Frage, ob dieser "Mangel" an Lesbarkeit und Wahrnehmbarkeit nicht auch den Autor selbst beschreiben könnte. Die verschiedenen Schicksale die einem Text beschieden sein können - ob Veröffentlichung, oder Veränderungen, seine Zerstörung, seine Verleugnung usw.- setzen voraus, dass der Autor einen Überblick über den gesamten Text hat, dass er gleichsam in einem Spiegelverhältnis zu ihm steht. Das nicht transkribierte Mikrogramm schließt ein solches Verhältnis jedoch nachgerade aus. Dieses Kriterium ist von geringer Tragweite bei kurzen Texten, wird aber bei längeren bedeutsam; so beim *Räuber*, einem Roman von 150 Druckseiten, der sich durch etliche Exkurse, Abschweifungen, Wiederaufnahmen des Erzählstrangs und Rückblicke auszeichnet. Die mikrographische Form erscheint hier besonders als "geraubte" Schrift, nicht nur aus der Sicht des Lesers, sondern auch aus der des Autors, der sicherlich selbst eine Transkription brauchte um seinen eigenen Text lesen zu können.

\* \*  
\*

Die Grenze, die Walsers mikrographisches Schreiben gegenüber dem Freudschen Konzept der Sublimierung zieht, wird deutlich an der Position, die Walser selbst zum Verhältnis von Lustgewinn und Schönheit einnimmt. Ich beziehe mich auf ein Mikrogramm-Gedicht das mit den Worten: "*Nun sollte ich...*" beginnt:

« *Nun sollte ich Euch das Vergnügen  
das unvergesslich mir geblieben ist  
und das aus selt'nem Unsinn sich  
zusammensetzte, vor die Augen führen(...)* »  
(.....)

« *Geschichten kommen vor, die sich nie und niemand  
und zwar vielleicht, weil man zu sehr sie liebt  
auch mit dem besten Willen nicht, erzählen lassen.  
Seltsam, dass ein gewisses Schönes in uns sich*

zu künstlerischem Zweck nicht eignet. »

Es erscheint mir nicht unerheblich, dass in den ersten Versen das Wort *Unsinn* hervorsteicht. Zudem erwähnt Walser in diesem Gedicht das Genießen, ebenso wie die Schönheit, die korrelativ dazu steht, nicht als Auswirkung des Kunstwerks, sondern als das, was sich ihm -in seiner Funktion, die eher der Anlass zum Kunstwerk ist- entzieht.

\* \*  
\*

Die Marginalposition die Walser im Hinblick auf die Stringenz der Sublimationsstheorie einnimmt, wird ebenso in zeitgenössischen Kritiken zu seinem Stil deutlich - verfasst von Kritikern allerdings, die ihn zu seinen Lebzeiten verehrten.

So wirft Kafka, der des Öfteren seiner Bewunderung für Walser, diesen "*schon guten, doch unvollkommenen*" Schriftsteller Ausdruck verleiht, dem Dichter seine stilistischen Eigenheiten vor, seine "*abstrakten und wirren*" Metaphern, wie die eines Dickens. Noch strenger urteilt der sonst begeisterte Max Brod über Walser, der "*ein Meister des Stils zu sein scheint - nicht durch das, was er geschickt verschweigt, sondern was er unwillkürlich von sich gibt*", als ob Walser bestimmten Ansprüchen an Form und Verstellung nicht ausreichend Genüge getan hätte, die an ein literarisches Werk gestellt werden. Doch es ist sicherlich Walter Benjamin, Autor des brillanten und bissigen Essays "Robert Walser", der der widersprüchlichen Aufnahme von Walsers Werk den prägnantesten Ausdruck gab und zugleich die Gründe dafür suchte: "*...Denn während wir gewohnt sind, die Rätsel des Stils uns aus mehr oder weniger durchgebildeten, absichtsvollen Kunstwerken entgegentreten zu sehen, stehen wir hier vor einer, zumindest scheinbar, völlig absichtslosen und dennoch anziehenden Sprachverwilderung [...]*".

Benjamin ist hellichtig und macht uns aufmerksam auf die Schwierigkeit, die darin besteht, Walsers Schreiben als die Metamorphose eines Spiels aus Trieben und Phantasien unter dem Decknamen "Stil" zu interpretieren, der der Verschleierung dienen soll. Folgt man Benjamins Denken, so dient Walsers Stil nicht dazu, die Inhalte zu verschleiern – die wegen ihrer Nähe zum "Genießen" faszinierend sind - sondern dazu, auf einer Grenzlinie zu balancieren, auf der der Leser nicht entscheiden kann, ob "die Verwilderung der Sprache" absichtlich oder unabsichtlich ist.

### **III – Das "Bleistiftsystem" oder die Erfindung eines Sinthoms**

Da Walsers Mikrogramme keine Produkte einer Sublimierung zu sein scheinen, können sie vielleicht vom Lacanschen Konzept des Sinthoms aus erhellt werden.

Man weiß, dass Lacan dieses Konzept als Reaktion auf seine Joyce-Lektüre im Rahmen des Seminars von 1975/76 entwickelt hat. Es übernimmt einige Erklärungsfunktionen, die Freud seinerzeit der Sublimation zugewiesen hatte. Voraussetzung ist die Neudefinierung des Symptoms als Zeichen für "*das, was im Realen nicht gut läuft*".

Indem er sich auf die Theorie der borromäischen Ringe beruft, stellt Lacan das Sinthom als eine Funktion dar, die dazu dient, einen Fehler in der Verschlingung von Realem, Imaginärem und Symbolischem auszugleichen. Bei Joyce sieht Lacan den Fehler dergestalt: Die Ringe des Symbolischen und des Realen sind direkt miteinander verschlungen und geben den Ring des

Imaginären "frei" anstatt mit ihm einen borromäischen Knoten zu bilden. Im Hinblick auf das Symptom ist das Sinthom als ein Versuch zu verstehen, die Auswirkungen dieser Art Verschlingungsfehler aufzufangen. Bei Joyce bestände die Korrektur darin, zwischen den Ringen des Symbolischen und des Realen eine Verknüpfung anzubringen, die den Ring des Imaginären am Hinausgleiten hindert. Die Art, wie Joyce sich durch sein Werk ein *Ich* aufbaut, wo sein eigenes Ich schwach ist, ist nach Lacan bezeichnend für den Versuch, das Imaginäre zurück- und die drei Ringe zusammenzuhalten. Wenn wir, wie Lacan, davon ausgehen, dass das Symptom bei Joyce sich in seinem Verhältnis zu fremdbeeinflussten Worten manifestiert, dann erscheint das Sinthom, das er sich schafft, als eine Ersatzfunktion, die, anstatt das Symptom zu beheben, dessen Nachfolge antritt und es sogar verstärkt, dem Dichter aber erlaubt, mit dem Symptom zu leben.

Sinthome sind, wie Symptome, stets individuell. Man kann das Modell, das Lacan für Joyce entwickelte, nicht einfach auf andere Schriftsteller anwenden. Da aber nach unserem Dafürhalten die *Bleistiftmethode* und ihre Produkte, die Mikrogramme, sich zu einem Symptom ineinander fügen, stellt sich die Frage, ob der Schreibprozess, in den sich Walser ab 1917 begibt, nicht ein Sinthom darstellt.

Um dies zu prüfen, will ich mich hauptsächlich auf den *Räuber* stützen, eine Erzählung aus dem Jahr 1925, das längste der Mikrogramme, die Walser nicht transkribierte - und in vielerlei Hinsicht exemplarisch für deren Stil. Walser hat anscheinend nie etwas über dessen Existenz verlauten lassen. Im Gegensatz zu den Hauptpersonen der drei großen Romane aus der Berliner Zeit, die alle einen Vor- und Nachnamen haben, steht hier eine namenlose Figur im Mittelpunkt, die als der "Räuber" bezeichnet wird. Thema der Erzählung ist hauptsächlich die komplexe Beziehung zum Erzähler, es geht dabei vor allem um das Verhältnis des Räubers zu Frauen, Sexualität und zum Schreiben.

### ***Das Kostüm des Räubers :***

Die Tatsache, dass der Räuber selbst an einer schriftstellerischen Aktivität teilhat, ist wichtig. Dennoch macht einen Räuber vor allem aus, dass er wie ein Räuber gekleidet ist. Hier ähnelt der Räuber den anderen Helden Walsers, deren Identität ebenso auf Besonderheiten in der Kleidung beruht. Die Beschreibung der Hauptperson zu Anfang des *Gehülfen*, macht dies deutlich: *"Er schien mit seiner ganzen Persönlichkeit nur ein Zipfel, ein flüchtiges Anhängsel zu sein, ein nur einstweilen geschlungener Knoten. [...] Auch da war er ein Knopf, der nur lose hing, den man gar nicht mehr festzunähen sich abmühte, da man zum voraus wußte, daß der Rock doch nicht lange getragen werde. Ja, seine Existenz war nur ein provisorischer Rock, ein nicht recht passender Anzug."*

Diese Kleidungsmetaphern beschreiben das *Ich* als etwas Überflüssiges, etwas Abnehmbares, setzen es einem zu lockeren Knoten gleich. Meiner Meinung nach könnten diese Metaphern beschreiben, dass das Imaginäre - ebenso wie das Spiegelbild und der eigene Körper- nicht in dem borromäischen Knoten verschlungen sind, den Reales, Symbolisches und Imaginäres bilden.

Eine solche Konfiguration, in der das Imaginäre nicht mit dem Realen und dem Symbolischen verknüpft ist, lässt sich auch in der Präsentation der Figur des Räubers ausmachen.

Der Räuber ist jemand, dessen Identität sich einer genauen Wahrnehmung entzieht. Das, was seinen Körper und seine Persönlichkeit ausmacht, ist sein Kostüm und Walser beschreibt es

zu Beginn der Erzählung so: *"Er trug einen Dolch im Gürtel. Die Hose war breit und mattblau. Eine Schärpe hing ihm am schmalen Leib. Hut und Haar vergegenwärtigten das Prinzip der Unerschrockenheit. Das Hemd schmückte ein Spitzenbesatz. Der Mantel war allerdings etwas fadenscheinig, immerhin aber mit Pelz verbrämt. Die Farbe dieses Ausstattungsstückes war ein nicht allzu grünes Grün. Dieses Grün müsste sich im Schnee vorzüglich ausgenommen haben. Die Augen blickten blau. Es lag gleichsam etwas Blondes in diesen Augen, die die Brüder der Wangen zu sein aufs Innigste vorgaben. Diese Behauptung erwies sich als schlichte Wahrheit. Die Pistole, die er in der Hand hielt, lachte über ihren Besitzer. Sie nahm sich dekorativ aus. Er glich dem Produkt eines Aquarellisten."*

Zu Ende des *Räubers* bietet Walser eine Erklärung an, warum er den Räuber mit dem "Produkt eines Aquarellisten" vergleicht: ein Aquarell von Karl Walser aus dem Jahr 1894 habe den Anstoß zur Erzählung gegeben. Dieses Aquarell gibt es und stellt den jungen Robert als Karl Moor in Schillers *Räubern* dar.

Die Figur des Räubers verweist auf die Fixierung eines Bildes aus der Jugend des Schriftstellers, das im Aquarell Gestalt annimmt. Robert Walser erscheint auf diesem Portrait im Aufzug des Schauspielers, der er - obwohl er es sich sehr wünschte - nicht hatte werden können; und er ist darauf als Räuber verkleidet, beschwört also die Figur des Räubers als den späteren Doppelgänger des Schriftstellers herauf..

Dieses jugendliche Idealbild ist Träger vieler Eigenschaften.

Einerseits ist es wesentlich, dass das Bild vom bevorzugten Anderen eingefangen wurde, und eben dieser war für Robert Walser sein Bruder Karl, zumindest bis 1925. Denn es war unter der Ägide Karls, in der Zeit vor den Mikrogrammen, dass sich Robert Walser als Schriftsteller einen Namen machte.

Andererseits haben wir hier ein Bild, dessen verbindende Funktion einen Kontrapunkt in seiner zerstückelnden Darstellung des Körpers findet. Das Bild hat die Aufgabe, die Körperteile wie Kopf, Hände und Beine zusammenzuhalten, wie es Walsers Bemerkung unterstreicht, in der er die Einheit des Körpers einer Verkleidung gleichsetzt, da ja die Augen des Räubers *"die Brüder der Wangen zu sein (...) vorgaben"*.

So scheint also Walsers Ich, von dem man annehmen kann, dass es stark durch das Schreiben geprägt ist, sich von der Matrix eines Jugendbildes aus gebildet zu haben. Die Art, wie Walser auf diesem Bild insistiert und sein Versuch, es sich im *Räuber* wieder anzueignen, können als Indikatoren dafür verstanden werden, dass es sich um eine Ersatzhandlung im Hinblick auf die Ich-Entwicklung im Spiegelstadium handelt. Mit dem *Räuber* versucht Walser, dieses Bild durch die Niederschrift, und in ihr, wieder zu beleben. Zugleich aber kann die Schrift sich nicht vom Bild freimachen und noch weniger von dem, was es Tödliches in sich trägt. So kann Walser seine Figuren als "Papierfiguren" bezeichnen. Die Schrift, da sie sich aufs Bild stützt, stellt so eine Grenze dar.

Die Mikrogramme Walsers können nicht reduziert werden auf einen Versuch, das Bild des eigenen Körpers zu konsolidieren. Soll man nun also, um die Funktion des Sinthoms zu erklären, das Verhältnis, das Walser zur Fremdbeeinflussung unterhält, ins Spiel bringen und dabei einen Aspekt der Lacanschen Sicht auf Joyce mitaufnehmen?

\* \*

\*

### **La pensée imposée (Die Fremdbeeinflussung) wird zum Stilmerkmal:**

In den Mikrogrammen scheint deutlich zu werden, dass Walser einer Fremdbeeinflussung ausgesetzt ist, aber auch, dass er sie beeinflussen will.

*Der Räuber* ist eine Erzählung, in der die Hauptperson überall und auf jedem Schritt von einem unversiegbaren, gesichtslosen Gemurmelt begleitet wird. Etliche Bemerkungen des Erzählers berichten von inneren Stimmen.

Innere Stimmen plagen den Räuber, als er in der Stadt ankommt, in der die Erzählung spielt. *"Wo sind Ihre einst so gesucht und so glänzend honorierten Räubereien?"* hieß es. Wenn er solches las, war es ihm, als höre er Bauchredner, von so tief unten und von so weit entfernt klangen die Stimmen." Auch der Erzähler wird fremdbeeinflusst: *"Dem Räuber war ein Buch geliehen worden, von einer Dame mit weißem Haar, die innerlich sehr jugendlich fühlte. Warum fallen mir jetzt eine Menge Damenmäntel ein? Wohin gehören dieselben? Lichter gehen mir auf und sterben wieder."*

Walsers Schreiben scheint sich nicht nur zur Fremdbeeinflussung zu eignen, sondern sie geradezu zu suchen und sich ihr hinzugeben, um daraus seinen ganz eigenen Charakter zu schöpfen: *"Eine Feder redet lieber etwas Unstatthaftes, als daß sie nur einen Moment lang ausruht. Vielleicht ist dies eines der Geheimnisse besserer Schriftstellerei, d.h. es muß eben ein Impulsives ins Schreiben hineinkommen."*

In diesem Satz aus dem *Räuber* spricht eine Feder, das heißt sie trägt zum Gemurmelt um den Räuber herum bei. Hier ist die Feder nicht die Gegnerin des Bleistifts, sie ist eine Metonymie für den Stil. Das erlaubt Walser, die Feder mit der Impulsivität zu verbinden und so die Bedeutung, die sie im Brief an Rychner hatte, sozusagen umzukehren.

Walsers Einschätzung, dass jede Feder grundsätzlich impulsiv sei, nimmt hier positiv ausgedrückt die Kritik Max Brods auf, der Walser vorgeworfen hatte, Gedankenlosigkeiten vom Stapel zu lassen.

Zu dem, was sein Schreiben ausmacht, bezieht Walser eindeutig Stellung und stellt fest, dass er mit der Sublimierung nichts zu schaffen hat: anstatt den Stoff seiner Texte in eine schöne Form zu gießen und dabei einige Inhalte zu verschleiern, versucht er, die Impulsivität seines Stils zu einem Stilmerkmal zu machen und so die Fremdbeeinflussung, zumindest teilweise, zu beherrschen.

So, wie Walser sich der Impulsivität beim Schreiben hingibt, sich ihr gar ausliefert, wirft die Frage nach dem "Genießen" auf, zu dem die Bleistiftmethode ihm Zugang verschafft.

-

\* \*  
\*

### **Die Dimension des « Genießens » beim *Sinthom* und das Rätsel des *Räubers* :**

Walser gestattet sich in den Mikrogrammen zahlreiche Wortschöpfungen, die oft Neologismen gleichkommen. Daher das einzigartige Glück, das ihm die Bleistiftmethode verschafft, trotz aller Mühen, die sie ihm abverlangt.

Ein Auszug aus dem *Räuber* erhellt die Art dieses Genießens in besonders klarem Licht. Eine der Aufgaben des *Räubers* besteht ja darin, "einem Dichter bei der Abfassung einer

Geschichte als Gehülfe [zu dienen]". Nun ist eine der besonderen Eigenschaften des Räubers genau die, dass er gerne Mädchen nachahmt. Walser beschreibt dies so:

*"Er studierte die Manieren, die Mienen, Bewegungen, Gesichter, die Auffassungsweisen der Mädchen mit, man darf schon dreist sagen, beispiellosem Erfolg, indem er sie nachahmte. [...] Solches und andere Eigenheiten merkte er sich sehr genau und umgürtete sich damit wie mit einer Art Waffe. Er nannte das für sich backfischeln, und so backfischelte er denn heiter drauflos und erhielt sich doch immerhin dabei geistig gesund. Backfischeln ist natürlich nicht leicht, ich möchte keinem anraten, es zu probieren, man muß dabei furchtbar auf sich aufpassen..."*

Das Verb "backfischeln" erfindet Walser hier, um das ungeschickte, gezierte und doch nassforschende Verhalten junger Mädchen zu beschreiben. Diese Wortschöpfung ist insofern bemerkenswert, als sie das Genießen (jouissance), im wortspielerischen Sinne, mit dem verbindet, was Lacan mit dem Konzept des "pousse à la femme" verbindet (ein Begriff, der ungeschickt mit "Zum-Frausein-Drängen" oder in freudscher Manier mit "Verweiblichung" übersetzt werden kann).

Einige Passagen im *Räuber* heben den "Ausnahmestatus" der Hauptperson hervor, indem sie seine sehr weibliche Art zu genießen betonen: Bei einem Arztbesuch gesteht der Räuber ein, dass er sich zu Frauen körperlich nicht hingezogen fühlt, gesteht auch seinen Hang dazu, eine eher weibliche Position gegenüber dem Anderen, ob Mann oder Frau - einzunehmen, trotz seiner Gewissheit und Überzeugung, keine Frau zu sein.

Man kann im *Räuber* auch die enge Beziehung ausmachen, die zwischen dem Ausnahmestatus der Hauptperson, der Frage der Geschlechterunterschiede und der Betonung auf einem Rätsel besteht. Dieses Rätsel bildet mit der Hauptperson eine Einheit, die die Erzählung nicht aufklärt. Dies steht im Mittelpunkt einer zum Teil stummen Szene zu Beginn des *Räubers*.

Der Räuber ist zum Nachtessen eingeladen, von einem "Angehörigen der Kreise der Intelligenz", der ihm vorwirft, sich von der Gemeinschaft der Schriftsteller fernzuhalten. Der Räuber entgegnet heftig und erklärt, dass er "*das Schöne Leiden*" bedeute, um daraufhin die Aufschläge seines Kittels zu öffnen und seinem Gastgeber etwas zu zeigen. Die Geste verfehlt ihre Wirkung nicht. Der berühmte Autor erleicht, flüstert Unverständliches, zeigt seine eigenen Aufsätze und liest laut Bibelstellen vor. Vergebens ermutigt ihn der Räuber: "*Du sahest, was ich dir soeben ehrlich vorwies*"; der Schriftsteller sagt weiter nichts zu dem, was er nicht zugeben kann, gesehen zu haben. Der Leser erfährt erst viel später, dass bei diesem Abendessen "*Sexuelles zur Sprache kam*".

Ein Rätsel umgibt den Körper des Räubers in dieser Szene. Hierbei Exhibitionismus zu vermuten wäre irrig, es geht eher darum, an den Anderen zu appellieren, ihn zum Zeugen für etwas zu nehmen.

Das Rätsel, das der Räuber für die Anderen darstellt, scheint darin zu bestehen, dass ihm etwas fehlt, was die Frauen ihm allerdings zuschreiben, obwohl er selber darauf beharrt, es nie besessen zu haben.

Ich wage hier nun eine Hypothese. Der Räuber, das ist klar, ist untrennbar mit seinem Kostüm verbunden, das ihm seinen Körper und seine Persönlichkeit verleiht und seinen Ruhm ausmacht. Die Schärpe mit der er sich gürtet, ist dabei ein wesentliches Element. Dieser Gürtel ist auch die Metapher für das "Backfischeln", bei dem er sich zugleich wie ein junges

Mädchen fühlt und das Verhalten junger Mädchen nachahmt. Das, was der Räuber in der Nachtessens-Szene zu sehen scheint zur Verschleierung zu gehören. Der Gürtel des Räubers könnte also in seiner Bedeutung einen Ersatz für die phallische Verwerfung darstellen.

Die Verkettung der Herzeige-Szene beim Nachtessen und der Szene, bei der die Aufsätze gezeigt werden, suggeriert eine Verknüpfung zwischen der phallischen Bedeutung und der Kastration auf der einen Seite, und dem Schreiben und schriftstellerischer Werke auf der anderen. Beim Lesen des Räubers ist es verblüffend, wie oft, wenn von einem Rätsel die Rede ist, auch die Schönheit erwähnt wird, das weist auf einen Zusammenhang zwischen Rätsel und literarischem Schaffen hin.

\* \*  
\*

### ***Die Doppeldeutigkeit des "Schreibens"***

Die Impulsivität von Walsers Schreiben und das Genießen, das aus ihm folgt, stellt die Frage nach dem Gegenpart, das die Konsequenz aus der Aufhebung der Zensur ist, die sie möglich machten.

Sicherlich muss ein Preis für diesen Verzicht bezahlt werden. Er besteht in der Langsamkeit, in der Selbstkontrolle und der extremen Konzentration, die fürs Schreiben der Mikrogramme notwendig sind. Der Körper ist so beim Schreiben aufs stärkste in Anspruch genommen.

Diese Implikation des Körpers wird durch ein Bild deutlich, das der Autor in mehreren Mikrogrammen gern benutzt: die des Schreibens und des Stils als Tanz, wobei er die Hände des Schriftstellers mit Tänzerinnen vergleicht. Über dieses Bild wird das Schreiben bestimmt als sichtbare Geste, die den Körper des Schreibers-Schriftstellers sichtbar macht.

Schon in seinem Brief an Rychner hatte Walser die physische Dimension des Schreibens betont, da er die Begriffe Krampf und Dumpfheit benutzte. Die Unfähigkeit, einen Text zu produzieren und die Unmöglichkeit, eine Feder in der Hand zu halten, stehen miteinander in Zusammenhang. Der Brief endet so: *"Es gab also für mich eine Zeit der Zerrüttung, die sich gleichsam in der Handschrift, im Auflösen derselben, abspiegelte, und beim Abschreiben aus dem Bleistiftauftrag lernte ich knabenhaft wieder - schreiben."*

Wenn Walser hier sagt, dass er *"knabenhaft wieder - schreiben [lernte]"* benennt er in einem zwei Dinge: die Produktion des Textes und das Schreiben, das eine graphische Spur hinterlässt. Dieser Doppelsinn der Worte "Schreiben" und "Schrift" hat allerdings auch eine Doppeldeutigkeit zur Folge, denn nachdem er vom *"Auflösen der (Hand)Schrift"* spricht, erwähnt er, dass er *"wieder - schreiben lernte"* und setzt dabei einen Trennstrich vor das Wort *"schreiben"*.

Es stellt sich die Frage ob Walser, indem er für sich das *Bleistiftsystem* erfindet, dieser Doppeldeutigkeit weiterhin unterworfen bleibt, anstatt sich von ihr freizumachen. Diese Doppeldeutigkeit bedeutet für ihn, dass literarischer Ausdruck und Stilsuche stets untrennbar mit den graphischen Manifestationen seiner Hand verbunden bleiben.

Wir wissen, wie wichtig für Walser die Kalligraphie war und das Schreiben mit der Feder - die schöne Handschrift seiner Schuljahre, die bedeutsam war für seine Jahre als Kommis, und

die schöne Handschrift seiner Manuskripte bis zur Zeit der Krise, die er im Brief an Rychner schildert - oder auch die Miniatur-Kalligraphie aus dem Bleistiftgebiet. Was bei all dem unveränderlich bleibt, was "nicht aufhört, geschrieben zu werden", ist, dass die Produktion eines Textes stets durch seinen graphischen Ausdruck bedingt ist. Die Notwendigkeit, eine kalligraphische Schrift - samt all ihrer Starrheit - zu benutzen, führt zum Symptom, das Walser im Brief an Rychner beschreibt; daher scheint schlüssig zu sein, dass Walser mit der neuen Kalligraphie seine Symptome beseitigen will und so das Sinthom der Mikrogramme erfindet.

Drängt sich nun nicht der Schluss auf, dass aus der Geste des Schreibens selbst Walser das bezieht, was für ihn die Vorstellung seines Körpers ausmacht?

Wenn man den *Räuber* liest, wird deutlich, dass für Walser das Spiegelbild seines Körpers dergestalt erscheint, dass die Fassade zwar intakt, dessen Konsistenz jedoch unzulänglich ist. Daher scheint sich hinter der Konzentration auf die Geste des Schreibens und auf eine absolut einzigartige Handschrift die Absicht zu verbergen, dieser Konsistenzlosigkeit des Körpers abzuweichen. Sie dienen also für Walser dazu, die lebendige und sichtbare Präsenz seines Körpers wiederherzustellen.,

### Schluss

Wenn man Walsers mikrographisches Schreiben als Sinthom betrachtet, drängen sich zwei Fragen auf: Was ist der grundlegende Unterschied zum Sinthom bei Joyce? Und: Worin besteht der Zusammenhang zwischen Walsers Sinthom und dem Schicksal eines "internierten" Schriftstellers?

Im *Räuber* versucht Walser aus dem Spiegelbild einen Romanstoff zu extrahieren, wo er doch weiß, dass es dem Bild an Konsistenz mangelt.

Er versucht, durch das Schreiben einer Figur Leben zu verleihen, die ihrer Konsistenz *beraubt* ist. Dergestalt, dass der Schreibprozess einen auf zweifache Art Gesetzlosen, Vogelfreien entstehen lässt: den des phallisch Gesetzlosen in der Gestalt des Räubers, und den in der Person von Walser selbst. Walser fügt sich nicht in die literarischen Konventionen, er enthüllt, dass seine Figur das "Produkt eines Aquarellisten" ist, und mit Hilfe eines Subjektils wie dem der Mikrogramme schreibt er einen Text, dessen der Leser *beraubt* ist, der ihn in seinem Sichtfeld nicht mehr ausmachen kann. In diesem Sinne wird Walser selbst zum Räuber (auf Französisch ließe sich dafür das Wort "*dérobeur*" erfinden).

Walser beraubt uns nicht nur der Manuskripte seiner Mikrogramme. Er beraubt uns auch, wie bereits erwähnt, dieses Anteilhabens an der Schönheit, den er des künstlerischen Schaffens für unwürdig erachtet und dessen Nähe zu einer weiblichen Art des Genießens ich versucht habe deutlich zu machen.

Hier wird das Ausmaß des Unterschieds im Schreiben zwischen dem Sinthom Walsers und dem von Joyce deutlich.

Zweifellos besteht eine Gemeinsamkeit darin, dass es für beide notwendig ist, die Schwierigkeit, das Spiegelbild ihres *Ichs* und "die Vorstellung ihrer selbst als Körper" zu

festigen, dadurch zu ersetzen, dass sie durch das Schreiben sich einen "literarischen Körper" verschaffen.

Doch im Gegensatz zu Joyce, der sich durch sein Schreiben einen Namen macht und ihn selbst rühmt, wird Walser sukzessive der Idee, sich einen Namen zu machen, abhold. Dessen ist er sich deutlich bewusst und drückt es in einem Brief an Adolf Schär-Riss vom 4. Oktober 1927 so aus: « *Mein Name [bildet] durchaus keinen Schild, kein festes Haus, keine Burg, ich muß mir mein Ansehen jeweilen wieder frischweg erarbeiten.* » Zugleich bezeichnet er 1949 vor Carl Seelig seine Texte aus der Berliner Zeit, die Kafka enthusiastisch aufgenommen hatte, als "*Walsereien*".

Die ironische Ambivalenz, mit der Walser mit seinem Familiennamen umgeht, ist bezeichnend. Sie weist das Schreiben als das aus, worauf sich sein Name, hier unschön, stützt. Ebenso wie die Metapher, die das Schreiben als Tanz darstellt, weist sie darauf hin, dass das Schreiben der Weg ist, mit dem Walser zu einem Bild seines Körpers zurückfindet. Doch dieses Bild kann die Kluft zwischen dem Künstler, der er sein wollte und dem Bild des Schriftstellers als Räuber, das er ins Herz seiner Mikrogramme stellt, nicht kitten. Letztendlich bleibt das Bild, das ihm entspräche und ihn für sein Schreiben anerkennen würde, unerreichbar, trotz seines Sinthoms.

Die Besonderheit von Walsers Sinthom besteht auch darin, dass es keine Verbindungen schafft. Die Verknüpfung von allzu realen Dingen - wie den Mikrogrammen, dem Sinn der in ihnen verborgen liegt, wo die Schönheit mit dem Unsinn fast eins wird. - und seinem Namen Robert Walser, haben den Schriftsteller nicht vor der Einlieferung schützen können. Die heutige Eingliederung der damals nicht transkribierten Mikrogramme in Robert Walsers Werk ist reiner Zufall.

Man kann mit einiger Sicherheit davon ausgehen, wie Walsers Sinthom beginnt, doch wie und unter welchen Umständen es endet, ist unklar. Bei seiner ersten Internierung in der Waldau hatte Walser immer noch geschrieben und seine transkribierten Texte Zeitungen zugeschickt. Dies nahm mit seiner Internierung in Herisau 1933 ein Ende. Dennoch setzte Walser heimlich sein Schreiben fort, wie ein Krankenpfleger 1948 berichtete: Er beschrieb mit dem Bleistift Fensterrahmen und versteckte Papiere in seinen Taschen, sobald sich ihm jemand näherte. Auf nicht zu überprüfende, aber atemberaubende Art fasst dieser Zeuge die Tatsachen zusammen: "*Wir haben nie gesehen, was er schrieb, aber dass er schrieb.*"

Übersetzung von Martin Geiss  
Enseignant d'allemand à l'Université d'Artois, Béthune  
[martin.geiss@univ-artois.fr](mailto:martin.geiss@univ-artois.fr)

### Zu den Autoren:

Lucile Charliac, Studium der Kunstgeschichte, der Archäologie und der Linguistik. Psychoanalytikerin in Paris. Artikel in der Zeitschrift »Savoirs et clinique«, bei der sie Mitredakteurin ist. Mitglied des Collège de psychanalystes d'ALEPH (CP-Aleph).

Franz Kaltenbeck, Psychoanalytiker in Paris und in Lille, sowie in der Medizinisch-Psychologischen Abteilung der Haftanstalt Sequedin am Centre Hospitalier Régional Universitaire de Lille. Chefredakteur von „Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse.“ Veröffentlichungen in psychoanalytischen und literarischen Zeitschriften. Autor von „Reinhard Priessnitz. Der stille Rebell“ (Literaturverlag Droschl, Graz, Wien, 2006). Herausgeber (mit Peter Weibl) von: „Sigmund Freud - Immer noch Unbehagen in der Kultur?“ (Diaphanes Verlag, Zürich und Berlin, 2009), sowie Herausgeber (mit Peter Weibl) von: „Trauma und Erinnerung. Trauma and Memory: Cross-Cultural Perspectives.“ (Passagen Verlag, Wien, 2000)

Forschungs- und Lehrtätigkeit in der Klinik und der Theorie der Psychoanalyse, sowie zur Literatur des 20. Jahrhunderts, Mitglied des Collège de psychanalystes d'ALEPH (CP-Aleph).

Geneviève Morel, Psychoanalytikerin in Lille und Paris, Doktorin in klinischer Psychologie; Bücher, z.B.: « Pantallas y sueños. Ensayos psicoanalíticos sobre la imagen en movimiento » (Éditions S &P, Barcelona, 2011), « La loi de la mère » (Anthropos, Paris, 2008), « Ambigüités sexuelles » (Anthropos, Paris, 2000). Herausgeberin (mit Darian Leader) von „Clinique du suicide“ (Érès, Paris, 2010). Lehre im Rahmen von »Savoirs et clinique«, Mitglied des Collège de psychanalystes d'ALEPH (CP-Aleph).

Tagung „Schrift und Psychoanalyse“

Écriture et psychanalyse/Writing and psychoanalysis

Internationale Tagung in Zusammenarbeit von ALEPH, dem Englischen Seminar der Universität Köln, der Kölner Akademie für Psychoanalyse Jacques Lacan und textura-Freud-Lacan Gruppe Köln

Der Andere Buchladen, Weyertal 32, 50937 Köln (Freitag, 4. 11. 2011, 20 Uhr)

Kunstsalon Brühler Straße 11-13, 50968 Köln (Samstag, 5.11.2011, 9 Uhr)

PROGRAMM:

Freitag, 4. November 2011

Lesung im Anderen Buchladen (Weyertal 32, Köln), 20 Uhr

*Felix Philipp Ingold*

*ALEPHBET*

Samstag, 5. November 2011

Tagung „Schrift und Psychoanalyse“ (Kunstsalon Brühler Straße 11-13)

Vorträge von:

Franz Kaltenbeck (Paris/Lille):

David Foster Wallace. Dichter, Denker, Melancholiker.

Beate Neumeier (Köln):

Verrückte Diskurse: Gender und Psychoanalyse.

Michael Meyer zum Wischen (Köln, Paris):

Hilda Doolittle: Schrift an der Wand.

Vom halluzinatorischen Symptom zum künstlerischen Sinthom.

Mark Fratoni (Pittsburgh/Köln):

The soul's most secret part: Meister Eckhard's god and the lacanian subject.

Felix Philipp Ingold (Zürich):  
**Das Wort in der Dichtung: Klangleib und Attraktor**

Eckhard Rhode (Hamburg):  
**Die letzte Adresse.**

Tobias Schmidt und Dirk Schulz (Köln):  
**Die amerikanische Celebrity Couch: Private „Unterhaltung“ im öffentlichen Diskurs.**

Hanjo Berressem (Köln):  
**Schreiben auf der projektiven Fläche: Zur Topologie der Psychoanalyse bei Lacan und Deleuze.**

*Präsidium der Sitzungen und Moderation:*

Michael Meyer zum Wischen (Köln/Paris), Britta Günther (Hamburg), Claudia Liebrand (Köln), Birgit Pungs (Berlin), Andreas Hammer (Köln).

**Organisatorisches:**

Eintritt an der Tageskasse: **80,00 €**

Es wird jedoch darum gebeten, sich möglichst bald anzumelden, da die Teilnehmerzahl begrenzt ist.  
(praxismzw@web.de).

Tagungsbeitrag bei Überweisung: **60,00 €** (Tageskasse: **80,00 €**)

**auf das Konto: 040 403 3817 bei der Deutschen Apotheker und Ärztebank Düsseldorf, BLZ: 300 606 01. Kontoinhaber: Dr. Michael Meyer zum Wischen - Akademie.  
Verwendungszweck: Schrifttagung.**

**Ermäßigungen:**

**Informationen unter:**

[www.akademie-jacques-lacan.de](http://www.akademie-jacques-lacan.de)

[www.aleph.asso.fr/aleph](http://www.aleph.asso.fr/aleph)

[www.textura-freudlacan.de](http://www.textura-freudlacan.de)

**Anmeldung über: [praxismzw@web.de](mailto:praxismzw@web.de).**